

GIUSI TAMBURELLO – CAROLINA NEGRI

«L'ACQUA NON È MAI LA STESSA»*

LA CINA E L'ACQUA

Paese geograficamente enorme, la Cina è attraversata da fiumi lunghissimi. Nel suo territorio scorrono, infatti, il Fiume Yangtze (o Chang Jiang, o Fiume Azzurro) che, con i suoi 6.300 chilometri, è il maggiore della Cina e il terzo al mondo; il Fiume Giallo, culla della civiltà cinese, lungo 5.464 chilometri; il Fiume Heilongjiang, a Nord, che si allunga per 4.350 chilometri, il Fiume delle Perle, a Sud, e il Fiume Tarim, a Ovest, che hanno ciascuno una lunghezza di 2.200 chilometri circa. Inoltre, più di altri 1500 fiumi cinesi hanno bacini di oltre 1.000 chilometri quadrati mentre le coste, a loro volta, si estendono da Nord a Sud per 18.000 chilometri.

Per la natura dei suoi fiumi e per l'annoso problema delle inondazioni, la Cina ha sempre avuto la necessità di tenere sotto controllo la sua rete fluviale e di distribuirne le acque. Non a caso, il Grande Canale, che è il primo (sec. V) e più lungo (circa 1.800 chilometri) corso d'acqua artificiale mai scavato al mondo, è cinese. Tale necessità è così antica da perdersi nella notte dei tempi. Vuole la leggenda che a fondare la dinastia Xia (2205-1766 a.C.) sia stato il grande Yü,¹ un eroe diluviale con le caratteristiche di rettile, come si evincerebbe dal sinogramma del suo nome non ancora interamente interpretato. Ecco una breve descrizione di Yü e del suo legame con l'elemento acqua:

Padre di Yü era Kun, un nome che significa press'a poco 'grosso pesce'. Non è escluso che figure come Kun e Yü fossero inizialmente divinità acquatiche zoomorfe. I cicli di leggende su Yü menzionano Kun come un ministro di Yao, che, incaricato di rimediare allo straripamento delle acque, aveva fallito. Suo figlio Yü si assunse il

* Questa Introduzione è stata pensata e realizzata con omogeneità di intenti e di scopi; in particolare Giusi Tamburello ha preparato il primo paragrafo, «La Cina e l'acqua», e Carolina Negri il secondo, «Il Giappone e l'acqua».

¹ Cfr. H. FRANKE e R. TRAUZETTEL, *L'impero cinese*, in *Storia Universale Feltrinelli*, XIX, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 17-26.

difficile compito e trovò il modo di far defluire le acque. Diede la caccia a mostri e animali selvaggi e bonificò le paludi traendone terreno fertile.²

La descrizione di Yü come eroe culturale riflette una caratteristica della storiografia cinese che da una parte identifica eroi come questo con coloro che «guidano il loro popolo da uno stadio ancora barbaro a una prima forma di civiltà»,³ da un'altra tende a collocarli in epoche leggendarie per conferire prestigio al concetto di stato imperiale unitario.⁴

D'altro canto, la ricaduta dell'agire degli eroi culturali in ambito sociale rinvia a quella consueta, tradizionale interazione che, in Cina, lega fra loro concezioni filosofiche che si fondano sui cinque elementi, sullo *yin* e lo *yang*, sul *dao*.

I cinque elementi, ad esempio, sono così elencati:

Dei cinque elementi, il primo è *chiamato* l'acqua; il secondo, il fuoco; il terzo, il legno; il quarto, il metallo; il quinto, la terra. (La natura di) l'acqua è di inumidire e di scendere; quella del fuoco di infiammare e di salire; quella del legno di poter esser curvato e raddrizzato; quella del metallo di essere obbediente e di cambiare forma; quella della terra di essere seminata e mietuta.⁵

Gli elementi si modificano uno nell'altro nella successione indicata e questo continuo mutamento garantisce l'equilibrio dell'universo. Leggiamo ancora in Granet:

La rappresentazione che i Cinesi si fanno dell'Universo si basa su una teoria del microcosmo, che si riallaccia ai primi tentativi di classificazione del pensiero cinese. Essa deriva da una credenza estremamente tenace: l'Uomo e la Natura non formano due regni separati, ma una *società* unica. Questo è il principio delle diverse tecniche che *regolano* gli atteggiamenti umani. È grazie a una partecipazione attiva degli uomini e per effetto di una specie di *disciplina civilizzatrice* che si realizza l'Ordine universale. Al posto di una *Scienza* che ha per oggetto la conoscenza del Mondo, i Cinesi hanno concepito una *Etichetta* della vita che suppongono abbastanza efficace per instaurare un Ordine totale.⁶

L'uomo e la natura si specchiano di continuo l'uno nell'altra in un incessante gioco di rinvii. L'equilibrio e/o lo squilibrio della natura riflettono l'or-

² *Ivi*, p. 24.

³ *Ivi*, p. 19.

⁴ *Ivi*, p. 17.

⁵ M. GRANET, *Il pensiero cinese*, Milano, Adelphi, 1971, pp. 124-125.

⁶ *Ivi*, p. 17.

dine ritmico delle continue trasformazioni dei cinque elementi, dello *yin* e dello *yang*, principi interattivi del femminile e del maschile; e l'uomo, il suo pensiero, le sue manifestazioni nella struttura della società cinese se ne fanno rappresentazione.

Ecco che, allora, in tutte le espressioni dell'uomo cinese sempre trovano posto, con una logica interna, tutti gli elementi dell'universo. Questi si trovano, per esempio, nella definizione del luogo più adatto per edificare, orientare e arredare le abitazioni secondo quanto espresso nella teoria del *fengshui*, del vento e dell'acqua. Elementi di trasformazione, il vento e l'acqua possono contribuire a ricreare l'armonia dei luoghi nei quali l'uomo vive. In particolare

la vicinanza di Acqua in forma di ruscello zampillante è molto adatta ad una abitazione, in quanto, oltre alle sue vivaci energie, ci dà anche l'acqua migliore per tutti i suoi usi vitali, mentre Acqua, come rischio di inondazione, è più adatta per le coltivazioni, alle quali apporta fertilità. Quindi, Acqua, usata correttamente aderendo alle sue caratteristiche, è sempre benefica.⁷

Ma, dal momento che la trasformazione degli elementi è incessante, lo stesso elemento ha una natura poliedrica. L'acqua, infatti, ha anche un'altra valenza:

Il Mondo sotterraneo delle Acque è infatti il Paese dei morti, dove giungono le libagioni quando vengono versate sul suolo in terra battuta delle case. Le "Sorgenti gialle" furono inizialmente immaginate vicinissime alle residenze umane. Non appena si scavava un poco la terra e si scopriva l'acqua, si schiudeva il mondo dei morti. Gli spiriti ne sfuggivano via non appena, soprattutto in inverno, il suolo arido si fende: tornati sulla terra li si sentiva gemere.⁸

Infinite sono le implicazioni di un discorso in cui nulla è lasciato al caso e in cui ogni dettaglio diventa significato.

Si ritrova l'elemento acqua anche in un'altra espressione chiave della cultura cinese: *shanshui*, montagna e acqua, ovvero il paesaggio così come si realizza in pittura. Nella pittura cinese, a differenza della ritrattistica europea e a parte casi sporadici, è raro incontrare dipinti di figure umane. Quasi a voler sottolineare quanto l'uomo sia parte dell'universo, e non una parte preponderante, ne vediamo spesso solamente un abbozzo nella grande pittura cinese di paesaggio in cui, piuttosto, il paesaggio stesso nella sua interezza, e non l'uomo, diventa complessità pulsante. In un saggio, dell'epo-

⁷ F. SILVANI, *Feng Shui, come assorbire l'energia vitale dell'ambiente in cui viviamo*, Milano, Gruppo Editoriale Futura, 1998, pp. 40-41.

⁸ GRANET, *Il pensiero cinese*, cit., p. 264.

ca della dinastia Song (960-1280), di Kuo Hsi [Guo Xi, ca. 1020-1090] sulla pittura, leggiamo:

Le formazioni rocciose sono l'ossatura dell'universo. È importante che le ossa siano profonde e non superficiali. L'acqua è il 'sangue' dell'universo. È importante che il sangue si muova.⁹

Nella pittura di Kuo Hsi, l'elemento acqua è così caratterizzato:

L'acqua è una cosa viva. Deve essere tranquilla e profonda, deve stendersi ampia, deve circolare attorno, deve avere corpo e sostanza; deve rompersi in spruzzi e schiuma, in schizzi e barbagli di luce; dev'essere viva di fresche sorgenti, deve avere volume sufficiente a raggiungere una grande distanza; deve scendere in cascate dal cielo e rompersi nel colpire la terra al di sotto; deve avere un morbido pallore nei giorni nebbiosi e splendere in mille riflessi in un mattino di sole. Questi sono alcuni fra gli aspetti più vivi dell'acqua.

Fiumi e torrenti sono le vene, il sangue di una montagna, la vegetazione è la sua chioma, nubi e nebbie sono la sua espressione. Perciò una montagna diventa viva grazie all'acqua.¹⁰

Le scelte linguistiche nel brano esplicitano il richiamo continuo del paesaggio all'essere umano e forniscono una chiave di lettura che muove verso il superamento dell'immagine pura e semplice. Secoli dopo, quando la pittura di paesaggio, dopo una lunga evoluzione che sfocia in una produzione di massa, riporta l'artista a una nuova coscienza della natura, Shih-t'ao [Shi Tao, 1641-ca. 1717], che rivoluziona la composizione del paesaggio, ripropone l'intimo legame tra l'uomo e la natura:

La sostanza di montagne e corsi d'acqua incarna la legge interiore dell'universo. Col metodo del pennello e dell'inchiostro l'artista ne coglie l'aspetto esteriore. Non si può cercar di riprodurre l'aspetto esterno senza tener conto della legge interiore, né fare attenzione alla sostanza senza curarsi del metodo, perché allora la legge interiore sarebbe violata e il metodo diverrebbe futile. Per evitare che la legge interiore fosse violata e che il metodo degenerasse, gli antichi cercarono di raggiungere l'Uno; perché se l'Uno non è compreso, tutti i fenomeni diventano ostacoli, mentre se si comprende l'Uno tutte le cose trovano il loro posto. La legge interiore del dipingere e il metodo del pennello che dipinge consistono semplicemente nel [cogliere] la sostanza e l'apparenza dell'universo. Le alture e i corsi d'acqua sono la vita e il movimento dell'universo. I mutamenti della luce e dell'ombra, e pioggia, e giorni limpidi sono l'espressione delle alture e dei corsi d'acqua; le distanze e la distribuzione, il loro or-

⁹ LIN YUTANG, *Teoria cinese dell'arte*, Milano, Bompiani, 1967, p. 94.

¹⁰ *Ibid.*

dinamento; l'intersecarsi e il tornare a intersecarsi, l'incontrarsi e il fondersi, il loro ritmo; la luce e l'ombra, lo *yin* e lo *yang*, il loro comportamento. Il raccogliersi e dividersi di acque e nubi esprime la continuità di alture e corsi d'acqua; i gesti di attrarsi e balzare verso l'alto e mutar direzione esprimono il loro movimento. Ciò che è alto e chiaro rappresenta la norma del cielo; ciò che è spesso e greve costituisce la norma della terra. Il cielo lega alture e corsi d'acqua per mezzo di venti e nubi; la terra li desta al movimento per mezzo di acque e rocce. [...]

Montagne e acque sono immense, e le formazioni di nubi si stendono sopra e intorno alle vette dei monti per decine di migliaia di miglia. Da un punto di vista limitato, neppure i geni possono abbracciare una così vasta distesa. Ma grazie alla pennellata unica, l'uomo partecipa alla creazione dell'universo.¹¹

Se la pittura cinese di paesaggio impone una lettura a più livelli dell'immagine, in una cultura dove la scrittura stessa si realizza attraverso disegni creati con il pennello e dove non vi è alcuna gerarchia tra scrittura e pittura tanto che esse possono essere entrambe presenti all'interno di uno stesso dipinto, è possibile anche in poesia ritrovare una scrittura fortemente metaforica. L'acqua, in senso poetico, diventa elemento ristoratore, diventa elemento che favorisce la riflessione, diventa espressione del viaggio interiore dell'individuo. Nella grande stagione poetica del periodo della dinastia Tang (618-907), pennellate di versi così recitano in una poesia di Du Fu (712-770):

Benvenuto alla pioggia in una notte di primavera

Una buona pioggia conosce la sua stagione
e giunge quand'è primavera;
seguendo il vento, si insinua nella notte,
silenziosa e leggera, tutto impregna.
Nuvole scure sovrastano ora le vie del paese,
una barca solitaria sul fiume spande barlumi di luce;
all'alba, vedremo spruzzi di rosso lavati dalla pioggia...
inzuppati i pesanti germogli della città di broccato.¹²

L'acqua/pioggia del poeta Du Fu, uno dei più importanti della tradizione cinese, lascia trasparire in un dipinto di parole tutta la preoccupazione del poeta per il proprio paese.

Metaforica, per una forma di autocensura cui spesso gli intellettuali cinesi ricorrono, è anche la pioggia dei versi di Su Dongpo (1037-1101), grande poeta

¹¹ *Ivi*, pp. 174-175.

¹² Questa poesia e la successiva sono tratte da: YANG XIANYI e GLADYS YANG, *Poetry and Prose of the Tang and Song*, Pechino, Panda Books, 1984, e sono state tradotte dall'inglese dall'autrice. La poesia di Du Fu si trova a p. 57.

del periodo Song, esiliato e allontanato più volte dai suoi incarichi a causa delle sue idee:

Colto dalla pioggia

Dimenticato il picchiare della pioggia sulle foglie della foresta,
perché non cantare un poema mentre arranchiamo lenti?
Più piacevoli di una sella questo bastone e questi sandali di paglia...
qui non c'è nulla da temere!
Potrei trascorrere tutta la vita tra la bruma e la pioggia.
Il vento tagliente di primavera mi ha reso sobrio,
lasciandomi gelato,
ma dall'alto delle colline arriva l'obliqua luce del sole;
un ultimo sguardo indietro alla squallida scena
e procedo,
indifferente al vento, alla pioggia o al sole.¹³

Territorio privilegiato della metafora, anche in Cina, è il mondo delle favole. In esse, l'esortazione morale nasce spesso dallo scontro senza esclusione di colpi tra figure umane e figure ultraterrene. Ne *La corsa di Gao Liang* di Jin Shoushen,¹⁴ scrittore del XX secolo, Gao Liang, abitante di Pechino, per garantire la sopravvivenza della città, deve recuperare l'acqua che è stata portata via da una coppia di draghi. In realtà, l'azione dei draghi è stata dettata dalla rabbia per il processo di urbanizzazione che aveva interessato l'area, ormai prosciugata, di quello che una volta era stato il lago nel quale essi abitavano. I draghi e Gao Liang si servono entrambi di stratagemmi e trucchi vari ma, alla fine, Gao Liang riuscirà a riportare l'acqua a Pechino. Tuttavia, perderà tutto quando, non resistendo alla tentazione di voltarsi indietro come gli era stato raccomandato di non fare, rimarrà travolto dalle acque in piena spinte verso di lui da un incantesimo del drago.

Nella favola, come nel mondo delle divinità dell'antica Grecia, i draghi, animali sovranaturali, provano gli stessi sentimenti degli uomini. Il drago femmina tenta di dissuadere il drago maschio dal confrontarsi con Gao Liang, ma il drago maschio persisterà nel suo intento recando lutti alla propria famiglia. Gao Liang, a sua volta, agendo per il bene della comunità, non esita a ingannare i draghi invece di tentare con essi, molto più potenti di lui, una via di compromesso e, per questo, sarà punito. L'elemento acqua, naturale per i draghi, dominerà, punendoli, sui draghi stessi e su Gao Liang perché nessuno ha agito ragionevolmente.

¹³ *Ivi*, p. 254.

¹⁴ JIN SHOUSHEN, *Beijing legends*, Pechino, Panda Books, 1982, pp. 24-31.

L'azione ben ponderata è alla base di un altro testo cinese classico. Si tratta dell'ormai famosissimo *L'arte della guerra* di Sunzi. Scritto nel IV secolo a.C., questo trattato militare è, oggi, di grande attualità perché adottato dai teorici contemporanei americani del marketing tutti alla ricerca della chiave per interpretare le strategie commerciali dei cinesi dei giorni nostri. Il trattato, nella sua esiguità, è illuminante. Un abile guerriero non solo ha una profonda conoscenza della situazione iniziale di un conflitto, ma non trascurava neanche il più piccolo dettaglio in modo da essere sempre in grado di anticipare, provocare o neutralizzare l'azione nemica. Inoltre, un guerriero veramente accorto non spreca mai le energie e non spinge gli eserciti, nemmeno quelli nemici, al totale annientamento anche se ciò significa dover momentaneamente abbandonare il campo. Anche per Sunzi è naturale relazionarsi agli elementi dell'universo. Nel capitolo che si intitola «Vuoti e pieni», si legge:

La disposizione delle truppe deve somigliare all'acqua. Come l'acqua, nel suo movimento scende dall'alto e si raccoglie in basso, così le truppe devono evitare i punti di forza e concentrarsi sui vuoti. Come l'acqua regola il suo scorrere in base al terreno, così l'esercito deve costruire la vittoria adattandosi al nemico.

Gli eserciti non hanno equilibri di forze costanti, così come l'acqua non ha forma costante. Chi sappia afferrare il successo basandosi sul mutare delle forze nemiche merita l'appellativo di "sovrannaturale". Nessuno dei cinque elementi predomina costantemente; nessuna delle quattro stagioni dura per sempre. I giorni sono brevi oppure lunghi, e la luna muore e rinasce.¹⁵

Si comprende dalla linearità, per quanto solamente apparente, del pensiero di Sunzi quanto grande possa essere lo stimolo a voler 'leggere' alla luce del suo trattato le vicende dell'interscambio contemporaneo tra la Cina e il resto del mondo. Vi è una ricca letteratura in proposito e questo argomento coinvolge pensatori dell'una e dell'altra sponda.

Nel suo recente volume, *La pratica della Cina*, André Chieng, consulente di vari organismi internazionali per gli scambi con la Cina, nato a Marsiglia da famiglia cinese, ripropone la teoria dei cinque elementi, la teoria dello *yin* e dello *yang*, nonché tutte le componenti fondamentali del pensiero filosofico cinese classico, per una disamina che si applica non solamente alle relazioni commerciali, ma anche alla politica americana, alla questione dei diritti umani, al problema della contraffazione. In particolare, nel capitolo intitolato

¹⁵ SUN TZU [SUNZI], *L'arte della guerra*, a cura di R. Fracasso, Roma, Newton Compton, 2006, p. 50.

«Creazione e trasformazione», Chieng ripropone l'argomentazione classica secondo la quale:

I Cinque elementi sono connessi gli uni agli altri, in primo luogo in ragione della loro origine: il legno genera il fuoco che genera la terra, dalla quale nasce il metallo che produce l'acqua, da cui nasce il legno. E in secondo luogo in ragione della loro scomparsa: il metallo taglia il legno, che conquista la terra, la quale assorbe l'acqua, che spegne il fuoco, e quest'ultimo fonde il metallo. In tal modo appare evidente come nessun elemento è superiore agli altri e, al tempo stesso, che ciascuno, a sua volta, predomina.¹⁶

Da questo concetto, lo stesso che anche Sunzi aveva preso in considerazione, Chieng elabora l'idea secondo la quale per il pensiero cinese non è tanto importante la creazione, come per il pensiero occidentale, quanto il processo di trasformazione. Ecco come essa si può applicare alla contemporaneità:

In un altro ordine di idee, più attuale, si può fare cenno alla spiegazione della superiorità statunitense. È un fatto incontestabile: gli Stati Uniti rappresentano oggi l'unica 'superpotenza' mondiale, ma perché? In Occidente, sono state fornite numerose spiegazioni, a volte politiche (superiorità del connubio sistema democratico/economia di mercato), a volte economiche (potenza dell'economia americana, consistenza delle spese destinate a ricerca e sviluppo, ecc.). Tutte hanno in comune il fatto che una o più cause spiegano tale superiorità, a volte con una giustificazione morale: poiché gli Stati Uniti sono il paese più "virtuoso" sono anche il più forte. Molti cinesi sono insensibili a questo tipo di argomentazioni, perché ritengono che in gioco ci sia semplicemente l'alternanza del potere. Come nessuna stagione può imporsi definitivamente e come la primavera è inevitabilmente seguita dall'estate, o il giorno dalla notte, la supremazia degli stati o dei paesi passa dall'uno all'altro. Oggi gli Stati Uniti sono la potenza dominante perché ora spetta a loro esercitare tale dominio, che però non sarà eterno, né giustificato da una causa scientifica o morale.¹⁷

Per rimanere nella contemporaneità, si potrà anche ricordare la controversa costruzione della Diga delle Tre Gole sul Fiume Yangtze. Un modo per risolvere sì problemi di approvvigionamento, ma anche per mostrare una volta di più al mondo la grandiosità della capacità cinese di progettare. Avversata dagli ambientalisti, oggi perfino il governo cinese sembra essere tornato sui propri passi. Nel quotidiano «la Repubblica», il titolo a grandi caratteri così

¹⁶ A. CHIENG, *La pratica della Cina. Cultura e modi del negoziare*, Milano, ObarraO edizioni, 2007, p. 46.

¹⁷ *Ivi*, p. 48.

recita: *Pechino 'rinnega' la super-diga. 'Grave minaccia per l'ambiente'*. L'articolo è del corrispondente Federico Rampini che esordisce:

Era l'orgoglio della tecnocrazia cinese, un simbolo del progresso nella Repubblica Popolare, una meta obbligatoria per le scolaresche in viaggio premio. Ora è diventata ufficialmente un 'rischio per la sicurezza nazionale', la fonte di pericoli nascosti'.¹⁸

Sembrirebbe che per i cinesi il rapporto con il più femminile dei cinque elementi sia un rapporto tuttora irrisolto. La relazione tra Cina e acqua è una relazione antica che si è sviluppata progressivamente nel corso dei secoli e che rimane viva nel pensiero cinese. Tuttavia, la storia contemporanea della Cina ha anche visto dei momenti di forte cesura rispetto al passato e di furia iconoclasta rispetto alla tradizione. È in corso attualmente quello che Henry Zhao definisce un processo di ri-orientamento, ovvero un processo attraverso il quale, mutate le condizioni, le grandi culture ricorrono alle proprie risorse per pervenire a un nuovo assestamento.¹⁹ La Cina non tiene più le proprie porte chiuse e, anzi, muove con inarrestabile energia verso il mondo. Poiché questo mondo, nell'interdipendenza di tutti i suoi abitanti, dà evidenti segnali di non sostenibilità dell'azione umana, e la crisi idrica non ne è che uno degli aspetti macroscopici sotto i nostri occhi, nel processo di trasformazione di cui tutti, singolarmente e collettivamente, siamo artefici e che coinvolge la natura intera, in che modo la Cina risolverà il suo rapporto con l'acqua? Come per i confuciani, per i quali l'uomo intelligente apprezza l'acqua? O come per i taoisti, per i quali l'acqua, che non ha colore né sapore, penetra, umile e benefica, dappertutto e, in apparenza debole, può distruggere tutto ciò che è solido e forte? Sicuramente, non mancheranno le sorprese.

IL GIAPPONE E L'ACQUA

L'origine vulcanica delle isole giapponesi, causa di una preoccupante instabilità geologica che provoca frequenti terremoti e maremoti, rappresenta un'importante fonte di ricchezza per l'intero arcipelago in cui sono presenti numerose sorgenti termali molto amate e frequentate dai Giapponesi fin

¹⁸ F. RAMPINI, *Pechino 'rinnega' la super-diga. 'Grave minaccia per l'ambiente'*, «La Repubblica», 28 settembre 2007, p. 18.

¹⁹ H.Y.H. ZHAO, *Sensing the shift. New Wave Literature and Chinese Culture*, in *Under-sky Underground Chinese Writing*, edited by H.Y.H. Zhao e J. Cayley, Today 1, London, Wellsleep, 1994.

dall'antichità per scopi terapeutici o più semplicemente per abbandonarsi a momenti di profondo relax lontano dalla vita frenetica delle grandi metropoli.

Le abbondanti risorse idriche e la presenza di corsi fluviali hanno favorito da sempre lo sviluppo dell'agricoltura che, influenzata da venti monsonici portatori di abbondanti piogge nella stagione più calda, è caratterizzata dalla coltura del riso, il cereale più diffuso nella dieta dei popoli dell'Asia Orientale. La coltivazione del riso nei tempi più antichi scandiva i ritmi della vita agreste, determinando l'insediamento stabile di gruppi di persone in aree dove oltre al terreno coltivabile era assicurato l'utilizzo di risorse idriche senza le quali la produttività, e di conseguenza la vita stessa della gente, sarebbero state impossibili. I fiumi, poco profondi e non sempre navigabili, pur essendo un dono prezioso per l'agricoltura, a differenza della Cina, non hanno avuto un ruolo importante nelle comunicazioni che prima delle grandi vie di collegamento terrestre, costruite a partire dalla fine del VII secolo, sono state garantite dal mare e in particolare dall'Oceano Pacifico che ha rappresentato un punto di riferimento fondamentale sia per l'economia che per la dieta alimentare dei Giapponesi.²⁰ Considerato il valore che da sempre ha avuto l'acqua, non sorprende che nella narrativa giapponese, soprattutto in quella per l'infanzia che affonda le sue radici nei miti e nelle leggende della tradizione orale, ci siano storie che descrivono le risorse idriche come un bene più prezioso di oro, argento e gioielli per i contadini che rischiano di rimanerne privi. Questo spiega anche perché nell'immaginario collettivo i corsi d'acqua, gli stagni e i laghi siano considerati sede di divinità o comunque di creature magiche, tra le quali molto ricorrente è la figura di un drago imponente, descritto come difensore e custode delle acque che bisogna invocare in caso di siccità oppure placare quando provoca inondazioni pericolose per l'agricoltura.

L'acqua come fonte di vita, fertilità e purezza compare già nei miti della creazione riportati nel *Kojiki* (Un racconto di antichi eventi, 712), in cui si narra che una coppia di dèi, Izanaki e Izanami, creano l'arcipelago giapponese immergendo una lancia nell'acqua e lasciando cadere numerose gocce che si trasformano in altrettante isole:

I sommi esseri celesti dettarono alla maestosa coppia, Izanaki e Izanami, l'ordine di consolidare le terre alla deriva e donarono loro una preziosa lancia magica. I due, roteando verso il basso la preziosa lancia dai flessuosi ponteggi del cielo, cagliarono una salsedine gorgogliante, e quando estrassero la lancia grumi di sale colarono dalla punta uno sull'altro fino a formare l'isola Onogoro. Vi discesero, piantarono una magnifica colonna ed eressero una dimora molto ampia.²¹

²⁰ R. CAROLI – F. GATTI, *Storia del Giappone*, Bari-Roma, Laterza, 2004, pp. XXII-XXIII.

²¹ *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, a cura di P. Villani, Venezia, Marsilio, 2006, p. 36.

A loro si deve anche la nascita di Amaterasu no Ōmikami, la dea del Sole, dalla quale la stirpe imperiale sosteneva di discendere e di numerose altre divinità. Si dice poi che la dea Izanami muoia dando alla luce il dio del fuoco e che Izanaki la inseguia nella terra dello *yomi*, 'le acque gialle' degli inferi, per riportarla indietro e completare l'opera di creazione del mondo. Gli dèi gli concederanno di riprendersela a patto che non si giri a guardarla mentre si allontana dal mondo dei morti. Ma Izanaki non rispetta le condizioni stabilite e perciò è costretto a vedere il corpo putrefatto di lei che adirata gli aizza contro creature mostruose. Inorridito, scappa via e appena uscito dalla caverna degli inferi, ne ostacola l'ingresso con una grossa pietra. Nel momento in cui chiude l'entrata della caverna, si rompe per sempre anche il vincolo matrimoniale con Izanami. A questo punto fra i due mondi, quello dei vivi e quello dei morti, appare un fiume, ulteriore elemento di separazione, nel quale il dio si immerge per purificarsi creando, grazie a questo rituale, gli dèi della luce dai quali discenderanno gli uomini.

Nella tradizione shintoista secondo la quale solo l'uomo che rifugge dalle cose impure, come la morte, è in armonia con se stesso, la natura e gli dèi, l'acqua ha un ruolo di primaria importanza. La purezza, molto più della fede, è la condizione necessaria per entrare in contatto con dio e il rito di purificazione, *misogi*, non consiste in una confessione dei peccati, né prevede una conversione interiore. È semplicemente un lavacro che dissolve le impurità, riportando la superficie della pelle alla sua pulizia e levigatezza.²² Le abluzioni con acqua rientrano anche nelle pratiche religiose del buddhismo che in alcuni testi sacri elogia le virtù spirituali del bagno e a partire dall'VIII secolo porta alla costruzione di numerosi monasteri dotati di sale da bagno per i fedeli che si recavano in pellegrinaggio. L'abitudine di fare il bagno in centri termali immersi in una natura suggestiva, nei bagni pubblici alla fine di una lunga e faticosa giornata o, in mancanza d'altro, in una accogliente vasca tra le pareti domestiche, ha in Giappone origini antichissime strettamente collegate ai riti religiosi di purificazione tutt'ora praticati. Immergersi nell'acqua è un'esigenza irrinunciabile avvertita da tutti, e se fino al secolo scorso molte erano le abitazioni che non avevano una vasca da bagno, la naturale conseguenza di questa mancanza era recarsi quotidianamente ai bagni pubblici di quartiere, da sempre luogo di incontro e di divertimento. Nel racconto umoristico *Ukiyoburo* (Il bagno del mondo fluttuante, 1809) Shikitei Sanba (1776-1822) presenta un'esilarante galleria di personaggi differenti per sesso, occupazione e estrazione sociale che si recano ogni giorno ai bagni pubblici di cui esalta i benefici morali e spirituali e

²² M. RAVERI, *Itinerari del sacro. L'esperienza religiosa in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2006, pp. 154-156.

soprattutto la straordinaria capacità di annullare, seppur per un breve lasso di tempo, le differenze sociali tra le persone:

I bagni pubblici sono la strada più breve per raggiungere l'illuminazione morale e spirituale. Attente riflessioni lo dimostrano. È una verità del Cielo, della Terra e di tutta la natura che qualsiasi uomo, saggio o stolto, buono o cattivo, ricco o povero, importante o senza importanza, faccia il bagno nudo. Il Buddha Shakyamuni e Confucio, Osan la serva e Gonsuke il bracciante, tutti ritornano alle sembianze che avevano quando sono nati. Essi si spogliano di tutte le cose che hanno desiderato e di cui si sono presi molta cura e le lasciano dietro di sé, in un posto lontano come il mitico Mare Occidentale dove i mendicanti mandano gli spiriti impuri nelle loro cantilene. Le persone che fanno il bagno entrano liberi nell'acqua, senza alcuna traccia di desiderio. Sia il padrone che il servo se ne stanno nudi dopo che, lavati via il sudiciume dell'avidità e i desideri mondani, si sono sciacquati con l'acqua fresca. E nessuno riesce a distinguere l'uno dall'altro!²³

Molto più tardi, anche in *Izu no odoriko* (La danzatrice di Izu, 1927), uno dei racconti più celebri del premio nobel Kawabata Yasunari (1899-1972), il bagno diventa simbolicamente il momento del ritorno alle origini, della scoperta della vere sembianze, in questo caso di una danzatrice che dopo essersi immersa nell'acqua termale, mentre corre completamente nuda, senza trucco e abiti di scena, appare come una bambina ingenua e innocente. Il giovane studente innamorato di lei si sente quasi sollevato da questa inaspettata rivelazione che lo induce ad abbandonare subito il desiderio di farla sua per accontentarsi solo di una sincera e affettuosa amicizia:

Dal fondo dello stabilimento termale, immerso nella penombra, tutt'a un tratto una donna nuda sembrò venire di corsa verso di noi, poi salì in piedi sul parapetto dello spogliatoio come per saltare sulla riva del torrente e protendendo in avanti le braccia si mise a gridare qualcosa. Non aveva niente addosso, nemmeno un asciugamano. Era la danzatrice. Guardando il bianco corpo nudo dalle lunghe gambe, simile ad un giovane albero di paulonia, ebbi la sensazione che il mio cuore fosse attraversato da una corrente di acqua limpida. Tirai un profondo sospiro e mi misi a ridere piano. Era una bambina. Una bambina che per la gioia di averci scoperto era balzata, nuda come si trovava, nella luce del giorno, e cercava di sollevarsi il più in alto possibile sulla punta dei piedi. Mi sentivo così felice che continuavo a ridere tra me, la mente come purificata, non riuscivo a smettere.²⁴

²³ SHIKITEI SANBA, *Ukiyoburo* (Il bagno del mondo fluttuante), trad. inglese di C. Drake, in *Early Modern Japanese Literature. An Anthology (1600-1900)*, a cura di Shirane Haruo, New York, Columbia University Press, 2002, pp. 749-750.

²⁴ KAWABATA YASUNARI, *Izu no odoriko* (La danzatrice di Izu), trad. italiana di A. Pastore, in *Kawabata. Romanzi e Racconti*, a cura di G. Amitrano, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1037-1038.

In questa memorabile scena del racconto, il candore del corpo nudo, e ancor di più, l'immagine dell'acqua dalla quale la danzatrice è appena emersa e quella della corrente cristallina che sembra attraversare il cuore del giovane spettatore, contribuiscono a sottolineare agli occhi del lettore la vera natura della fanciulla contraddistinta da una verginità sacrale che non può essere violata dalla passione fisica.

L'acqua ha però un potere ambiguo e oltre ad essere energia fecondatrice e purificatrice può diventare ingannatrice e pericolosa. Questa doppia valenza è ben descritta in *Kōya hijiri* (Il monaco del monte *Kōya*, 1900) di Izumi Kyōka (1873-1939) dove l'acqua come fiume, ruscello o cascata non è associata a una vergine ingenua, bensì a una donna trasgressiva e tentatrice:

Prima sono entrata nella stalla ad accudire il cavallo, e sento ancora sul mio corpo il respiro umido uscito dalle froge, come una cattiva sensazione. È una buona occasione per darmi una pulita» disse con il tono di voce di fratelli che si confidano. Mentre una mano sollevata tratteneva i neri capelli, l'altra asperse vigorosamente con il *tenugui*²⁵ bagnato sulle ascelle; poi si alzò e con entrambe le mani lo strizzò: pareva di neve purificata con l'abluzione di quell'acqua miracolosa, e il suo sudore scorreva via tingendosi di un rosso pallido! Si diede un tocco qua e là con un pettine sui capelli.²⁶

La donna, divenuta di una bellezza irresistibile dopo essersi bagnata con un'acqua miracolosa che guarisce i mali e ringiovanisce il corpo, tenta in tutti i modi possibili di sedurre un monaco che però, grazie a un notevole sforzo mentale e spirituale, riesce alla fine a resistere alle dolci lusinghe dell'acqua.

* * *

Per il suo stato liquido l'acqua è libera da qualsiasi vincolo ed ha la capacità di trasformarsi e assumere qualsiasi forma. Non è mai uguale a se stessa e rappresenta il flusso dell'eterno divenire. Per queste sue caratteristiche, nella poesia giapponese a partire dal *Man'yōshū* (Raccolta delle diecimila foglie, seconda metà VIII sec.) diventa l'elemento più adatto a descrivere la caducità dell'esistenza umana e la conseguente, inevitabile rassegnazione al fluire inarrestabile del tempo ben rappresentato dall'immagine del fiume che scorre incessantemente. Questa immagine già presente nei classici cinesi diventerà un *topos* nella letteratura classica giapponese.

²⁵ Tipo di asciugamano di cotone o di lino di forma rettangolare. Serve per asciugare le mani e bagnato e strizzato viene spesso adoperato per detergersi dopo il bagno.

²⁶ IZUMI KYŌKA, *Kōya hijiri* (Il monaco del monte *Kōya*), in *Il monaco del monte Kōya e altri racconti*, a cura di B. Rupert, Venezia, Marsilio, 1991, p. 195.

Nel *Man'yōshū* l'impossibilità di raggiungere l'eternità viene ribadita più volte nelle poesie che fanno riferimento alla leggenda di Urashima,²⁷ e la rassegnazione al tempo che passa è espressa chiaramente da Yamanoue Okura (660 ca.-733) che condensa il significato di un lungo componimento sull'instabilità della vita umana con questi versi:

Tokiwa nasu	Come vorrei essere
kakushimogamo to	sempre uguale
omoedomo	come una roccia,
yo no koto nareba	ma poiché appartengo a questo mondo
todomikanetsumo	non posso fermare il tempo. ²⁸
(Yamanoue Okura, V, 805)	

Contrapposta alla rigida immobilità della roccia è l'acqua che scorre in una poesia di Kakinomoto Hitomaro (?-708?) dove si propone una saggia considerazione sull'esistenza umana:

Makimuku no	Spuma che scorre
yamabe toyomite	con fragore
yuku mizu no	tra i monti
minawa no gotoshi	questo siamo
yo no hito ware wa	noi esseri al mondo. ²⁹
(Kakinomoto Hitomaro VII, 1269)	

Lo stesso concetto ritorna successivamente anche nel *Kokinwakashū* (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, inizio X sec.) dove l'immagine del fiume Asukagawa (fiume Domani) rappresenta una corrente veloce che diventa metafora della transitorietà della vita:

Yo no naka wa	Che è mai permanente
nani ka tsune naru	in questo mondo?
Asukagawa	Del fiume Domani

²⁷ La leggenda narra che Urashima un giorno, mentre pescava da solo, aveva catturato una tartaruga che trasformatasi in una bellissima donna, lo aveva condotto a 'Tokoyo no kuni', una grande isola negli abissi del mare dove era vissuto per tre anni. Un giorno, spinto dalla nostalgia di casa, era ritornato al suo paese portando con sé uno scrigno ricevuto dalla donna alla quale aveva promesso di non aprirlo. Giunto nel suo paese, scopre che molte cose erano cambiate e che tutti quelli che conosceva erano ormai scomparsi da lungo tempo. Decide allora di aprire lo scrigno dal quale fuoriesce un fumo bianco e si ritrova improvvisamente invecchiato. I tre anni trascorsi in fondo al mare, dove il tempo trascorrevva con incredibile lentezza, equivalevano a trecento anni sulla terra dove invece il tempo non poteva essere fermato.

²⁸ *Man'yōshū* (Raccolta delle diecimila foglie), a cura di Kojima Noriyuki, Kinoshita Masatoshi, Satake Akihiro, Tōkyō, Shōgakukan, 1972, p. 59 («Nihon koten bungaku zenshū, 3»).

²⁹ *Ivi*, p. 248.

kinō no fuchi zo il botro di ieri
kyō wa se ni naru oggi è una rapida.³⁰
(Anonimo, XVIII, 933)

La diffusione del buddhismo in Giappone comporta un'insolita preoccupazione per il concetto di impermanenza (*mujō*). In opere della letteratura del periodo Heian (794-1185) come il *Genji monogatari* (Storia di Genji, 1008 ca.) e lo stesso *Kokinwakashū* la natura descritta attraverso il continuo, inarrestabile avvicinarsi delle stagioni e le vicende umane che riflettono la mutevolezza e l'inaffidabilità dei sentimenti, sottolineano in modi diversi il tema dell'evanescenza. Verso la fine del periodo Heian, questi concetti continueranno ad essere proposti nelle opere letterarie come verità inconfutabili su cui meditare, ma saranno espressi attraverso nuove immagini, questa volta relative alle dimore umane che affiancano al preesistente concetto temporale di impermanenza quello dell'instabilità spaziale, riflesso evidente dei profondi cambiamenti che si stavano verificando in Giappone.³¹

La frammentazione del potere nel XII secolo portava a inevitabili lotte tra membri di differenti fazioni politiche e il potere passato dalla corte dell'imperatore alla classe militare segnava la distruzione definitiva di un ordine che trovava la sua giustificazione teoretica in una visione della storia che si era sviluppata nell'ambito del buddhismo della scuola Jōdō. Secondo questa visione, la morte del Buddha storico avrebbe segnato l'inizio di un progressivo declino morale, sociale e politico destinato a peggiorare con il passar del tempo. L'ultima delle tre ere successive alla scomparsa del Buddha, nota in Giappone come era finale (*mappō*), si riteneva che fosse iniziata nel 1052 portando inevitabili disastri naturali e politici che ispirano la stesura dell'*Hōjōki* (Ricordi di un eremo, 1212 ca.), uno dei capolavori della letteratura giapponese, scritto dal letterato-eremita Kamo no Chōmei (1155-1216). In quest'opera l'autore, deluso per un mancato avanzamento nella sua carriera di religioso, manifesta il rifiuto di una società corrotta dalla quale non si può far altro che fuggire per vivere in un luogo solitario a contatto con la natura incontaminata. Il concetto di impermanenza rappresenta il filo conduttore delle varie sezioni dell'opera che comprendono in successione la descrizione delle cinque

³⁰ *Kokin waka shū. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, a cura di Sagiyama Ikuko, Milano, Ariete, 2000, p. 558.

³¹ W.R. LA FLEUR, *Inns and Hermitage: the Structure of Impermanence*, in ID., *The Karma of Words. Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1983, p. 61.

calamità (l'incendio, l'uragano, il trasferimento della capitale, la carestia e il terremoto) che si erano abbattute sulla capitale Heiankyō tra il 1177 e il 1182, il resoconto della propria esperienza di vita in ritiro a Toyama sull'altura di Hino, a sud della capitale, l'ammissione di duraturi contatti con la capitale e infine la presa di coscienza dell'inutilità della vita vissuta in solitudine.

Sin dall'incipit dell'*Hōjōki*, si intuisce che il cambiamento per Chōmei è un principio di ordine cosmico, una legge che non fa discriminazioni tra povero e ricco, debole e potente, esseri animati e oggetti inanimati. È la legge del fiume che scorre incessante la cui acqua «non è mai la stessa» e le cui bolle «là si formano e qui si dissolvono».³² Questa immagine d'acqua che rappresenta una premessa fondamentale è seguita subito dopo da esempi più concreti di impermanenza sui quali gli uomini sono invitati a riflettere:

Sembra possano sfidare imperiture i secoli le dimore di grandi e meno grandi che a fianco l'una dell'altra fanno gara di maestosità e splendore nella capitale fulgente e invece, a ben guardare, son rare quelle rimaste sin dai tempi antichi. Alcune, bruciate l'anno scorso, le han ricostruite in questo, altre erano grandi magioni, ma, cadute in rovina, son diventate ora piccole case. Così è per i loro abitanti: il luogo è il medesimo, la gente che ci vive è sempre numerosa, e tuttavia saran rimasti sì e no uno o due, d'una trentina che erano, quelli che vi conoscevamo. Per un uomo che muore al mattino uno ne nasce alla sera: così è di norma il nostro vivere e in questo sembra davvero semplice schiuma sull'acqua.³³

Chōmei riprende l'immagine della schiuma sull'acqua, che ritorna per ben due volte nella parte iniziale della sua opera, da una famosa lezione del saggio indiano Vimalakīrti che mostrava alla gente la natura effimera del nostro essere:

O virtuosi, il corpo umano è impermanente, non è forte né durevole; deperirà ed è quindi instabile: provoca inquietudine e sofferenze essendo soggetto a ogni tipo di malattia. Virtuosi, tutti gli uomini saggi non fanno assegnamento su questo corpo che è simile ad una massa di schiuma inafferrabile. È come una bolla che non dura a lungo.³⁴

La schiuma e la bolla d'acqua sono solo due delle metafore buddhiste della transitorietà dell'esistenza umana di cui si serve Chōmei per attaccare la

³² M. MARRA, *The Aesthetics of Discontent. Politics and Reclusion in Medieval Japanese Literature*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1991, pp. 71 e 83-84.

³³ KAMO NO CHŌMEI, *Hōjōki* (Ricordi di un eremo), a cura di F. Fraccaro, Venezia, Marsilio, 1991, p. 53.

³⁴ *Vimalakīrti nirdeśa sūtra*, a cura di C. Luk, Roma, Ubaldini, 1982, p. 28.

struttura della società del suo tempo. La descrizione delle calamità naturali che colpiscono la capitale tra il 1177 e il 1182 non è altro che un valido espediente per criticare la nobiltà, i militari e altre classi sociali più basse, ponendo l'enfasi sulla vanità dei loro comportamenti e l'inevitabile rovina che li attende. Le calamità, simbolo della distruzione e della rigenerazione nella storia delle dinastie cinesi, sono palesi segni di declino davanti ai quali Chōmei reagisce allontanandosi nel tentativo di ristabilire, grazie a una vita solitaria vissuta in una fragile capanna che si può facilmente disfare e trasportare altrove, quei valori del passato che purtroppo sembravano irrimediabilmente persi. Questo tentativo di recupero della tradizione si manifesta attraverso le innumerevoli citazioni di versi antichi che costellano il testo, testimonianza della ricerca di un dialogo con i saggi poeti del passato vissuti a stretto contatto con la natura, ma soprattutto attraverso la decisione di trovare un'alternativa alla vita frenetica della capitale in un nuovo spazio, quello di una precaria capanna, conforme alla legge del fiume, ovvero alla legge dell'impermanenza.³⁵

A distanza di secoli, l'immagine del fiume che scorre portando via ogni cosa ritorna come *leitmotiv* nella narrativa di Nagai Kafū (1879-1959) nella quale si riflette la malinconica nostalgia per un passato che non può più tornare nel Giappone del periodo Meiji (1868-1912) sottoposto, in seguito al contatto con l'Occidente, a una rapida e radicale trasformazione. Dopo la restaurazione del 1868 la topografia di Tōkyō, divenuta da centro del potere militare capitale e sede imperiale, era stata completamente ridisegnata e con la modernizzazione il paesaggio era diventato irriconoscibile. Mentre le zone più tradizionali di Tōkyō sembravano perdere a poco a poco la loro identità, Kafū descrive nei suoi racconti la realtà di quartieri più lontani dal centro della città dove riesce a trovare elementi di continuità con il passato. In particolare, le zone ad est del fiume Sumida descritte in *Sumidagawa* (Il fiume Sumida, 1909), *Botan no kyaku* (Al giardino delle peonie, 1909) e *Bokutō kitan* (Una strana storia al di là del Sumida, 1936) sembrano ai suoi occhi conservare intatta la cultura di Edo mantenuta viva grazie alla presenza di mondi chiusi come i quartieri di piacere. In questi racconti, caratterizzati da un'atmosfera triste e malinconica, si percepisce quasi una sorta di ossessione per l'inesorabile trasformazione delle cose che solo attraverso il ricordo possono continuare a vivere.

In *Sumidagawa* lo spettacolo del fiume nel passaggio dal tramonto al crepuscolo e infine al buio della notte richiama l'attenzione su un naturale, inevitabile cambiamento che riguarda non solo il paesaggio, ma anche le vicende

³⁵ MARRA, *The Aesthetics of Discontent*, cit., p. 96.

umane come dimostra l'esperienza di un giovane studente, Chōkichi, che quella sera probabilmente vedrà per l'ultima volta la donna che ama, Oito, destinata a diventare una *geisha*.

In un batter d'occhio il crepuscolo si inoltra nella notte e il buio scendeva veloce come un sipario sulla scena. L'acqua che scorreva cominciò a mandare bagliori accecanti e le sagome delle persone sul traghetto si stagliavano nere, nitide come schizzi a china. I ciliegi disposti in lunghe file sugli argini del fiume, visti dall'altra riva, formavano una massa scura da far paura. Le chiatte che fino a poco prima passavano in continuazione, in un baleno erano sparite a monte del fiume. Solo piccole barche di pescatori al ritorno dal mare aperto ondeggiavano qua e là come foglie. Il fiume Sumida, vasto e quieto, dava ora un senso di tristezza.³⁶

L'immagine del fiume che fa da sfondo alle vicende descritte rappresenta il divenire incessante. Tutto è destinato a finire e lo scrittore come il poeta ha il compito di catturare l'attimo prima che fugga per sottolineare quella bellezza presente proprio nella caducità di ogni cosa che appartiene alla vita umana.

³⁶ NAGAI KAFŪ, *Sumidagawa* (Il Sumida), in *Al giardino delle peonie e altri racconti*, a cura di L. Bienati, Venezia, Marsilio, 1989, p. 50.