

# Italo Calvino in Giappone. Mille giardini verso il vuoto

Claudia DELLACASA

Italo Calvino (Santiago de las Vegas, Cuba 1923 – Siena 1985) è trasversalmente riconosciuto come uno dei più influenti autori italiani del Novecento. Le sue opere sono state tradotte in cinquantasei lingue e la fortuna internazionale che ne deriva non sembra accennare a diminuire <sup>1)</sup>. Il carattere cosmopolita del suo profilo intellettuale affonda le radici in una curiosità che ha portato Calvino a viaggiare molto, sia fisicamente che narrativamente, e in una prensilità in grado di elaborare sempre nuovi spunti in nuove forme. Tra i tanti spunti possibili, questo saggio si propone di esaminare quello nato dal contatto con la cultura giapponese, di cui per iniziare verranno fornite le coordinate cronologiche e le peculiarità. Per illuminare la rilevanza che tale contatto può avere avuto nella traiettoria dello scrittore, verrà poi scelto un focus descrittivo. Si seguirà l'evoluzione del modo in cui Calvino rappresenta gli spazi dei giardini, nel tentativo da un lato di dare conto della poliedricità del suo sperimentalismo, dall'altro di individuare una potenziale influenza del modo nipponico di guardare alla natura nelle opere dei tardi anni '70 e dei primi anni '80, successive al viaggio dello scrittore in Giappone.

## Il viaggio, i libri

Nell'autunno del 1976, già autore affermato e esponente di spicco del panorama intellettuale italiano, Calvino visita Tōkyō, Nikkō, Kyōto e Nara nel giro di alcune settimane, su invito della Japan Foundation. Tra gli incontri avvenuti durante il viaggio si può risalire a uno scambio intellettuale con la Professoressa Marisa Di Russo, allora docente di italiano all'università Gaigo di Tōkyō, che regala a Calvino una copia di *Kokoro* di Sōseki <sup>2)</sup>; ai seminari con docenti e studenti di italiano all'Istituto Italiano di Cultura di Tōkyō e all'Italia-Kaikan di Kyōto <sup>3)</sup>; ai contatti con Ōe Kenzaburō e Abe Kōbō, il secondo ipotizzabile a partire da una dedica presente nella copia di *The Box Man* posseduta da Calvino nella sua biblioteca romana <sup>4)</sup>. Quanto ai luoghi, delle visite a Nara e Nikkō si viene a conoscenza leggendo il ricordo che ne offrono Wada Tadahiko <sup>5)</sup> e Kawashima Hideaki <sup>6)</sup>, futuri traduttori di Calvino in giapponese che incontrano l'autore durante il viaggio. Di Tōkyō e Kyōto, invece, è Calvino stesso a scrivere.

Le testimonianze più dirette del viaggio giapponese sono infatti costituite da una serie di articoli che vengono pubblicati, all'indomani del ritorno in Italia, nella rubrica del signor Palomar sul *Corriere della Sera* <sup>7)</sup>. I titoli iniziali sono quattro e risalgono al periodo tra il dicembre 1976 e il gennaio 1977: 'Due donne, due volti del Giappone', 'L'amara ricchezza delle ville di Kyoto', 'I gentili

miracoli del Giappone', 'L'ansia annullata nei giardini giapponesi'. Nel dicembre 1977, ossia a più di un anno di distanza dal viaggio, i brani vengono riorganizzati per la rivista *L'Approdo letterario* (XXIII, 79-80, pp. 60-76) e diventano sette, in un gioco di smembramenti e cambi di titolo: i primi due divengono, rispettivamente, 'La vecchia signora in kimono viola' e 'Lo spazio d'un'altra storia', da 'I gentili miracoli' vengono estrapolati 'La spada e le foglie', 'I bigliardini della solitudine' e 'Il novantanovesimo albero', mentre da 'L'ansia annullata' sono tratti 'L'aiola di sabbia' e 'La luna corre dietro alla luna'. Infine nel 1984 gli articoli, in numero di nove, confluiscono nella sezione 'La forma del tempo' della raccolta *Collezione di sabbia*, dopo avere attraversato ulteriori modifiche e suddivisioni (i titoli definitivi sono: 'La vecchia signora in kimono viola', 'Il rovescio del sublime', 'Il tempio di legno', 'I mille giardini', 'La luna corre dietro alla luna', 'La spada e le foglie', 'I bigliardini della solitudine', 'Il novantanovesimo albero') e una aggiunta ('Eros e discontinuità', uscito per la prima volta sotto il titolo di 'Giapponesi e altro' su *Repubblica* il 5 agosto 1982). 'L'aiola di sabbia' verrà invece inserito in *Palomar* (1983, Torino: Einaudi), primo racconto della sezione 'I silenzi di Palomar' e della sottosezione 'I viaggi di Palomar'.

Ma i contatti tra Calvino e il Giappone non si fermano a quelli diretti, pratici, legati al viaggio. Sono anche, se non soprattutto, contatti culturali, testimoniati dalla già menzionata biblioteca dello scrittore, ancora oggi conservata a Roma, in quella che fu la sua ultima residenza in Piazza del Campo Marzio<sup>8)</sup>. Grazie alla preziosa opportunità da me avuta di catalogare i libri presenti in casa Calvino, ho avuto modo di risalire a un duplice interesse di lettura. Da un lato si inferisce un'attenzione nei confronti del Buddismo Zen: libri di Maurice Percheron, Eugen Herrigel, Alan Watts e Walpola Rahula sono presenti sullo scaffale dedicato alle religioni orientali, accanto a libri su Buddismo indiano, Tantrismo, Confucianesimo, Taoismo e Indusimo. Dall'altro si scopre un'accurata e consistente selezione di narrativa giapponese, in traduzione italiana o inglese: un intero ripiano è destinato a circa sessanta volumi giapponesi, tra i quali ricorrono i nomi di Tanizaki Jun'ichirō, Kawabata Yasunari, Abe Kōbō, Mishima Yukio, Ōe Kenzaburō. Di questi libri alcuni sono per giunta versioni italiane di titoli già presenti in precedenti edizioni inglesi, come a testimoniare un interesse di lunga durata in Calvino e la volontà di leggere nella propria lingua storie già apprezzate in una lingua straniera – non appena reso possibile dalle rispettive traduzioni in italiano.

Il quadro dei rapporti tra lo scrittore e il Giappone comprende inoltre il mondo editoriale, avendo Calvino lavorato per Einaudi ufficialmente dal 1946 al 1961, quindi più saltuariamente, come consulente esterno, fino agli anni '70<sup>9)</sup>. In questo contesto, scrivendo a Elio Vittorini il 7 novembre 1952, Calvino si fa portavoce dell'interesse della casa editrice a pubblicare *La storia di Genji* di Murasaki Shikibu<sup>10)</sup>. Nella stessa lettera Calvino chiede anche informazioni riguardo a 'Rashōmon', racconto di Akutagawa Ryūnosuke che all'epoca solleva particolare interesse per via dell'omonimo film di Kurosawa Akira, vincitore del Leone d'Oro a Venezia nel 1951. Risalendo al verbale editoriale di circa un mese prima, precisamente dell'8 ottobre 1952, si individua proprio un riferimento alla lettura di una sperimentale traduzione italiana dei racconti di Akutagawa da parte di Calvino, che si dice interessato a leggere altro dello stesso autore per comprenderne il valore più

compiutamente<sup>11)</sup>.

Purtroppo la situazione einaudiana al tempo non permette di perseguire il filone giapponese, tanto che una versione in italiano di *Rashomon e altri racconti* vede la luce solo nel 1983 e per una diversa casa editrice, la UTET. Ma dalla testimonianza di Marisa Di Russo si scopre che il viaggio del 1976 è in qualche modo anche una “missione” per conto di Einaudi alla ricerca di nuovi scrittori da pubblicare, nel tentativo – purtroppo poco riuscito – di colmare la lacuna precedente. È dunque significativo notare come, anche in un contesto professionale, Calvino entri in contatto con la letteratura giapponese, in un momento storico in cui questa non è alla moda come ai tempi del giapponismo di primo Novecento, né diffusa come oggi, il Giappone potendo vantare due premi Nobel e una sezione variamente nutrita all'interno delle librerie occidentali.

Appurate dunque le modalità e le tempistiche del rapporto di Calvino con il Giappone, tanto come luogo reale quanto come mèta di esplorazioni intellettuali, si può passare a indagare in che misura questo scambio si sia riflesso sulla scrittura e sullo sguardo dell'autore. Per farlo, come si diceva in apertura, può essere utile seguire l'evoluzione del suo modo di descrivere<sup>12)</sup>. Non soltanto perché i passaggi descrittivi stabiliscono un legame privilegiato con i sensi, centrali tanto in Calvino quanto in molta prosa giapponese<sup>13)</sup>, ma anche perché essi offrono ristretti oggetti di analisi osservando i quali emergono con particolare evidenza eventuali cambi di approccio cognitivo. In particolare i giardini, in quanto luoghi di interconnessione di elementi naturali e culturali, possono essere proficuamente letti come esempio del cangiante rapporto tra soggetto umano e oggetto non umano nella narrativa di Calvino<sup>14)</sup>. Lettura con la quale si auspica di tratteggiare questa stessa parabola narrativa, sempre aperta alle sperimentazioni e mai davvero incanalabile in una direzione univoca.

### **Primi giardini, tra autobiografia e immaginazione**

Figlio dell'agronomo Mario Calvino e della botanica Eva Mameli, Italo Calvino è quasi letteralmente nato in un giardino dell'esotica Santiago de las Vegas, vicino l'Havana. Dopo circa venti anni di lavoro sul campo in Messico, nel 1923 Mario Calvino si trova a Cuba per supervisionare una stazione sperimentale di agricoltura, ed è lì che sua moglie – già assistente di botanica all'Università di Pavia – si trasferisce dopo una prima fase matrimoniale a distanza, dando alla luce il figlio Italo il 15 ottobre 1923, in una capanna di legno circondata da piante rigogliose<sup>15)</sup>. Già nel 1925 la famiglia Calvino torna in Liguria, vivendo tra la Villa Meridiana di Sanremo, dove Mario impianta una stazione sperimentale di floricoltura, e la vicina campagna di San Giovanni Battista. Italo Calvino richiama un suo privilegiato rapporto di intimità con la natura, risalente sin dai tempi dell'infanzia, in diverse occasioni:

Sono nato il 15 ottobre 1923 a Santiago de las Vegas, un villaggio nei pressi dell'Avana, dove mio padre, ligure, di Sanremo, agronomo, dirige una stazione sperimentale per la canna da zucchero, e mia madre,

sarda, botanica, era la sua assistente. Di Cuba non ricordo nulla, purtroppo, perché nel 1925 ero già in Italia, a Sanremo, dove mio padre era tornato con mia madre a dirigere una stazione sperimentale di floricoltura. [...] Ho vissuto coi miei genitori a Sanremo fino a vent'anni, in un giardino di piante rare e esotiche, e per i boschi dell'entroterra con mio padre (SNiA, p. 17).

Ho passato l'infanzia e la giovinezza in mezzo alla natura. Mio padre era un agronomo e il suo lavoro consisteva nel fare esperimenti agricoli. Mia madre era una botanica e una genetista. Vivevamo a Sanremo, in una villa piena di piante esotiche, e avevamo un piccolo podere (SNiA, p. 604).

Iniziando con i primi racconti, lo spazio del giardino richiama connotazioni edeniche. Retrospettivamente, sembra come se Calvino faccia combaciare la propria nascita come scrittore con la propria nascita effettiva, chiamando in causa in modo peculiare anche la genesi biblica. In effetti, il primo racconto della raccolta *Ultimo viene il corvo* (1949, Torino: Einaudi, «Coralli», n. 49) si intitola 'Un pomeriggio, Adamo' ed è incentrato sulla figura di un giovane giardiniere dall'innata familiarità con piante e animali. Il personaggio è ispirato alla reale figura di Libereso Guglielmi, giardiniere di Villa Meridiana e coetaneo dell'adolescente Calvino, da cui il soggetto narrativo mutua caratteristiche fisiche, nome esperanto e alcune scelte personali come il vegetarianesimo, il pensiero anarchico e l'ateismo<sup>16</sup>). L'associazione del titolo con la tradizione cattolica può sembrare dunque in apparenza contraddittoria, ma essa è al tempo stesso richiamata e secolarizzata. Il primo giardino descritto dall'autore è infatti un Eden senza senso del peccato, in cui gli animali non fanno male e i fiori sono premurosamente coltivati (RR1, pp. 154-160). C'è dunque, fin da questo primo esempio, un elemento di intervento umano sulla natura, che tuttavia si esplica in modalità tendenzialmente armoniche, quasi primitive. E se il chiaro riferimento biografico al giardiniere Libereso esclude un'identificazione di tale approccio come proprio dello scrittore Calvino, quel che si nota sin d'ora è la tendenza di quest'ultimo a proiettare sullo spazio esterno le caratteristiche interiori dei soggetti umani: qui il giardino, fauna compresa, fa da specchio alla *naïveté* del giardiniere che lo cura.

La stessa prevalenza di istanze soggettive sullo spazio caratterizza il terzo racconto della medesima raccolta, intitolato 'Il giardino incantato' (prima pubblicazione: 1° febbraio 1948, Torino, «L'Unità»)<sup>17</sup>). In questo caso i protagonisti sono due bambini, Giovannino e Serenella, intrufolatisi in un giardino troppo bello per essere vero, e il sentimento che li accomuna, e che il luogo al tempo stesso riflette e stimola, è quello del disagio, della paura, dell'amarezza:

Tutto era così bello: volte strette e altissime di foglie ricurve d'eucalipto e ritagli di cielo; restava solo quell'ansia dentro, del giardino che non era loro e da cui forse dovevano esser cacciati tra un momento (RR1, p. 169).

Ogni cosa in quel giardino era così: bella e impossibile a gustarsi, con quel disagio dentro e quella paura, che fosse solo per una distrazione del destino, e che presto sarebbero chiamati a darne conto (RR1, p. 171).

Era la paura di un incantesimo che gravasse su quella villa e quel giardino, su tutte quelle cose belle e comode, come un'antica ingiustizia commessa (RR1, p. 172).

Ancora, ne 'I figli poltroni' (pubblicato inizialmente l'8 gennaio 1948 sull'«Unità» di Torino), sempre parte della raccolta *Ultimo viene il corvo*, un giardino abbandonato riflette la mancanza di vitalità dei figli del titolo:

– Vendetevela, la casa e mangiamoci i soldi, – dico io, stringendomi nelle spalle quando mi angosciano che non si può più andare avanti, ma mia madre continua a sfaticare zitta, mattina e sera che non si sa quando dorme, e intanto le crepe s'aprono più lunghe nei soffitti e le file di formiche costeggiano i muri, e le erbe e i rovi salgono dal giardino incolto. Forse tra poco della nostra casa non resterà che una rovina coperta di rampicanti (RR1, p. 198).

La soggettività che informa di sé lo spazio acquista una rilevanza ancora maggiore quando si comprende che Pietro e Andrea, i due fratelli protagonisti della storia, altri non sono che la trasposizione letteraria di Italo e Floriano Calvino: una lettura in parallelo de 'I figli poltroni' e de 'La strada di San Giovanni' (1962, «Questo e altro», n. 1), uno dei pochi racconti scopertamente autobiografici di Calvino, è inequivocabile in questo senso.

Alla prima produzione di racconti si intreccia, tra gli anni '40 e i primi '50, la tendenza neorealista, il cui massimo esempio è *Il sentiero dei nidi di ragno*, primo romanzo composto da Calvino del 1947. Di questa temperie fa parte anche 'Gli avanguardisti a Mentone' (1953, «Nuovi Argomenti» I, 2; poi nella raccolta *L'entrata in guerra*, 1954, Torino: Einaudi, «Gettoni», n. 27), storia di un eterogeneo gruppo di balilla italiani in trasferta a Mentone per celebrare gli alleati spagnoli. Anche in questo racconto lo spazio naturale del giardino agisce da correlativo oggettivo della situazione di guerra:

Mio padre e mia madre avevano il lasciapassare e andavano a Mentone una volta alla settimana: era stata affidata loro la cura di certi giardini di piante rare e esotiche, proprietà di sudditi nemici. Tornavano coi vascoli pieni di foglie malate; le loro visite non potevano servire che a constatare i progressi degli insetti, delle male erbe e della siccità nelle airole abbandonate [...] Perseveravano in quei gesti di pietà vegetale, in un tempo in cui già i popoli morivano falciati come l'erba (RR1, pp. 503-504).

Nella desolazione di giardini abbandonati e semidistrutti, particolarmente significativo è il caso di un'agave le cui foglie portano segni di diversi invasori, come a simboleggiare sul piano vegetale la gratuità della violenza umana su più ampia scala:

Nel giardino cantava un lugaro, una goccia cadeva in una vasca. Le foglie grige d'una grande agave erano istoriate di nomi, paesi, reggimenti, incisi con le punte delle baionette (RR1, p. 514).

In questa prima fase dunque, tra autobiografia e invenzione, neorealismo e estro immaginifico, Calvino introduce giardini in cui l'elemento umano è preponderante. Che sia per mezzo di interventi diretti dei personaggi delle storie (come nel caso delle baionette che incidono le foglie d'agave) o di meno dirette influenze suggerite dalla descrizione (come per la *naïveté* del giardiniere riflessa nelle piante che egli cura, o per l'ansia dei bambini nel giardino incantato), è sempre l'uomo a dare forma al microcosmo. E sebbene questo procedimento suggerisca un già significativo grado di attenzione all'interazione tra uomo e natura, la direzione del rapporto è a quest'altezza prevalentemente univoca – dall'uomo verso la natura.

### Giardini del boom economico

Si è detto che nell'atmosfera incantata delle prime storie e nel discorso politico degli scritti neorealisti è l'uomo singolo a proiettare sé stesso sulla natura. Nel corso degli anni '50, invece, Calvino indaga più distesamente il modo in cui sulla natura influisce un'entità più grande, pur se sempre di matrice antropica: la macrostruttura economica e politica. Nella sua denuncia delle distorsioni legate al boom consumistico post-bellico, Calvino rappresenta spesso giardini in grado di portare alla luce una condizione apparentemente paradossale: la natura soccombe sotto il peso dello sviluppo economico ed edilizio, ma altrettanto sofferente appare la figura dell'uomo singolo, schiacciato anch'esso dalle viziosità del nuovo sistema. Si inizia dunque a intravedere una certa solidarietà tra uomo e ambiente: solidarietà precaria, motivata da una condizione di pericolo di matrice umana (ma di un'umanità diversa da quella delle esistenze singole, dunque sempre più disumana, se è permesso il gioco di parole), che nel corso dell'evoluzione successiva si vedrà scandagliata con sempre maggiore interesse da Calvino, complici anche le riflessioni legate al viaggio giapponese.

Tra i giardini legati alla realtà economica degli anni '50 si può ricordare quello de *La formica argentina* (1952, «Botteghe Oscure»). Esso riflette inizialmente la soddisfazione del protagonista di possedere per la prima volta un proprio pezzo di terra, secondo una proiezione dei sentimenti interiori ancora non dissimile dai racconti degli anni '40:

– Vieni, – dissi al figlio, – che qui muffisci, – lo presi in braccio ed andai nel «giardino», anzi, per il piacere di cominciare un'abitudine a chiamare così il pezzo di terreno, dissi a mia moglie: – Porto il bambino un momento nel giardino, – e poi corressi: – In giardino, – perché mi sembrava più possessivo e familiare (RR1, p. 454).

Ma presto l'ambizione piccolo-borghese è messa a rischio da quella che sembra essere una vendetta della natura contro l'irreggimentazione umana: il giardino del protagonista, così come quelli di tutto il vicinato, si rivela invaso dalle formiche argentine (RR1, pp. 458-462). Uomo e formiche iniziano così a combattere tra loro, entrambi vittime di un processo di sviluppo troppo

veloce per permettere un'armonizzazione di edilizia e natura. E così la natura stessa, da un lato soffocata dal cemento e dall'altro riemergente in forma di formiche, può mantenere il proprio fascino solamente a distanza: nel finale del racconto il protagonista e la moglie, sfiancati dall'impossibile battaglia contro la pervasività degli insetti, si allontanano dal giardino e dall'intero villaggio per arrivare su una collina panoramica, e solo a quel punto il paesaggio può rivelarsi di nuovo nei suoi tratti poetici (RR1, pp. 474-482). Necessità, questa della distanza, che riemergerà proprio nel discorso sui giardini giapponesi, a dimostrare di nuovo la continuità del discorso di Calvino, il suo poliedrico girare intorno a temi di volta in volta osservati con lenti nuove.

Ancora, il racconto *La speculazione edilizia* (1957, «Botteghe Oscure») può essere letto come la storia della morte di un giardino sotto la violenta pressione della cementificazione. Lo spazio verde simboleggia una sensibilità nei confronti dell'ecosistema che viene inesorabilmente messa a repentaglio dagli eccessi dell'urbanizzazione. In questa dinamica, tanto la madre del protagonista è legata alla natura quanto Quinto si lascia affascinare dalla speculazione edilizia:

– [...] ti ricordi il giardino coi bambù che si vedeva là sotto? Ora guarda che scavo, chissà quanti piani vogliono fare con quelle fondamenta! (RR1, p. 782).

[...] l'esclamazione di lei [la madre], a mani alzate verso le tempie: – Per carità! Povero il nostro giardino! – (RR1, p. 784).

– [...] Non ho più un posto in tutto il giardino. E i pittospori, che sono già così alti? Per non dire della spalliera di plumbago, che andrebbe persa... E poi, – e s'arrestò, come colpita da un timore imprevisto, – e poi, se una volta venduto il terreno, ci volessero costruire? – ed ai suoi occhi si presentò il grigio muro di cemento che piombava nel verde del giardino trasformandolo in un freddo fondo di cortile, in un pozzo senza luce (RR1, p. 788).

[...] la casa cresceva nell'autunno. Già sul giardino si abbatteva la sua ala d'ombra; il cielo alle finestre della villa era murato (RR1, p. 864).

La subdola aggressività del figlio – e con lui dell'intero periodo storico – si indirizza verso la madre biologica come verso la metaforica Madre Terra, in una dinamica che interseca, in modo spietatamente realista, oltraggi morali, politici e affettivi.

Tra le vittime umane del (dis)umano boom economico è poi senz'altro da ricordare *Marcovaldo* (1963, Torino: Einaudi, «Libri per ragazzi»). In diversi racconti della raccolta che prende il suo nome, alla difficoltà del protagonista a trovare posto nelle dinamiche industriali e capitaliste fa da riscontro la delimitazione della natura entro spazi sempre più angusti:

Andando ogni mattino al suo lavoro, Marcovaldo passava sotto il verde d'una piazza alberata, un quadrato di giardino pubblico ritagliato in mezzo a quattro vie ('La villeggiatura in panchina': RR1, p. 1071).

Andare per legna in città: una parola! Marcovaldo si diresse subito verso un pezzetto di giardino pubblico che c'era tra due vie ('Il bosco sull'autostrada': RR1, p. 1101).

Anche i gatti, in quanto rappresentanti del mondo animale, non possono che essere sopraffatti dallo sviluppo della città industriale, e sono destinati a trovare rifugio in un giardino la cui descrizione, basata su accumulazioni e opulenza di dettagli, contribuisce a creare un senso di crescente asfissia ('Il giardino dei gatti ostinati': RR1, p. 1167). Caratteristica di Marcovaldo è la resiliente disposizione verso un rapporto incorrotto con l'ambiente, sempre frustrato ma mai dato per perduto, tanto che in diverse occasioni il protagonista arriva persino ad assumere atteggiamenti animali o vegetali in prima persona<sup>18</sup>). Di nuovo, dunque, il confine tra umano e naturale è presentato come valicabile, questionabile, non inamovibile. Ma si è già accennato che non è in una fusione diretta delle due istanze che Calvino si mostra più a proprio agio: il suo procedere intellettuale ha bisogno di una distanza della mente in cui probare la vicinanza ontologica di uomo e animali, uomo e piante, uomo e paesaggio, e ancora una volta il Giappone si dimostrerà significativo in questo senso.

### Giardini a distanza nel mondo narrativo

*Il barone rampante* (1957, Torino: Einaudi, «I coralli», 79), nel percorso in via di delineazione, costituisce un esempio eccentrico: la natura occupa un ruolo così preponderante in esso che il modo umano di relazionarsi si rivela inevitabilmente molteplice. In parte, infatti, torna ad emergere la caratteristica individuata come peculiare degli anni '40 e '50 (e del resto è sul finire di questo secondo decennio che il romanzo viene pubblicato) in base alla quale i giardini si fanno materializzazione di alcuni sentimenti umani. Il giardino della famiglia Piovasco di Rondò presenta caratteristiche di ordine che sembrano sottolineare il comfort familiare del quale il protagonista, salendo sugli alberi, decide di fare a meno (RR1, p. 560). Il confinante giardino dei D'Ondariva, invece, è a più riprese descritto come «diverso», «nuovo» (RR1, pp. 562-563, 594-595): questo è il luogo in cui il barone conosce Viola, innamorandosene dapprima in modo infantile, poi sempre più appassionatamente, ed è in questo stesso spazio verde che i due si incontrano dopo anni di distanza. L'esotismo del luogo (RR1, p. 570), la coincidenza per cui esso secca quando Cosimo e Viola sono lontani, il ricorrente rimando ai profumi inconsueti emanati dalle sue piante (RR1, 707-708), sembrano suggerire una lettura dello stesso come reificazione dell'intrigante e destabilizzante mondo dell'amore, col quale condivide fasi alterne di fioritura ed essiccazione e la necessità di un graduale processo di conoscenza.

Ma il dispositivo narrativo centrale nel *Barone rampante* è la scelta di salire sugli alberi e non scendere mai più. Se dunque i giardini, naturali ma addomesticati, vengono guardati a distanza aerea da Cosimo, è anche vero che è proprio nella natura che questi trova rifugio. Sembrerebbe dunque contraddetta la necessità di distanza a cui progressivamente tale analisi si sta avvicinando. Eppure c'è una distinzione che credo necessaria per comprendere l'evoluzione del personaggio protagonista. In effetti, è solo da anziano, quando ormai le sue capacità cognitive iniziano a indebolirsi, che Cosimo è descritto con caratteristiche fisiche tendenti alla trasformazione in essere parte umano parte vegetale (RR1, p. 621). Finché la lucidità lo sostiene, invece, il protagonista

mantiene proprio quell'approccio a distanza di cui si è detto. La motivazione dietro tale distanza è ancora ben lungi dall'approdo meditabondo di possibile influenza orientale, se non totalmente opposto a quanto si dirà in seguito, eppure è interessante illuminare anche questa strada percorsa da Calvino nel suo sfaccettato percorso.

Il giovane Cosimo, si diceva, mantiene le distanze dalla natura perché figlio del pensiero illuminista (il romanzo è ambientato sul finire del Settecento), in base al quale la ragione umana è indisputabilmente superiore a qualsiasi altra forma di vita, e giustificata per questo nel suo trasformare l'ambiente circostante a proprio beneficio. È così che questi può intervenire sugli alberi, creando a partire dai loro rami un proprio lavandino, un bagno, una stanza in cui dormire, persino un sistema di controllo anti-incendi (RR1, pp. 611, 621-623, 658). Ed è forse sempre per via della sua presunta superiorità razionale che si sente a disagio quando, in uno dei passaggi descrittivi più accurati del romanzo, sente di starsi gradualmente trasformando in fico:

Su un fico, invece, stando attento che regga il peso, non s'è mai finito di girare; Cosimo sta sotto il padiglione delle foglie, vede in mezzo alle nervature trasparire il sole, i frutti verdi gonfiare a poco a poco, odora il lattice che geme nel collo dei peduncoli. Il fico ti fa suo, t'impregna del suo umore gommoso, dei ronzii dei calabroni; dopo poco *a Cosimo pareva di stare diventando fico lui stesso e, messo a disagio, se ne andava* (RR1, p. 619).

In altri termini, ne *Il barone rampante* l'approccio è sostanzialmente antropocentrico, l'umano "abbassandosi" al livello naturale solamente quando la razionalità perde terreno in età avanzata. La mente dunque si mantiene a distanza e ancora non compie il passo ulteriore verso una messa in discussione della propria centralità.

Passo che inizia a profilarsi, in una cornice totalmente narrativa ma forse non casualmente orientaleggiante, nelle *Città invisibili* (1972, Torino: Einaudi, «Supercoralli»). Il libro si sviluppa tra una cornice in cui dialogano Marco Polo e Kublai Khan e una serie di 55 descrizioni di città, e il dialogo che informa la cornice ha luogo proprio in un giardino, sospeso tra sogno e contingenza:

Inviati a ispezionare le remote province, i messi e gli esattori del Gran Kan facevano ritorno puntualmente alla reggia di Kemenfù e ai giardini di magnolie alla cui ombra Kublai passeggiava ascoltando le loro lunghe relazioni (RR2, p. 373).

Mentre la sospensione dell'incredulità fa inizialmente supporre che tale giardino esista davvero, Polo e Khan progressivamente dubitano, e fanno dubitare al lettore, della realtà di questo spazio:

KUBLAI: – *Non so quando hai avuto il tempo di visitare tutti i paesi che mi descrivi. A me sembra che tu non ti sia mai mosso da questo giardino.*

POLO: – *Ogni cosa che vedo e faccio prende senso in uno spazio della mente dove regna la stessa calma di qui,*

*la stessa penombra, lo stesso silenzio percorso da fruscii di foglie. Nel momento in cui mi concentro a riflettere, mi ritrovo sempre in questo giardino, a quest'ora della sera, al tuo augusto cospetto, pur seguendo senza un attimo di sosta a risalire un fiume verde di cocodrilli o a contare i barili di pesce salato che calano nella stiva.*

KUBLAI: – *Neanch'io sono sicuro d'essere qui, a passeggiare tra le fontane di porfido, ascoltando l'eco degli zampilli, e non a cavalcare incrostato di sudore e di sangue alla testa del mio esercito, conquistando i paesi che tu dovrai descrivere, o a mozzare le dita degli assalitori che scalano le mura d'una fortezza assediata.*

POLO: – *Forse questo giardino esiste solo all'ombra delle nostre palpebre abbassate, e mai abbiamo interrotto, tu di sollevare polvere sui campi di battaglia, io di contrattare sacchi di pepe in lontani mercati, ma ogni volta che socchiodiamo gli occhi in mezzo al frastuono e alla calca ci è concesso di ritirarci qui vestiti di chimoni di seta, a considerare quello che stiamo vedendo e vivendo, a tirare le somme, a contemplare di lontano.*

KUBLAI: – *Forse questo nostro dialogo si sta svolgendo tra due straccioni soprannominati Kublai Kan e Marco Polo, che stanno rovistando in uno scarico di spazzatura, ammicchiando rottami arrugginiti, brandelli di stoffa, cartaccia, e ubriachi per pochi sorsi di cattivo vino vedono intorno a loro splendere tutti i tesori dell'Oriente.*

POLO: – *Forse del mondo è rimasto un terreno vago ricoperto da immondezze, e il giardino pensile della reggia del Gran Kan. Sono le nostre palpebre che li separano, ma non si sa quale è dentro e quale è fuori (RR2, pp. 447-448).*

Reale e immaginario vengono dunque posti su un medesimo livello di probabilità, necessari l'un l'altro come, nel corso delle 55 descrizioni, si rivelano interconnessi città e deserto (RR2, p. 370), mondo in superficie e paesaggio sotterraneo (RR2, p. 372), passato e presente (RR2, p. 380), sostanza e riflesso (RR2, 399), stabilità e provvisorietà (RR2, 409), reale e sogno (RR2, p. 438), dritto e rovescio (RR2, 449), vita e morte (RR2, 452), cielo e terra (RR2, 454), felicità e infelicità (RR2, 484), giustizia e ingiustizia (RR2, 495). La reciprocità e la mutua influenza di queste ricorrenti opposizioni sono di grande interesse per il percorso qui proposto: da un lato riflettono una disposizione tipicamente taoista, di cui è molto probabile che Calvino avesse contezza<sup>19)</sup>, dall'altro aprono la strada a una concezione porosa dello statuto ontologico di pressoché ogni elemento del reale, umanità compresa. Più Calvino si avvicina all'Oriente, dunque, più la sicurezza umana di essere al centro del mondo, sia in termini geografici che filosofici, sembra venire meno, progredendo per contrasto la consapevolezza della relatività della conoscenza e dell'esistenza. Le riflessioni giapponesi, a cui finalmente il percorso può approdare, si inscrivono proprio nell'alveo di questa crescente consapevolezza.

### **Giardini a distanza nel mondo reale**

Passeggiando per i giardini del palazzo Sentō, della villa imperiale di Katsura, del tempio

Ryoanji e del Padiglione d'Argento, Calvino è intrigato dalla reciproca influenza che ivi si innesca tra uomo e natura:

Molte vecchie in Giappone sono ingobbite e contorte come per una parentela con gli alberi nani coltivati in vaso secondo l'antica arte del *bonsai*. [...] non si capisce se vecchie o giovani ma già nodose e contorte come per un adattamento ambientale ('Il rovescio del sublime': S, p. 574).

Le donne giardiniere assumono dunque sembianze naturali, e d'altro canto diversi elementi naturali vengono personificati:

[...] di cascate d'acqua il giardino Sento ne ha due: una maschio e una femmina (Odaki e Medaki), la prima a picco tra le rocce, la seconda che mormora saltellando tra gradini di sassi in una crepa del prato. [...] vero spirito giapponese, dove mai un elemento prende il sopravvento su un altro ('Il rovescio del sublime': S, p. 575).

[...] un greto di ciottoli levigati e tondeggianti, grigio-chiari e grigio-scuri, che continuano sotto l'acqua verde del laghetto come godendo della sua trasparenza ('Il rovescio del sublime': S, p. 579).

Ma, soprattutto, nel descrivere i giardini giapponesi Calvino sembra finalmente oltrepassare e disattivare la separazione tra uomo e natura prefigurato in diverse narrazioni precedenti. Il passaggio è particolarmente chiaro quando egli scrive:

La costruzione d'una natura padroneggiabile dalla mente perché la mente possa ricevere a sua volta ritmo e proporzione dalla natura: così potrebbe definirsi l'intento che ha portato a comporre questi giardini ('Il rovescio del sublime': S, p. 574).

[...] è proprio in quanto obbediscono alla misura dei passi, che le pietre comandano i movimenti dell'uomo in marcia, lo obbligano a un'andatura calma e uniforme, ne guidano il cammino e le soste. Ogni pietra corrisponde a un passo, e a ogni passo corrisponde un paesaggio studiato in tutti i dettagli, come un quadro ('I mille giardini': S, p. 583).

Calvino si dimostra dunque consapevole di una caratteristica peculiare dell'estetica e della concezione giapponese del mondo, che vede uomo e natura come parti di un intero onnicomprensivo e interconnesso, in cui i confini tra gli esseri sono contestuali, non assoluti, aperti a rapporti di interdipendenza e a esperienze intersoggettive<sup>20</sup>. Con la cautela necessaria a evitare riduzioni essenzialiste, si può risalire alle origini di questa concezione olistica nella filosofia cinese (dal primo Taoismo al tardo Neo-Confucianesimo)<sup>21</sup>, avallata dal pensiero Buddista<sup>22</sup> e rielaborata, in tempi più recenti, dalla Scuola filosofica di Kyōto<sup>23</sup>. La formula giapponese *mono no aware* sembra particolarmente adatta a riassumere quanto colto da Calvino: essa si riferisce a una creazione artistica basata sull'immedesimazione con ciò che tale creazione evoca, ossia con la

natura e la totalità del mondo vivente<sup>24)</sup>.

Ma, come detto in apertura, Calvino si avvicina al Giappone per una via letteraria, prima ancora che esperienziale e filosofica. E in effetti la reciprocità tra uomo e spazio circostante è presente in molti dei libri posseduti dallo scrittore. Per citare solo i casi più interessanti – ma l'elenco completo potrebbe essere molto lungo – si pensi al *Padiglione d'oro* di Mishima Yukio, in cui il protagonista riflette sul proprio essere influenzato e al tempo stesso influenzare il tempio del titolo<sup>25)</sup>. Abe Kōbō chiama spesso in causa specchi e interconnessione di punti di vista nei suoi *L'uomo-scatola*<sup>26)</sup> e *La donna di sabbia*<sup>27)</sup>. Una lunga scena di *Confessioni di una maschera*, sempre di Mishima, è ambientata su un treno, con un gioco di prospettive tra i diversi personaggi e i loro riflessi sui finestrini<sup>28)</sup>, ma soprattutto nel *Paese delle nevi* di Kawabata l'immagine d'apertura, tra le più icastiche del romanzo, è quella di visi che si guardano attraverso i loro doppi riverberati sui vetri di un treno<sup>29)</sup>. E non solo questo è interessante perché anche il primo dei racconti giapponesi di Calvino è ambientato sulla carrozza di un treno ('La vecchia signora in kimono viola'), ma anche perché Kawabata vi mette in scena una fusione di figure umane e paesaggio naturale sullo sfondo, in una dissoluzione icastica del confine tra gli esseri che è molto simile a quella che Calvino nota passeggiando tra i giardini di Kyōto.

Giardini che, non a caso, influenzano anche l'incipit giapponese di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979, Torino: Einaudi). Questo libro, il primo ad essere pubblicato dopo il viaggio del 1976, è composto da dieci avvisi di romanzo tra i quali l'ottavo, 'Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna', è ambientato proprio in un Giappone dall'atmosfera rarefatta e dagli intrighi erotici. Protagonista del brano è uno studioso che riflette sulla natura delle sensazioni, passeggiando in un giardino di *ginkgo biloba* col signor Okeda, e che finisce per sedurre sia la moglie che la figlia di quest'ultimo. Quel che emerge qui con maggior rilievo è la non-unicità del punto di vista umano, insediato di nuovo da prospettive altre e altrui. In più di un'occasione infatti il protagonista, l'*osservatore*, si ritrova ad essere in realtà *osservato*:

Ero concentrato a guardarla quando sentii su di me la pupilla immobile del signor Okeda che mi scrutava (RR2, p. 809).

La sera a cena [...] il signor Okeda scrutava i nostri volti come se vi fossero scritti i segreti della giornata (RR2, p. 813).

[...] spalancava gli occhi seguendo i sussulti di sua madre e miei con attrazione e disgusto. Ma non era sola: al di là del corridoio, nel vano d'un'altra porta una figura d'uomo stava immobile in piedi. Non so da quanto tempo il signor Okeda era là. Guardava fissamente, non sua moglie e me, ma sua figlia che ci guardava (RR2, p. 817).

La coincidenza è qui fortissima con un passaggio da *La donna di sabbia* di Abe:

l'uomo che guardava se stesso che sentiva, e la donna che guardava se stessa che sentiva. La donna che

guardava l'uomo che guardava se stesso, e l'uomo che guardava la donna che guardava se stessa... Quel rendere infinitamente conscio lo stato dei rapporti sessuali che si riflettono negli specchi, messi l'uno di fronte all'altro<sup>30</sup>.

Sebbene in questo caso siano esseri umani, e non naturali, a complicare la propria stessa prospettiva, la direzione è pur sempre quella sopra indicata: di un progressivo indebolimento dell'egocentrismo, accompagnato dalla presenza costante di uno sfondo naturale che si fa spunto di riflessione.

Tappa conclusiva di questo percorso tra i giardini, nonché esito tra i più interessanti del contatto giapponese, è senza dubbio *Palomar* (1983), in cui uno degli articoli sul Giappone finisce anche direttamente, col titolo 'L'aiola di sabbia'. In questo che è l'ultimo libro concluso prima della morte, Calvino mette in scena un io che esperisce e descrive il mondo ammettendo gradualmente la possibilità di essere sussunto in un tutto onnicomprensivo, di cui uomo e natura fanno parte allo stesso titolo. In *Palomar*, in effetti, compaiono riflessioni sul linguaggio dei merli, da cui è tratta l'idea di discutere variabili e efficacia del linguaggio umano ('Il fischio del merlo': RR2, pp. 891-896); i movimenti essenziali di un gecko offrono lo spunto per mettere in discussione la tensione umana verso il costante superamento dei propri limiti ('La pancia del gecko': RR2, pp. 921-923); un gorilla albino affezionato a un copertone di gomma stimola un parallelo relativo all'investimento umano negli oggetti ('Il gorilla albino': RR2, pp. 942-944); ancora, un rettilario parigino si fa simbolo di prossimità e continuità tra specie diverse, dalle quali l'uomo è al tempo stesso attratto e inquietato ('Serpenti e teschi': RR2, pp. 945-947). In tutti questi casi, è alla natura, al suo emergere dall'uomo e nell'uomo, al suo mettere in discussione i contorni dell'umano, che Calvino fa riferimento. E come 'L'aiola di sabbia' (RR2, pp. 951-953) sottolinea in modo particolare, è solo tenendo l'oggetto di riflessione a distanza fisica che se ne può comprendere la vicinanza ontologica, in un paradosso solo apparente.

Se dunque l'interesse di Calvino per i rapporti tra uomo e natura ha radici profonde, addirittura biografiche, questa sua ricorrente tematica si dipana in rami molteplici, alcuni dei quali più persistenti, e quindi solidi, di altri. Tra i rami portanti che Calvino alimenta fino agli sviluppi più maturi della propria narrativa si trova quello in cui, progressivamente, i confini tra uomo e natura vengono visti come relativi e, di conseguenza, dissolvibili. In questo contesto, il contatto con la letteratura e l'estetica giapponese può essere individuato come uno dei fattori di incentivo, se non proprio di stimolo, di tale sviluppo di pensiero. Il vuoto a cui si approda – e a cui fa riferimento il titolo di questo intervento – è dunque tutt'altro che nichilista, bensì vicino al "vuoto determinato" di centrale importanza nel Taoismo e nel Buddismo: un vuoto che è al tempo stesso anche pieno, così come ogni realtà, impermanente e insostanziale, è al tempo stesso sé stessa e tutte le altre insieme.

### **Abbreviazioni per le opere di Calvino**

- RR1 I. CALVINO, *Romanzi e racconti 1*, a cura di C. MILANINI, M. BARENGHI, B. FALCETTO, Milano: Mondadori, 1991.
- RR2 I. CALVINO, *Romanzi e racconti 2*, a cura di C. MILANINI, M. BARENGHI, B. FALCETTO, Milano: Mondadori, 1992.
- S I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, Milano: Mondadori, 1995.
- SNiA I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di L. BARANELLI, Milano: Mondadori, 2002.

### **Note**

- 1) Cfr. 'Fondo Calvino tradotto – Sapienza Università di Roma', in M. BARENGHI, C. DELLACASA, L. DI NICOLA, B. FALCETTO, G. RACCIS (a cura di), «*E io non scenderò più!*». Il barone rampante di Italo Calvino, 1767-2017, numero speciale del *Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, XVI, 1, 2019, pp. 274-276: 274.
- 2) Ringrazio la Professoressa Di Russo per i ricordi condivisi riguardo al suo incontro con Calvino a Tōkyō.
- 3) Ho raccolto testimonianze di questi incontri parlando, oltre che con la Professoressa Di Russo, con i Professori Amano Kei e Wada Tadahiko che nel 1976, giovani studenti, hanno accompagnato Calvino durante la sua visita a Kyōto.
- 4) Cfr. T. CIAPPARONI LA ROCCA, 'Gli scrittori italiani e il Giappone', in G. AMITRANO, L. CATERINA, G. DE MARCO (a cura di), *Studi in onore di Luigi Polese Remaggi*, Napoli: Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2005, pp. 105-132: 126.
- 5) Wada, T., 'Il silenzio di diciassette suoni', in *Venezia, sogno d'acqua*, Tōkyō: Chikumashobo, 2000, pp. 185-190 (in giapponese).
- 6) KAWASHIMA, H., Postfazione a *Il castello dei destini incrociati*, Tōkyō: Kodansha, 1980, pp. 218-226 (in giapponese).
- 7) Per un'analisi puntuale della storia editoriale di questi articoli cfr. M. BARENGHI, 'Note e notizie sui testi. *Collezione di sabbia*', in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, Milano: Mondadori, 1995, pp. 2952-2956.
- 8) Cfr. L. DI NICOLA, 'I libri di Italo Calvino', *Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, X, 1, 2013, pp. 275-294.
- 9) Cfr. I. CALVINO, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. TESIO, Torino: Einaudi, 1997.
- 10) Ivi, p. 72.
- 11) T. MUNARI, *I verbali del mercoledì: riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, Torino: Einaudi, 2011, p. 110.
- 12) A sostegno di questo focus descrittivo si rimanda a quanto Calvino scrive in un'antologia scolastica allestita con Giambattista Salinari per Zanichelli nel 1968, di cui cura le sezioni 'Osservare' e 'Descrivere': 'Forse la prima operazione per rinnovare un rapporto tra linguaggio e mondo è la più semplice: *fissare l'attenzione su un oggetto qualsiasi*, il più banale e familiare, e *descriverlo minuziosamente* come se fosse la cosa più nuova e più interessante dell'universo' (miei corsivi).
- 13) Cfr., tra i tanti riferimenti possibili, MRYOSHI, M., *Accomplices of Silence. The Modern Japanese Novel*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1974. Oppure E. SEIDENSTICKER, *This Country, Japan*, Tōkyō, New York, San Francisco: Kodansha International, 1984.
- 14) Cfr. S. IOVINO, 'Italo Calvino and the Landscapes of the Anthropocene: A Narrative Stratigraphy', in S.

- IOVINO, E. CESARETTI, E. PAST (a cura di), *Italy and the Environmental Humanities. Landscapes, Natures, Ecologies*, Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2018, pp. 67-77.
- 15) Cfr. P. FORNERIS E L. MARCHI (a cura di), *Il giardino segreto dei Calvino*, Genova: De Ferrari, 2004.
- 16) Cfr. L. GUGLIELMI E I. PIZZETTI, *Libereso, il giardiniere di Calvino*, Padova: Franco Muzzio, 1993.
- 17) La versione giapponese della raccolta di racconti in analisi (tradotta da Wada Tadahiko per la casa editrice Shobunsha nel 1991) trae il proprio titolo proprio da *Il giardino incantato*, a differenza del libro italiano che fa capo a *Ultimo viene il corvo*. Forse solo una coincidenza, che però potrebbe suggerire una vicinanza dell'utenza giapponese agli interessi di Calvino.
- 18) Cfr. A. SANNA, "The Hybrid "Biocitizen" in Italo Calvino's *Marcovaldo or the Seasons in the City*, in P. VERDICCHIO (a cura di), *Ecocritical Approaches to Italian Culture and Literature. The Denatured Wild*, Lanham: Lexington, 2016, pp. 31-42: 33. Sanna sottolinea come in alcuni racconti Marcovaldo sembri trasformarsi in pupazzo di neve, coniglio o persino pianta.
- 19) Nella biblioteca di Calvino si trovano due versioni del *Tao Tê Ching* (una traduzione dal cinese al francese di Liou Kia-Hway per Gallimard, 1967, e una traduzione italiana di Anna Devoto del 1973), oltre che un'edizione dello *Zhuang-zi* curata da Liou Kia-hway nel 1982 (Milano: Adelphi).
- 20) Cfr., fra vari possibili studi di riferimento in questo ambito, G. COMOLLI, 'I nuovi movimenti spirituali: la diffusione attuale delle tradizioni orientali in Italia', in G. SANNA e A. CAPASSO (a cura di), *Orienti e occidenti*, Roma: Fahrenheit 451, 1996, pp. 160-177: 171. A. KALLAND e P. J. ASQUITH, 'Japanese Perceptions of Nature. Ideals and Illusions', in P. J. ASQUITH e A. KALLAND (a cura di), *Japanese Images of Nature*, Richmond: Curzon Press, 1997, pp. 1-35: 9. J. A. KYBURZ, 'Magical Thought at the Interface of Nature and Culture', in P. J. ASQUITH e A. KALLAND (a cura di), *Japanese Images of Nature*, Richmond: Curzon Press, 1997, pp. 257-279: 259.
- 21) Cfr. Y. FUNG, *A History of Chinese Philosophy*, II, Princeton: Princeton University Press, 1953, pp. 491-496. J. NEEDHAM, *Science and Civilisation in China*, 2, Cambridge: Cambridge University, 1956, pp. 45-61.
- 22) D. E. SHANER, 'The Japanese Experience of Nature', in J. B. CALLICOTT e R. T. AMES (a cura di), *Nature in Asian Traditions of Thought*, Albany: State University of New York, 1989, pp. 163-182: 169-171. A. KALLAND e P. J. ASQUITH, 'Japanese Perceptions of Nature. Ideals and Illusions', in P. J. ASQUITH e A. KALLAND (a cura di), *Japanese Images of Nature*, Richmond: Curzon Press, 1997, pp. 1-35: 9.
- 23) F. GIRARD, 'Le moi dans le Bouddhisme Japonais', *Ebisu*, 6, 1994, pp. 97-124.
- 24) G. MARCHIANÒ, 'Vie alla consapevolezza dell'arte naturale', in G. SANNA e A. CAPASSO (a cura di), *Orienti e Occidenti*, Roma: Fahrenheit 451, 1996, pp. 76-83: 77.
- 25) MISHIMA Y., *Il padiglione d'oro*, 1956, traduzione di Mario Teti, in *Mishima Yukio. Romanzi e racconti*, 1, a cura di M. T. Orsi, Milano: Mondadori, 2004, pp. 863-1114: «Ero solo, e chiuso nel Padiglione d'oro. Ero io che lo possedevo, oppure ne ero posseduto? O piuttosto stava per stabilirsi uno strano equilibrio, una situazione per cui diveniva possibile che io fossi il Padiglione e il Padiglione fosse me?» (990).
- 26) ABE K., *L'uomo-scatola*, traduzione di Antonietta Pastore, Torino: Einaudi, 1992: «Mentre io sto guardando lei, un altro sta guardando me che sto guardando» (63); «la tendina di plastica del finestrino si è scostata, degli occhi mi stanno osservando. Occhi senza espressione, che guardano soltanto. Occhi arroganti, che mi costringono a restituire lo sguardo. Costui chissà quand'è che ha imparato questo modo di fare. Il modello, inutile dirlo, sono io. Che tristezza. Sono io che vengo guardato e sono sempre io che guardo» (96); «Anche il fatto che venga considerato male l'atto di «guardare» dev'essere perché a nostra volta non vogliamo passare dalla parte di chi viene guardato. E nei casi in cui non si può evitare di essere guardati, è buon senso rivendicare un'indennità adeguata» (102); «L'intero paesaggio gli sembrava che fosse diventato un occhio che lo criticava. Di riflesso si tirò indietro» (174); «Attraverso lo specchio lui

provò a giocherellare con la strada, che ricambiò il suo sorriso. Nella fantasia strinse un trattato di pace con un mondo che gli dava piacere anche solo a guardarlo» (175); «gli pareva che anche tra lui che guardava e lei che veniva guardata potesse stabilirsi una sorta di intesa segreta» (177).

- 27) ABE K., *La donna di sabbia*, traduzione di Atsuko Ricca Suga, Parma: Guanda, 1990: «A un tratto l'uomo ebbe l'impressione che i propri occhi fossero volati via come due uccelli e lo fissassero immobili dall'alto. "Io che penso a mostruosità, in questo posto, sono forse l'essere più mostruoso di tutto il mondo!"» (207); «Non c'è bisogno di distinguere tanto chi guarda e chi viene guardato» (292).
- 28) MISHIMA Y., *Confessioni di una maschera*, 1949, traduzione di Andrea Maurizi, in *Mishima Yukio. Romanzi e racconti*, Vol. 1, a cura di M. T. ORSI, Milano: Mondadori, 2004, pp. 61-242: 164-167.
- 29) KAWABATA Y., *Il paese delle nevi*, 1948, traduzione di Giorgio Amitrano, in *Kawabata Yasunari. Romanzi e racconti*, a cura di G. AMITRANO, Milano: Mondadori, 2003, pp. 1-135: «In fondo allo specchio scorreva il paesaggio al crepuscolo, quindi le cose riflesse e la superficie che rifletteva si muovevano come due immagini sovrapposte in un film. I personaggi e il paesaggio sullo sfondo non avevano tra loro nessun rapporto. Tuttavia i personaggi, resi immateriali dalla trasparenza, e il paesaggio, nel suo vago scorrere tra l'oscurità, fondendosi creavano un mondo simbolico, ultraterreno» (7).
- 30) ABE K., *La donna di sabbia*, traduzione di Atsuko Ricca Suga, Parma: Guanda, 1990, p. 183.

## 日本におけるイタロ・カルヴィーノ

### ——千の庭から虚無——

クラウディア・デッラカーザ

#### 要旨

イタロ・カルヴィーノ（1923-1985）の庭園についての見方は、彼が試みる実験的な語りとともに変遷する。自然についての描写を読み解いてみると、ネオレアリズモからレアリズム、SFもの、実験的作風へと展開していく作家の歩みを知ることができる。描写に関心をむけるのであれば、日本庭園でのカルヴィーノの経験を吟味しなければならない。1976年の秋の日本滞在のハイライトとなる出来事であった。それを『砂のコレクション』などをもとに詳述していく。カルヴィーノの日本との邂逅は、これまでの作家研究において振り返られることはなかったが、自然との関係を知る重要な鍵となる。さらには、常に新しい刺激を求め、規格外の世界の諸相を独自の方法で表現し直す、彼の作家としての技能をも証してくれるのである。

