MAURIZIO PAOLILLO

«LA BONTÀ SUPREMA È COME L'ACQUA». L'ACQUA NEL TAOISMO E NELLE ARTI DEL PAESAGGIO DELLA TRADIZIONE CINESE

FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMIX

Maurizio Paolillo

«LA BONTÀ SUPREMA È COME L'ACQUA». L'ACQUA NEL TAOISMO E NELLE ARTI DEL PAESAGGIO DELLA TRADIZIONE CINESE

Il ruolo e il significato dell'acqua nella tradizione cinese rimandano senza dubbio *in primis* al Taoismo. Nel *Daodejing*, testo base della tradizione taoista la cui composizione risale almeno alla metà del IV secolo a.C., l'acqua assurge ad immagine del *Dao*, principio ineffabile e indefinibile, radice nascosta del mondo manifestato, la cui forza inesauribile si esprime attraverso una celata, occulta azione di influenza. Ciò è reso in alcuni passi di tale testo sapienziale:

> La bontà suprema è come l'acqua. La bontà dell'acqua sta nel dare beneficio ai diecimila esseri senza dover combattere: essa infatti si tiene in basso, posizione che tutti gli uomini detestano. Ecco perché è così vicina al Dao.[1]

> In quanto a cedevolezza e debolezza, nel mondo non c'è cosa che sorpassi l'acqua; ma quando si tratta di aggredire ciò che è duro e forte, non c'è nulla che sia capace di superarla. Ed è proprio la sua inconsistenza che le rende il compito facile.[2]

Nel capitolo *Shuidi* (Acqua e Terra) del *Guanzi*, risalente all'incirca allo stesso periodo, appare una serie di illuminanti definizioni, che chiariscono il carattere principiale dell'elemento acqueo:

> L'acqua è sangue e *qi* della terra, ciò che vi scorre come dei vasi sanguigni. Perciò si dice: l'acqua possiede tutte le risorse. [...] L'uomo è acqua. Maschio e femmina sono prodotti dall'armonia del *qi* sottile, ma è l'acqua che fluendo vi dà forma. [...] Perciò si dice: cosa è l'acqua? È l'origine dei diecimila esseri, è la camera ancestrale di tutto ciò che è manifesto, è ciò che produce bellezza e bruttezza, saggezza e stoltezza, semplicità e raffinatezza. [...] È ciò attraverso cui l'uomo santo trasforma il mondo; questo si attua nell'acqua. Per tal motivo l'acqua è l'unico regolatore del cuore. Se

---

[1] *Laozi*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1989, p. 2 (*zhang* 8).

[2] *Ivi*, p. 18 (*zhang* 78).

l'acqua è limpida, allora il cuore del popolo sarà in quiete. [...] È ciò per cui il governo degli uomini santi sul mondo non è dettato dagli uomini, né annunciato: il suo cardine risiede nell'acqua.[3]

Sono qui introdotti alcuni termini chiave della tradizionale lettura simbolica del paesaggio, in cui un ruolo principale è rivestito dal termine *qi*, energia sottile su cui torneremo nelle successive considerazioni.

Almeno sin dallo stesso periodo, il sinogramma cinese per «acqua» (*shui*) è presente nella serie simbolica detta delle Cinque Fasi (*wuxing*): Legno, Fuoco, Terra, Metallo e Acqua. Essa appare per la prima volta nell'apertura del famoso capitolo *Hongfan* (la Grande Norma) dello *Shujing*, il cui carattere cosmologico è ben espresso dalla narrazione di come Yu, eroe e capostipite imperiale, ordinò e divise l'ecumene cinese dopo l'inondazione cosmica.[4]

Il ruolo fondamentale dell'acqua nella Cina antica emerge infine anche dai recenti ritrovamenti archeologici. Nel *Taiyi shengshui*, testo ritrovato a Guodian nel 1993 e risalente al 350 a.C. circa, l'acqua è tra le Fasi quella che possiede il ruolo di principio passivo della manifestazione, generato da *Taiyi*, il «Grande Uno», espressione attiva del *Dao* ed essere supremo rappresentato dall'invisibile Polo celeste.[5] Tale principio è però definito come ontologicamente anteriore al Cielo: vengono alla mente le 'acque superiori' della tradizione biblica, o l'"oceano cosmico' che è 'al di là del cielo' dell'*Aitareya Upaniṣad*.

Nella interpretazione tradizionale, affermatasi dall'inizio del terzo secolo a.C., le Cinque Fasi si configurano come «Emblemi di una ripartizione generale delle cose in uno Spazio-Tempo», per citare Marcel Granet.[6] Esistevano tra esse due differenti serie di rapporti. Una di mutua produzione: il Legno produce il Fuoco, che produce la Terra, che produce il Metallo, che produce l'Acqua, che produce nuovamente il Legno. L'altra, di mutua distruzione o «trionfo»: l'Acqua trionfa sul Fuoco, che trionfa sul Metallo, che trionfa sul Legno, che trionfa sulla Terra, che trionfa nuovamente sull'Acqua.[7]

---

[3] *Guanzi*, Beijing, Huaxia chubanshe, 2002, pp. 243-247 (*juan* 39).

[4] *Shangshu* (*Shujing*), in RUAN YUAN ET ALII, *Shisanjing zhushu*, I, Beijing, Zhonghua shuju, 1980, pp. 187c-188b.

[5] LI LING, *Guodian chujian xiaodu ji*, in *Daojiao wenhua yanjiu (di 17 ji)*, a cura di Chen Guying, Beijing, Sanlian shudian, 1999, p. 476. Sull'importanza del concetto di *Taiyi*, cfr. ID., *An Archeological Study of Taiyi (Grand One) Worship*, «Early Medieval China», II, 1995-1996, pp. 1-39 (trad. di D. Harper).

[6] M. GRANET, *La pensée chinoise*, Paris, Michel, 1988, p. 258 (trad. it. *Il pensiero cinese*, Milano, Adelphi, 2001).

[7] Le due serie si ritrovano almeno dal quarto secolo a.C.: cfr. WANG FUKUN, *Fengshui lilun de chuantong zhexue kuangjia*, in *Fengshui lilun yanjiu*, a cura di Wang Qiheng, Tianjin, Tianjin Daxue chubanshe, 1992, pp. 94-95.

Questa griglia interpretativa del mondo, che legava fenomeni differenti attraverso la corrispondenza tra le Fasi, fu utilizzata anche per dare un senso e in ultima analisi una spiegazione all'alternarsi del potere dinastico, all'emergere e al soccombere dei regni. L'origine di tale visione si deve probabilmente a Zou Yan, personaggio piuttosto oscuro, fiorito nel regno feudale di Qi intorno al 340 a.C. Zou Yan elaborò una dottrina della successione dinastica, fondata sull'alternanza delle Fasi, secondo cui i differenti sovrani al potere erano legati al predominio di una determinata Fase: l'Imperatore Giallo alla Terra; Yu il Grande, fondatore degli Xia, al Legno; Tang, fondatore degli Shang, al Metallo, Wen, artefice della fondazione della dinastia Zhou, al Fuoco; infine, il sovrano futuro avrebbe espresso il trionfo dell'Acqua, che dunque si ritrova connessa proprio con i Qin, la dinastia fondatrice del primo impero nel 221 a.C.[8] Sulla base di un fondamento comune, la regolarità dell'ordine sociale si iscriveva così nel solco dei fenomeni naturali.

Ma le fonti taoiste mostrano anche un diverso livello simbolico delle acque, che potremmo definire «microcosmico»:

> Il *Dao* del Cielo è di muoversi senza interferire in nulla, così che le creature si perfezionano. [...] Il *Dao* dell'uomo trascendente è di muoversi senza interferire in nulla, così che ciò che è al mondo gli si sottometta. [...] La quiete dell'uomo santo non è quiete. [...] I diecimila esseri non possono turbare il suo cuore: perciò è quieto. Quando l'acqua è quieta, la sua limpidezza riflette i peli della barba e delle ciglia, dalla sua levigatezza trae la norma il grande artigiano. Se l'acqua è così limpida quando è in quiete, quanto più l'essenza spirituale! La quiete del cuore dell'uomo trascendente è riflesso del Cielo e della Terra, specchio dei diecimila esseri.[9]

In questo famoso passo del *Zhuangzi*, l'acqua è figura dell'imperturbabilità del realizzato, il cui cuore in quiete, ripulito dalle ingannevoli scorie dell'ego, è come uno specchio che riflette senza distorsioni la vera natura delle cose. L'acqua è immagine della virtù del Cielo: l'uomo che si fa quieto a suo modello è dotato di una visione illuminante, in una espressione cinese del legame, a noi familiare, tra *speculum* e *speculatio*. Nel *Huainanzi*, opera completata nel 139 a.C., tale tematica è espressa con frequenza:

> Allo specchio e all'acqua, nel loro contatto con le forme, poiché non usano né intelligenza né calcolo per riflettere, non può sfuggire né il quadrato né il rotondo, né il contorto né il dritto.[10]

---

[8] *Lüshi chunqiu jiaoshi*, I, a cura di Chen Qiyou, Shanghai, Xuelin chubanshe, 1990, p. 677.

[9] *Zhuangzi*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1989, p. 72 (*juan* 13).

[10] *Huainanzi*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1989, p. 7 (*juan* 1).

Nessuno si specchia nell'acqua corrente, ma nell'acqua ferma, poiché essa è in quiete. [...] Solo ciò che è unito e in quiete riflette la natura originaria degli esseri.[11]

Quando l'acqua è in quiete, essa è livellata, ed essendo livellata, è limpida. È allora che essa riflette la forma degli esseri.[12]

Le acque sono dunque a un tempo simbolo e mezzo per ritrovare la propria originaria natura celeste, e l'unità primordiale oscurata dalle passioni umane. Anche il Confucianesimo si è richiamato alla funzione delle acque: in un famoso passo del *Lunyu*, Confucio afferma:

Il sapiente gioisce dell'acqua, il benevolente della montagna. Il sapiente muove, il benevolente è puro; il sapiente è gioioso, il benevolente longevo.[13]

Il commento posteriore precisa che il sapiente, al fine di governare il mondo, mette in circolazione la propria conoscenza, la fa fluire come un corso d'acqua: egli è gioioso perché, servendosi solo di se stesso, ottiene ciò che vuole.

Ma va qui rilevato come per la prima volta si trovino associati i due elementi chiave del paesaggio, nonché della sua tradizionale rappresentazione artistica: montagna (*shan*) e acqua (*shui*). In realtà, un corrispondente del nostro termine «paesaggio» non è esistito in Cina prima del quinto secolo, quando la nuova temperie sociale ed estetica, emersa nel periodo di disordine politico e di smembramento territoriale succeduto al crollo della dinastia Han (220), produsse una nuova, peculiare visione dell'arte e della letteratura, in cui il mondo naturale era posto in primo piano. In quest'ambito si introdusse per la prima volta il binomio *shanshui*, letteralmente «montagna-acqua», presto divenuto sineddoche comune per indicare genericamente un dato paesaggio.[14]

Oltre che nella nascente poesia, e soprattutto in pittura – il cui primo trattato teorico, composto nella prima metà del quinto secolo, si intitola proprio *Introduzione alla pittura di paesaggio* (*Hua shanshui xu*) – il paesaggio fu oggetto in questi secoli di una duplice ermeneutica, a un tempo materiale e 'sottile', in cui le acque svolgevano un ruolo predominante. Già nelle prime frammentarie mappe di epoca Han, è notevole l'accuratezza nella rappresentazione dei sistemi fluviali; ma è necessario attendere il periodo

---

[11] *Ivi*, p. 23 (*juan* 2).

[12] *Ivi*, p. 184 (*juan* 17).

[13] *Lunyu*, in RUAN YUAN, *Shisanjing zhushu*, cit., II, p. 2479b.

[14] P. DEMIEVILLE, *La montagne dans l'art littéraire chinoise*, «France/Asie-Asia», CLXXXIII, 1965, pp. 16-17. Per una trattazione generale, cfr. M. PAOLILLO, *La natura vuota. Buddhismo, paesaggio e giardini nel periodo Nanbeichao*, «Cina», XXXI, 2001, pp. 41-64.

compreso tra il IV e l'XI secolo perché si formi compiutamente una lettura complessa, non priva di punti dibattuti, che molto deve al *fengshui*, la cosiddetta 'geomanzia'.

Scopo del *fengshui* era l'individuazione di un sito adatto, particolarmente ricco di *qi*, l'energia sottile da noi già citata, al fine di collocarvi una «dimora Yin», cioé una tomba, o una «dimora Yang», una struttura per i vivi. Il termine *qi* possiede una vasta gamma di significati. Connesso etimologicamente con il vapore atmosferico, fu messo in relazione all'atto della respirazione e a ogni forma di esalazione «sottile». Nel linguaggio dei testi classici, il *qi* indica tuttavia l'energia cosmica in perenne flusso, presente a tutti i livelli del reale. Come tale, può essere applicato anche agli emblemi del sistema di corrispondenze che regge l'ermeneutica del mondo, i quali diventano così aspetti differenti di tale energia o flusso: Yin e Yang, le Cinque Fasi sono ad esempio definiti i «due» o «cinque *qi*».[15]

Il *qi* è presente a ogni livello del manifestato: Cielo, Terra, Uomo. «A pervadere il mondo è un unico *qi*», si afferma nel classico taoista *Zhuangzi*.[16] Il *qi* svolge un ruolo essenziale nell'ambito del processo cosmogonico, in un quadro che interpreta le varie «energie» più o meno localizzate come manifestazioni a un livello inferiore di un «*qi* primordiale» e indifferenziato, le cui parti più pare ascesero a formare il Cielo, e le più grossolane costituirono la Terra.[17]

Diventa quindi evidente la difficoltà di una traduzione univoca del termine, a causa anche della diversità di ambiti nei quali esso svolge la propria funzione: dal livello cosmologico a quello della fisiologia sottile.[18] In ambito geomantico, si prende in considerazione il *qi* che scorre nella Terra: l'intero paesaggio è il teatro del fluire di tale energia cosmica, distinta nei due aspetti qualitativi essenziali dello Yin e dello Yang.

Si è parlato molto al riguardo di una «concezione organicistica» del paesaggio nella Cina tradizionale. Di fatto, il *qi* che rende vitale la topografia viene spesso rappresentato come parte di una complessa visione, a un tempo simbolica e reale, dello spazio paesistico. Ne è un esempio l'interpretazione del paesaggio della Cina presente nel *Hanlong jing* (Libro del Drago in Scuotimento), tra la fine del nono e l'inizio del decimo secolo: qui il territorio cine-

---

[15] M. KALTENMARK, *La philosophie chinoise*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 62.

[16] *Zhuangzi*, cit., p. 111b (*juan* 7).

[17] *Locus classicus* per tale descrizione cosmogonica è il *Huainanzi*, cit., pp. 26 e sgg. (*juan* 3).

[18] Per la funzione del *qi* nella fisiologia, cfr. M. PORKERT, *The Theoretical Foundations of Chinese Medicine. Systems of Correspondence*, Cambridge-London, Massachusetts Institute of Technology Press, 1974.

se è rappresentato come un immenso drago, la cui origine è individuata nel Monte Kunlun, *axis mundi* della cosmografia tradizionale:

> Come nell'uomo, in cui spina dorsale e collo sono collegati, si generano e si estendono le quattro membra, così si suddividono le quattro membra del Drago che si eleva maestroso, per costituire i Quattro Orienti. [...] Solo il Drago Meridionale entra nella Cina. [...] Esso giunge con meravigliose caratteristiche. I Nove Meandri del Fiume Giallo sono le sue interiora, e le anse e le tortuosità dello Yangtze nel Sichuan sono la sua vescica.[19]

È qui evidente come l'idrografia del territorio cinese sia resa come una parte del drago-paesaggio. La collocazione di centri abitati più o meno importanti viene poi messa in relazione con la distribuzione di questo immenso sistema circolatorio:

> I vari rami e le molteplici vene (*mai*) procedono in verticale e in orizzontale. [...] Se grandi, costituiranno capitali e metropoli, regioni per imperatori e principi; se piccole, saranno prefetture e sottoprefetture, per signori, duchi e marchesi. Nelle regioni periferiche di livello inferiore ci saranno le piccole città commerciali: anche risiedendo in quei siti, si potrà avere ricchezza e rango.[20]

Il termine *mai* è definito da un dizionario etimologico del primo secolo come «ciò che distribuisce il sangue attraverso il corpo»,[21] e comunemente è tradotto come «vaso sanguigno», o più genericamente «canale», «condotto». Esso è componente fondamentale di una terminologia, che a prima vista si potrebbe definire come esclusivamente fisiologica, basata sulla metafora del paesaggio come drago. Così, *mai* può riferirsi ai corsi d'acqua: questa interpretazione semplice ed immediata è supportata da alcune fonti, la più antica delle quali è proprio il passo del *Guanzi* da chi scrive già citato in apertura di questo studio. Nel *Bowu zhi*, opera cosmografica del terzo secolo, si afferma: «Sulla Terra, si considerino le famose montagne come sostegno. Le rocce saranno le sue ossa, i fiumi le sue vene, vegetazione e alberi i suoi peli, il terreno la sua carne».[22] Anche uno dei più antichi testi geomantici pervenutici, il *Huangdi zhaijing* (Libro delle Dimore dell'Imperatore Giallo), rileva:

> Di una dimora, forma e configurazione si considerino corpo, sorgenti e corsi d'acqua si considerino sangue e vene, terreno e sito si considerino pelle e carne, vege-

---

[19] *Hanlong jing* (ed. *Zhifu zhai congshu*, 1880), pp. 3a-4b. Su questo testo geomantico, cfr. M. PAOLILLO, *Il problema delle fonti nella geomanzia cinese: alcuni cenni sulla datazione e l'attribuzione dello Hanlong jing*, in *Le fonti per lo studio della civiltà cinese*, a cura di M. Scarpari, Venezia, Cafoscarina, 1995, pp. 89-99.

[20] *Hanlong jing*, cit., pp. 4b-5a.

[21] DUAN YUCAI, *Shuowen jiezi zhu*, Shanghai, Shanghai shudian chuban, 1992, p. 570a.

[22] ZHANG HUA, *Bowu zhi*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1995, p. 5b.

tazione ed alberi si considerino peli e capelli, casa e stanze si considerino vestito, ingresso e porte si considerino cappello e cintura.[23]

Infine, tale lettura metaforica appare nella pittura di paesaggio, come attesta il grande pittore Guo Xi (*circa* 1020-*post* 1090): «Per la montagna, l'acqua sarà considerata come sangue e vene, vegetazione e alberi come peli e capelli».[24]

Ma in realtà le «venature» che percorrono il paesaggio sembrano parte di una ermeneutica più complessa, in cui le acque ricoprono comunque un ruolo essenziale. Ciò risalta già nel testo base del *fengshui*, lo *Zangshu* (Libro delle Sepolture), attribuito al grande erudito Guo Pu (276-324), ma nella sua forma attuale risalente al nono-decimo secolo.[25]

L'opera pone le fondamenta teoriche del *fengshui* attraverso un semplice *incipit*: «Nel seppellire, si colga il *qi* vitale».[26] Questa energia si caratterizza scorrendo attraverso determinati punti o linee di forza, per concentrarsi infine in un sito specifico, identificabile attraverso una analisi delle forme del territorio circostante.

Ma i canali energetici del *qi* non sono semplice metafora dei corsi d'acqua, elemento sensibile con cui esso ha tuttavia un rapporto fondamentale: infatti, il *qi* è detto «arrestarsi» se incontra l'acqua.[27] Esiste quindi un preciso rapporto, che può essere definito di analogia ma non di identità, espresso in un altro punto del testo con l'affermazione: «Il *qi* è la madre dell'acqua; se c'è *qi*, allora ci sarà l'acqua».[28]

Proprio nel *Zangshu* appare tra l'altro per la prima volta il termine *fengshui*, in relazione ad elementi naturali come il vento e l'acqua:

> Se il *qi* cavalca il vento, si disperderà; se è limitato dall'acqua, si arresterà. Gli antichi lo concentravano per far sì che non si disperdesse, lo conducevano per far sì che si arrestasse.: perciò definivano tale [arte] *fengshui* [vento-acqua]. Nel metodo del *fengshui*, l'ottenere l'acqua è primario, il ripararsi dal vento è secondario.[29]

---

[23] *Huangdi zhaijing*, in WANG YUDE, *Gudai fengshui shu zhuping*, Beijing, Guangxi shifan daxue chubanshe-Beijing shifan daxue chubanshe, 1993, p. 36.

[24] GUO XI, *Linquan gaozhi*, in *Zhongguo gudai hualun leibian*, I, a cura di Yu Jianhua, Beijing, Renmin meishu chubanshe, 2000, p. 638.

[25] Su questo testo, cfr. M. PAOLILLO, *Inventio loci. Il significato del paesaggio naturale e umano secondo il Zangshu*, in *L'invenzione della Cina*, a cura di G. Tamburello, Galatina, Congedo, 2004, pp. 505-522.

[26] *Zangshu* (Edizione *Siku quanshu*), p. 1a.

[27] *Ivi*, p. 5b.

[28] *Ivi*, p. 8b.

[29] *Ivi*, p. 5b.

Appare fondamentale l'attività di canalizzazione del *qi* vitale, che si arresta dove si trova l'acqua, ma che è anche svelato dalla «ossatura» (*gu*) del paesaggio costituita dalle diramazioni delle alture montuose.[30] Per riconoscere le venature del *qi* nascoste tra i lineamenti del paesaggio, essenziali erano le configurazioni di rilievi e corsi d'acqua della zona in esame. Dalle fonti classiche emerge una visione generale della corretta disposizione geomantica degli elementi del territorio che circondano il punto focale del *qi*, detto *xue*, «nido»: a nord, un'altura o uno schermo formato dalla vegetazione, a protezione del sito; a est e ovest, due conformazioni (in genere due rilievi) che sembrano abbracciare il punto centrale, formando una configurazione a ferro di cavallo; di fronte al *xue*, cioè in genere a sud, la presenza positiva di un corso d'acqua (o la congiunzione di due ruscelli), dal corso mai ristagnante o troppo impetuoso. Si tratta delle Quattro Configurazioni (*sishi*) del *Zangshu*: Guerriero Oscuro (*xuanwu*) *a* nord, Drago Verde (*qinglong*) a est, Tigre Bianca (*baihu*) a ovest, Uccello Rosso (*zhuque*) a sud.[31]

L'Uccello Rosso si riferisce nella maggior parte dei casi all'acqua.[32] In tal senso, un ruolo essenziale è svolto dal cosiddetto *mingtang*, la Sala della Luce: termine in origine architettonico, indicante un edificio rituale collegato alla figura del sovrano, edificato in base alla numerologia tradizionale che lo rendeva una esatta riproduzione microcosmica dell'Universo.[33] In ambito *fengshui*, la Sala della Luce è invece uno spiazzo posto di fronte al punto focale, in cui scorre un corso d'acqua, che spesso si raccoglie senza mai ristagnare, indicando la fertilità del sito.[34] Nel *Hanlong jing* se ne fornisce una descrizione:

> Nel luogo in cui il vero *qi* si raccoglie, si osservi il *mingtang*. L'area interna del *mingtang* deve essere uno spiazzo piano; lì si arresterà uno specchio d'acqua. [...] Per favore, o signore, non discernere le alture ai lati: osserva prima le configurazioni dell'acqua volgendoti verso il *mingtang*.[35]

---

[30] *Ivi*, p. 10a.

[31] *Ivi*, p. 34a.

[32] Già *ivi*, p. 36a.

[33] Cfr. N. SHATZMAN STEINHARDT, *The Han Ritual Hall*, in *Chinese Traditional Architecture*, a cura di Ead., New York, China Institute in America-China House Gallery, 1984, pp. 69-77.

[34] «L'acqua va nel *mingtang*; il *qi* che vi si raccoglie è abbondante»: *Hanlong jing*, cit., p. 6a.

[35] *Ivi*, pp. 25b-26a. Il termine di «Sala della Luce» applicato a uno specchio d'acqua può essere fonte di perplessità; va ricordato che la collocazione a sud di tale configurazione le dà una natura Yang, cioè luminosa, per quanto l'acqua sia connessa con il principio Yin. Inoltre, l'acqua presenta una caratteristica di «luminosità interiore», che indica la sua capacità di «celare il *qi*», secondo un passo del *Huainanzi*, cit., p. 27a (*juan* 3).

Il ruolo dell'acqua in tale disposizione è essenziale, e spiega la frequente presenza di specchi d'acqua detti *mingtang* di fronte all'ingresso delle costruzioni templari tradizionali, e anche il corso del cosiddetto Fiume d'Oro (o «di Metallo», *jinhe*), piccolo ruscello che, all'epoca della costruzione della Città Proibita (XV secolo), sede del potere assoluto imperiale, fu deviato affinché giungendo dal nordovest passasse di fronte all'ingresso del complesso palaziale, rivolto a meridione.[36]

Il criterio metodologico adottato nel *fengshui* nell'interpretazione delle configurazioni legate all'acqua per discernere la natura benigna o nefasta del sito era detto *shuifa*, Metodo delle Acque. Ne esistono in realtà numerosi tipi, formatisi soprattutto per affrontare l'analisi dei territori pianeggianti delle regioni centromeridionali della Cina; in essi, si sottolinea sempre la necessità che l'elemento acqueo resti sul sito seguendo un percorso tortuoso, senza scorrere via. In un'opera di epoca Ming si rileva:

> L'acqua deve abbracciare il sito senza bendarlo, deve fronteggiarlo senza cozzarvi contro, deve spandersi senza tornare indietro, deve essere lontana senza essere scarsa, deve essere vicina senza tagliare [il paesaggio], deve essere grande senza essere troppo vasta, deve essere elevata senza precipitare, bassa senza avventarsi, deve costituire una massa senza suddividersi, deve corrispondere senza dislivelli, deve essere sotto controllo senza proiettarsi, deve procedere senza affrettarsi.[37]

Simbologia e terminologia relative alle acque nel paesaggio trovarono una feconda eco negli ambiti della pittura e dell'arte dei giardini. Nella pittura di paesaggio dei letterati, che si fondava sul principio del fondamento intellettuale dell'atto creativo e sulla necessità di «trasmettere» o «dare risonanza» al *qi* del paesaggio reale perché rendesse vitale il dipinto,[38] forse la definizione più interessante del ruolo delle acque è contenuta nel *Linquan gaozhi* (L'Eccellenza Somma di Boschetti e Sorgenti), composto intorno al 1070 dal pittore di corte Guo Xi:

> L'acqua è una entità viva. Il suo aspetto formale dovrebbe richiamare profondità e quiete. Dovrebbe essere dolcemente flessuosa, scorrere in abbondanza, essere sinuosa e circolare, ricca e feconda. Deve zampillare prorompente mostrando il suo

---

[36] Cfr. J. MEYER, *Feng-shui of the Chinese City*, «History of Religions», XVIII, 1978, pp. 138-155.

[37] *Miu Xiyong zangjing yi*, cit. in M. PAOLILLO, *La lingua delle montagne e delle acque. Glossario dei termini tecnici tradizionali del fengshui (Parte II)*, «Asiatica Venetiana», VIII-IX, 2003-2004, p. 73.

[38] Su questi fondamentali aspetti dottrinali, cfr. M. PAOLILLO, *Il «paesaggio vero» nel Bifa ji di Jing Hao*, in *Percorsi della civiltà cinese fra passato e presente*, a cura di G. Samarani, L. De Giorgi, Venezia, Cafoscarina, 2007, pp. 329-344.

sgorgare sorgivo, precipitarsi sfrecciante. Deve avere innumerevoli fonti, fluire lontano capace di percorrere distanze infinite. [...] Occorre l'allegria di piante ed alberi, e che l'acqua possa mostrare la propria fiorita bellezza portando nel suo abbraccio nubi e brume. Deve manifestare un luminoso splendore, illuminando gole e vallate. Questo è il corpo vivo delle acque. Le acque sono le venature della montagna. [...] È in virtù dell'acqua che la montagna vive. [...] La montagna è il volto delle acque. Chioschi e padiglioni sono i suoi occhi e le sopracciglia. [...] Quindi, grazie alla montagna l'acqua ottiene il fascino, grazie ai chioschi e ai padiglioni manifesta la letizia. [...] Tale è la composizione del paesaggio.[39]

È un passo che potrebbe far parte di un trattato sui giardini. Il giardino cinese non ha mai fatto a meno dell'elemento acqueo, a differenza che in Giappone, dove ad un simbolismo derivato dalla Cina si sovrappose in un secondo momento il trionfo dei giardini del paesaggio secco, i *karesansui* influenzati dalla dottrina Zen. Spesso proprietà di letterati, esperti nelle arti del pennello (calligrafia, poesia, pittura), e luogo ideale in cui far confluire le suggestioni mitiche e l'influenza taoista, confuciana e buddhista, soprattutto dal decimo secolo il giardino cinese assurse a fenomeno culturale di prima grandezza, microcosmo che intendeva riprodurre il paesaggio esteriore, ma soprattutto «mondo in piccolo» dall'inesauribile ricchezza simbolica.[40]

Il ruolo delle acque nei giardini cinesi risale alle fasi più remote. Basti ricordare la tradizione delle riserve (*you, yuan*), vasti spazi naturali recintati, simili per funzione ai *paradeisos* persiani e simbolo eloquente di un potere assoluto: tra esse, la più vasta fu la Suprema Foresta (*Shanglin*), parco imperiale costruito sotto la prima dinastia Qin (221-206 a.C.), e successivamente ampliato sotto gli Han Occidentali (206 a.C.-9 d.C.), in particolare durante il regno di Han Wudi, nel 138 a.C.[41] Qui l'equilibrio idrogeologico dell'area, una delle regioni più fertili e ricche di corsi d'acqua dell'impero, con almeno otto fiumi di una certa importanza, fu assicurato da una complessa rete burocatica di funzionari, i quali dal 115 a.C. rispondevano ad un alto ufficiale, il Supremo Intendente delle Acque (*Shuiheng duwei*). Nel 120 a.C., inoltre, l'imperatore Wu volle aggiungere «sacre pozze e divini stagni»,[42] tra i quali un lago artificiale dalla superficie di venti chilometri.

---

[39] GUO XI, *Linquan gaozhi*, cit., p. 638.

[40] Cfr. M. PAOLILLO, *Il giardino cinese. Una tradizione millenaria*, Milano, Guerini e Associati, 1996.

[41] Sulla Suprema Foresta, cfr. *ivi*, pp. 31-37; E.H. SCHAFER, *Hunting Parks and Animal Enclosures in Ancient China*, «Journal of the Economic and Social History of the Orient», XI, 1968, pp. 318-343.

[42] BAN GU, *Xidu fu* (Rapsodia della Capitale Occidentale), cit. in D. KNECHTGES, *Wen Xuan, or Selections of Refined Literature*, I, Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 116.

Proprio Wu introdusse un motivo che avrebbe goduto di una incredibile longevità: le isole degli Immortali, terre fatate descritte nei testi classici come montagne galleggianti nel Mare Orientale. Il sovrano volle che le isole mitiche fossero riprodotte nel laghetto artificiale del proprio giardino di corte.[43] Tale tema si è poi conservato nei secoli, ed appare ancora oggi nei parchi imperiali sopravvissuti, come il Palazzo d'Estate (*Yihe yuan*) o il Parco Beihai di Pechino.

Anche nei più ridotti giardini privati dei letterati, fenomeno dalla diffusione capillare a partire dai Song settentrionali (960-1127), le acque mantennero sempre un ruolo essenziale. Ecco un passo di Sima Guang (1019-1086), famoso letterato e funzionario Song, in cui l'autore descrive il proprio «Giardino del Diletto Solitario» (*Dule yuan*):

> Nel quarto anno dell'era *Ximing* [1071], il Vecchio Pedante [Sima Guang] prese dimora a Luoyang; nel sesto anno [1073] acquistò un campo di venti *mu* presso la Porta settentrionale del quartiere Zunxian, per crearvi un giardino. [...] Al centro c'è uno stagno, quadrato e profondo tre piedi. Si sono separati i corsi d'acqua in cinque canali, che giungono nello stagno come gli artigli di una tigre. Dallo stagno, a nord [l'acqua] scorre nascosta ed emerge sugli scalini settentrionali, spuntando al centro della corte come una proboscide. Da qui si divide in due canali, che circondano la corte su ogni lato, si raccolgono a nordovest e fuoriescono. Questo [edificio] è stato chiamato Veranda per giocare con l'Acqua.[44]

Alcuni giardini ebbero proprio l'acqua come elemento principe. Ne è esempio il Giardino del Cucchiaio (*Shaoyuan*), costruito fra il 1611 e il 1613, proprietà di Mi Wanzhong (1570-*post* 1628), famoso funzionario e uomo di lettere pechinese, che fu celebrato in numerose fonti letterarie come modello di raffinatezza. Qui l'acqua che si raccoglieva in forma circolare costituiva l'aspetto principale di uno spazio diviso da argini e ponti, colleganti una fila di isolette: «In ogni luogo, chioschi e terrazze si affacciano sulle acque».[45]

Il letterato Sun Guoguang ci ha lasciato una vivace descrizione di questo giardino:

> Una placca sull'ingresso dice: «Pendio Acquoreo delle Lettere». [...] All'interno di esso, non c'è sito in cui si giunga in cui manchi l'acqua. Il primo edificio posto

---

[43] Sulle spedizioni inviate alla ricerca di queste «Isole dei Beati», resta una cronaca di poco posteriore: SIMA QIAN, *Shiji*, Beijing, Zhonghua shuju, 1975, pp. 1369-1370. *Ivi*, p. 1402, appare una descrizione del laghetto artificiale nel giardino imperiale con le sue isole, «immagini di quelle che erano in mare». Sul tema, cfr. PAOLILLO, *Il giardino cinese*, cit., pp. 45-49.

[44] SIMA GUANG, *Dule yuan ji* (Note sul Giardino del Diletto Solitario), cit. in M. PAOLILLO, *L'estetica del giardino Song. Il giardino di Sima Guang (1019-1086) come signum naturae*, «Asiatica Venetiana», V, 2000, p. 113.

[45] GANG NAI, *Shaoyuan*, cit. in PAOLILLO, *Il giardino cinese*, cit., p. 121.

sulle acque è detto il Battello Stabile. Dal Battello, a ovest si erge un tumulo, circondato da pini e ginepri. D'inverno, il colore blu-verde si riflette in una pozza; c'è una iscrizione che recita: «Il vento tra i pini e la Luna sull'acqua». Il tumulo si interrompe di colpo, con un ponte a nove meandri, detto Ponte Tortuoso, che ha una iscrizione del proprietario del giardino, il Signor Zhongzhao. Passato il ponte in direzione nord, c'è la Sala del Mare a Cucchiaio. [...] Davanti alla Sala, antiche rocce stanno come accovacciate, e ginepri e pini pendono su di esse. Facendo il giro, [...] c'è un passaggio tortuoso, le cui doppie camere interne ed esterne sono tutte affacciate sull'acqua. [...] Si passa per un chiosco, in cui c'è una polla sorgiva. [...] Questo pozzo contiene dei loti: è davvero una cosa straordinaria! Dal chiosco, volgendosi a sud, c'è la Pozza della Luna Lucente: la Pozza è al centro di una costruzione, dalla forma simile a quella della sua finestra, entrambe come la luna crescente. A sud della Pozza c'è una sala da bagno, la cui camera a vapore riporta una iscrizione che dice: «Nuvole di Vapore». [...] I loti sull'acqua si celano tutti sul filo dei salici, il suono degli usignoli gialli riecheggia sui rami, e sino al tramonto essi non cessano di gorgheggiare. [...] In genere, non v'è una tra le sale, gli edifici, i chioschi, i padiglioni, gli studi e i battelli del giardino che non somigli a un'isoletta posta in mezzo al grande mare.[46]

Nei giardini dei letterati, all'immagine arcaica si sovrapponeva l'ideologia colta, e la comunione tra sentimento (*qing*) e scenario paesistico (*jing*), vero obiettivo finale. La ricettività delle acque le rendeva vera entità mediatrice, ambito in cui si specchiano realtà celesti e terrestri; è un regno intermedio che è anche dominio di una inversione: sulla superficie del laghetto, immancabile in ogni giardino tradizionale, astri e nuvole sembrano galleggiare. «Quando il vento è calato e l'acqua è chiara, [...] ogni dettaglio vi si riflette. Illusione? Realtà? Non c'è pennello né inchiostro che possano giungere a ciò», afferma un pittore del XVIII secolo.[47]

Ma l'acqua deve anche necessariamente fluire: la sua diffusione deve inoltre essere capillare, proprio come in un sistema circolatorio. Nei giardini cinesi tradizionali, disposizione e distribuzione delle superfici d'acqua sono aspetti essenziali; l'obiettivo è il sapiente equilibrio tra «dispersione» e «concentrazione», tenendo anche presente la gerarchia esistente fra le acque e gli

---

[46] SUN GUOGUANG, *You Shaoyuan ji* (Note su una visita al Giardino del Cucchiaio), in *Zhongguo lidai mingyuan xuanzhu*, a cura di Chen Zhi, Zhang Gongchi, Hefei, Anhui kexue jishu chubanshe, 1983, pp. 239-243. Il «Signor Zhongzhao» del testo è il «nome sociale» (*zi*) di Mi Wanzhong. Un *mu* corrisponde a circa un tredicesimo di ettaro. Mi Wanzhong compose delle poesie sul suo giardino, e un album pittorico di otto vedute: cfr. *The Mi Garden*, Taibei, Chengwen, 1966 («Harvard-Yenching Institute Sinological Index Series», Supplement n. 5). Su questo giardino, cfr. PH. K. HU, *The Shao Garden of Mi Wanzhong (1570-1628): Revisiting a Late Ming Landscape through Visual and Literary Sources*, «Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes», XIX, 1999, pp. 314-342; PAOLILLO, *Il giardino cinese*, cit., pp. 120-121; ID., *L'estetica del giardino Ming fra rispetto e tradimento della tradizione*, in *Tradizione e innovazione nella civiltà cinese*, a cura di C. Bulfoni, Milano, Angeli, 2002, pp. 122-123.

[47] ZAI YING, cit. in PAOLILLO, *Il giardino cinese*, cit., p. 152.

altri elementi del giardino. Di solito, in un piccolo giardino prevaleva la concentrazione, con la presenza di uno specchio d'acqua principale, circondato da rocce e vegetazione. Se le dimensioni lo consentivano, si associavano degli elementi architettonici semplici (padiglioni o belvedere), e degli agglomerati di rocce, per richiamare il simbolismo gemello della montagna. La creazione di isolette artificiali, infine, accresceva la sensazione di ampiezza e di profondità spaziali. Montagne ed acque dovevano sfumare l'una nell'altra in una ammaliante alternanza di chiaroscuri, perché fosse possibile raggiungere il culmine dell'atto creativo, la riproduzione di un topos ideale in cui far convivere natura e cultura, e far rivivere – come sottolinea un passo del *Yuanye* (La Forgia del Giardino), un'opera del XVII secolo sull'arte del giardino – il mitico mondo degli Immortali taoisti e delle loro montagne-isola:

> Avere montagne poste ai bordi di uno specchio d'acqua è lo scenario più eccelso in un giardino. [...] Non si dica che al mondo non esistono gli Immortali, poiché questa sarà l'isola Penghu nel mondo degli uomini.[48]

SUMMARY – *«The Highest Goodness is like the Water». Water in Taoism and in the Arts of Landscape of Chinese Tradition.* In Chinese tradition, water plays a fundamental role. In Taoism, water is not only considered as a symbolic image of *Dao*, but also as a figure of the sage's quiet heart.

In the ancient interpretation of landscape, water was a key factor in *fengshui*, a theory directed to the finding of good places for the living and for the dead: it was strictly linked to the concept of *qi*, the energy flowing everywhere in the world.

Water was absolutely necessary also in classical Chinese gardens, a kind of traditional 'miniature landscapes'.

[48] *Yuanye zhushi*, a cura di Chen Zhi, Beijing, Zhongguo jianzhu gongye chubanshe, 1988, p. 212. L'isola Penghu è una delle favolose montagne degli Immortali, galleggianti nel Mare Orientale. Sul *Yuanye*, cfr. S. FUNG, *The Interdisciplinary Prospects of Reading Yuanye*, «Studies in the History of Gardens & Designed Landscape», XVIII, 1998, pp. 211-231; ID., *Here and There in the Yuanye*, «Studies in the History of Gardens & Designed Landscape», XIX, 1999, pp. 36-45; M. PAOLILLO, *Forging the Garden. The Yuanye and the Significance of the Chinese Garden in the 17th Century*, «East and West», LIII, 2003, pp. 209-239; ID., *Il paesaggio significativo. Il giardino cinese tradizionale fra natura e artificio*, in *Per un giardino della Terra*, a cura di A. Pietrogrande, Firenze, Olschki, 2006, pp. 38-44.

Estratto dal volume:

L'ACQUA NON È MAI LA STESSA

LE ACQUE NELLA TRADIZIONE CULTURALE DELL'ASIA

a cura di

CAROLINA NEGRI e GIUSI TAMBURELLO