

CLAUDIA DELLACASA

*Tra arte e natura. Riflessioni sulla sprezzatura  
nei racconti giapponesi di Maraini, Calvino, Parise e Tabucchi*

In

*Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),  
a cura di A. Campana e F. Giunta,  
Roma, Adi editore, 2020  
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CLAUDIA DELLACASA

*Tra arte e natura. Riflessioni sulla sprezzatura  
nei racconti giapponesi di Maraini, Calvino, Parise e Tabucchi*

*Quello della sprezzatura è un concetto che interseca arte e natura non solo nella tradizione classica occidentale, ma anche nell'estetica giapponese. Osservare il modo in cui Dacia Maraini, Italo Calvino, Goffredo Parise e Antonio Tabucchi discutono di sprezzatura, nei rispettivi resoconti di esperienze biografiche o di viaggio in Giappone, può efficacemente illuminare il loro confronto con l'alterità nipponica: potenzialmente mediato da un filtro classico, questo confronto oscilla tra avvicinamento e distanza, assimilazione e rielaborazione.*

In un saggio del 1933 Kawabata Yasunari, prendendo spunto dall'ultima lettera di Akutagawa Ryūnosuke prima del suicidio, medita intorno a ciò che possono vedere *Gli occhi negli ultimi istanti*<sup>1</sup>. Un tema controverso, affascinante e di non immediato scioglimento, se è vero che verrà proseguito da Kawabata ben più di trenta anni dopo, nel discorso per il conferimento del Nobel per la Letteratura<sup>2</sup>. Un tema che, ciononostante, l'autore affronta con inaspettata levità, tenendo a mente la quale sembrerà forse meno arduo riflettere su un'altra modalità di percezione: quella del mondo giapponese da parte di autori italiani del secondo Novecento che, avendo vissuto molti altri istanti successivi, hanno potuto fornire di questa esperienza resoconti scritti, di varia foggia e diverso dettaglio. In particolare, si cercherà di comprendere se sia possibile individuare ragioni specifiche dietro una loro comune caratteristica: la percezione e il trattamento dell'apparente naturalezza della tecnica artistica giapponese. Si analizzeranno i termini con i quali i viaggiatori in analisi mettono in luce tale aspetto, il grado di approfondimento riflessivo legato alle simili annotazioni estetiche e le potenziali radici di una disposizione occidentale (e segnatamente italiana) poco approfondita nei confronti di un dato identitario della 'cultura naturale'<sup>3</sup> giapponese. Nel contesto di una comune attrazione verso la sprezzatura nelle forme d'arte giapponesi, che tuttavia sia Maraini che Parise e Tabucchi non dimostrano di approfondire, verrà infine proposto il caso di Calvino come esempio di lettura più attenta, prensile e, di conseguenza, proficua dal punto di vista narrativo.

Per iniziare, un breve quadro degli autori. Viene considerata la rielaborazione dell'esperienza giapponese di Dacia Maraini (1936-), figlia di Fosco, antropologo, fotografo e autore di primo piano nell'ambito della yamatologia italiana, e della pittrice e scrittrice siciliana Topazia Alliata. Maraini trascorre in terra nipponica la sua prima infanzia, tra il 1938 e il 1947. Dapprima in Hokkaido, dove il padre porta avanti i primi studi etnologici mai condotti sulla popolazione Ainu. Poi a Kyōto, quando Fosco viene nominato lettore di italiano. Quindi nel campo di concentramento Tempaku-Ryō a Nagoya, dal momento che dopo l'8 settembre 1943 i genitori rifiutano di prestare giuramento alla Repubblica di Salò. Infine, a nove anni e appena prima di rientrare in Italia, in una Tōkyō devastata

---

<sup>1</sup> KAWABATA Y., *Matsugo no me*, «Bungei», I (dicembre 1933), 2 (trad. it. di Maria Teresa Orsi, *Gli occhi negli ultimi istanti*, in G. Amitrano (a cura di), *Kawabata Yasunari. Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 2003, 1207-1224).

<sup>2</sup> KAWABATA Y., *Utsukushii Nihon no watashi*, discorso pronunciato in occasione del conferimento del Nobel nel 1968 (trad. it. di Maria Teresa Orsi, *La bellezza del Giappone e io*, in G. Amitrano (a cura di), *Kawabata Yasunari. Romanzi...*, 1235-1253: 1243).

<sup>3</sup> Il riferimento è al concetto di 'natureculture' proposto in D. J. HARAWAY, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Vol. 1, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003.

dalla guerra appena conclusa. L'autrice racconta questa esperienza in diverse interviste<sup>4</sup>, la rielabora più o meno scopertamente in composizioni poetiche<sup>5</sup> e, soprattutto, la rilegge attraverso i diari e le lettere dei genitori in *La nave per Kobe* (2001)<sup>6</sup> e *Il gioco dell'universo* (2007)<sup>7</sup>. In effetti, sarà alla trascrizione di un passaggio di Fosco che bisognerà rivolgersi per trovare traccia del tema qui discusso – quello dell'arte celata sotto un'ostentazione di naturalezza –: passaggio di cui si rileverà tuttavia una mancata elaborazione riflessiva da parte dell'autrice.

Proseguendo in ordine cronologico, Italo Calvino (1923-1985) visita il Giappone nell'autunno del 1976. Della sua visita a Nara e Nikkō è possibile venire a conoscenza soltanto leggendo il ricordo che ne danno Wada Tadahiko<sup>8</sup> e Kawashima Hideaki<sup>9</sup>, traduttori che ebbero l'opportunità di incontrare e conversare con l'autore proprio durante il suo viaggio. Di Kyōto e Tōkyō parla invece Calvino stesso in una serie di articoli pubblicati dapprima sul «Corriere della Sera» e sulla «Repubblica», poi rielaborati per «L'approdo letterario» (XXIII, 79-80) e oggi raccolti nella sezione 'La forma del tempo' di *Collezione di sabbia* (1984)<sup>10</sup>. Dell'esperienza giapponese rimane traccia anche nell'ottavo incipit di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), che Calvino definisce «erotico-perverso»<sup>11</sup>, e in uno dei racconti di *Palomar* (1983), dal titolo *L'aiola di sabbia*. Proprio sulla scorta di alcune tracce presenti in questi ultimi riferimenti giapponesi, rilevanti nel loro carsismo, si proporrà un'interpretazione dell'esperienza di Calvino come singolarmente recettiva nei confronti dei portati ontologici dell'*artem celare nipponico*.

Tra le esperienze giapponesi del secondo Novecento italiano, vi è poi quella di Goffredo Parise (1929-1986), risalente all'ottobre 1980. Sebbene non particolarmente lunga, come tale tende a essere percepita da chi ne legga la trasposizione su carta in *L'eleganza è frigida* (1982), complici il dettaglio della narrazione e il numero di episodi da questa messi in rilievo. Invitato a Tōkyō dall'ambasciatore Boris Biancheri<sup>12</sup>, Parise annota riflessioni che dapprima vedono la luce sul «Corriere della Sera», tra il gennaio 1981 e il marzo 1982, poi vengono raccolte in forma organica in volume sul finire del 1982. Il libro omaggia sin dal titolo l'estetica giapponese<sup>13</sup>, da più fonti indicata come nucleo originario

---

<sup>4</sup> NAKAMURA R.-R. DE CECCATTY, *La Nuit de Tempaku-Ryō. Entretien avec Dacia Maraini*, «Europe: revue littéraire mensuelle» (gennaio 1987), 64, 140-154. M. CHERICI, *Come si diventa Dacia Maraini: dalla prigione del Giappone in guerra alla telefonata di Alberto Moravia*, «Domani» (agosto 2011). S. GIGLI, *Dacia Maraini: prigioniera in Giappone*, «Informatore» (aprile 2017), 8-9.

<sup>5</sup> D. MARAINI, *Crudeltà all'aria aperta*, Milano, Feltrinelli, 1966. D. MARAINI, *Mangiami pure*, Torino, Einaudi, 1978.

<sup>6</sup> D. MARAINI, *La nave per Kobe*, Milano, Rizzoli, 2001.

<sup>7</sup> D. MARAINI-F. MARAINI, *Il gioco dell'universo. Dialoghi immaginari tra un padre e una figlia*, Milano, Mondadori, 2007.

<sup>8</sup> WADA T., *Il silenzio di diciassette suoni*, in *Venezia, sogno d'acqua*, Tōkyō, Chikumashobo, 2000, 185-190.

<sup>9</sup> KAWASHIMA H., *Postfazione del traduttore*, in *Il castello dei destini incrociati*, Tōkyō, Kodansha, 1980, 218-226.

<sup>10</sup> Per la storia editoriale dei nove racconti confluiti in *Collezione di sabbia* (*La vecchia signora in cbimono 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, Eros e discontinuità, Il novantanovesimo albero*) cfr. M. BARENGHI, *Note e notizie sui testi. Collezione di sabbia, in Italo Calvino. Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori 1995, 2952-2956.

<sup>11</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un narratore*, «Alfabeta» (dicembre 1979).

<sup>12</sup> B. BIANCHERI, *Parise nel giardino dei samurai*, in A. Barzaghi (a cura di), *Goffredo Parise e il Giappone*, Treviso, Veneto Comunicazione, 2014.

<sup>13</sup> Il titolo è citazione aperta di un verso del poeta Saitō Ryokuu.

dell'interesse dello scrittore<sup>14</sup>, ma sembra fare le spese di un certo essenzialismo nella disposizione verso tale estetica – come più avanti si discuterà. La naturalezza apparente in analisi in questo saggio rimane per Parise un elemento estrinseco, tanto prontamente rilevato quanto fuggacemente soprasseduto, non troppo diversamente da quanto detto nel caso di Dacia Maraini.

Merita infine attenzione un breve articolo di Antonio Tabucchi (1943-2012), oggi raccolto in *Viaggi e altri viaggi* (2010)<sup>15</sup>, riconducibile al suo viaggio a Kyōto e Tōkyō del 1998, su invito della Japan Foundation. Articolo breve e tanto più interessante proprio in ragione della sua misura. Non solo infatti rappresenta l'unica traccia di quello che l'autore ha definito un «viaggio straordinario», tenuto caro «nel suo piccolo quaderno di appunti» perché appartenente a una sfera personale, da tenere al riparo dal pubblico dominio<sup>16</sup>. Ma, pur nella reticenza che timidamente sfida, presenta un riferimento mirato alla questione della tecnica dissimulata.

Nonostante la diversità delle esperienze biografiche, la difformità dei racconti, la loro varia lunghezza e destinazione, gli autori in analisi annotano omogeneamente la caratteristica per cui, nelle creazioni giapponesi, l'aspirazione maggiore riguarda il far percepire l'artificio come naturale o, meglio, nel non farlo percepire affatto. Nell'ultimo brano degli appunti paterni trascritti da Dacia Maraini nel *Gioco dell'universo* si legge:

La prima cosa che [...] colpisce chi visita il giardino di Kinkaku-ji a Kyōto è la composizione irregolare. Esso sembra un raro e felice angolo della natura in cui delizie di ogni sorta sono spontaneamente cresciute l'una accanto all'altra. Geometria e simmetria sono accuratamente evitate. [...] La sensazione più immediata è quella di una completa armonia tra uomo e natura<sup>17</sup>.

Calvino, nel descrivere il giardino del Palazzo Imperiale Sentō, annota:

Tutto qui deve sembrare spontaneo e per questo tutto è calcolato. [...] Ogni aspetto del giardino è inteso a provocare ammirazione, ma con i mezzi più semplici<sup>18</sup>.

Parise inscena un dialogo tra il proprio alter ego Marco e lo scrittore Ishikawa Jun, taciturno eppure attento a comunicare un dato considerato fondante dell'estetica giapponese:

[...] dalle labbra, talvolta, mezzo in francese e mezzo in giapponese usciva una frase breve, più simile a una sentenza che a un commento, come: «Bisogna non fare dell'arte per ottenere l'arte»<sup>19</sup>.

Quindi Tabucchi, in visita alla tomba di Tanizaki Jun'ichiro su indicazione dello stesso Wada Tadahiko traduttore di Calvino<sup>20</sup>, scrive:

---

<sup>14</sup> D. COLUCCI, *L'eleganza è frigida e L'empire des signes. Un sogno fatto in Giappone*, Firenze, Firenze University Press, 2016, 33. R. BRUNI, *Il viaggio in Giappone come esperienza estetica. Su L'eleganza è frigida di Goffredo Parise*, in S. U. Baldassarri (a cura di), *Italia e Giappone a confronto: cultura, psicologia, arti*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2016, 17-32: 18-19. G. MARIOTTI, *E Parise fu stregato dal bello «assiderato» dello stile giapponese*, «Corriere della Sera» (3 aprile 2008).

<sup>15</sup> A. TABUCCHI, *Kyōto. Città della calligrafia*, in *Viaggi e altri viaggi*, Milano, Feltrinelli, 2010, 82-84.

<sup>16</sup> A. TABUCCHI, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, Milano, Feltrinelli, 2013, 180.

<sup>17</sup> D. MARAINI-F. MARAINI, *Il gioco dell'universo...*, 189.

<sup>18</sup> I. CALVINO, *Collezione di sabbia*, in M. Barenghi (a cura di), *Italo Calvino. Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, 407-625: 574-575.

<sup>19</sup> G. PARISE, *L'eleganza è frigida*, Milano, Rizzoli, 2000, 103.

<sup>20</sup> A. TABUCCHI, *Di tutto resta un poco...*, 180.

la pietra mi parve naturale, cioè non lavorata dalla mano dell'uomo, anche se in Giappone a volte è difficile (si veda il bonsai) decifrare a prima vista ciò che è davvero naturale da ciò che la mano dell'uomo ha reso di apparenza naturale<sup>21</sup>.

La chiave interpretativa che qui si propone è quella per cui, alla base della comune attenzione alla medesima peculiarità, possa trovarsi l'eco del precetto già classico occidentale di *ars est celare artem*, poi sviluppatosi in quello di *grazia e sprezzatura* durante il Rinascimento, e arrivato con buona continuità a costituire uno degli elementi identitari dell'estetica italiana. Nell'approccio all'arte e alla tecnica giapponesi, gli autori in esame possono essere stati dunque guidati da un senso classico di riferimento, responsabile da un lato della loro sensibilità verso quanto di simile l'estetica nipponica rivela ad occhi imbevuti di classicità, dall'altro di una certa sufficienza di analisi, la somiglianza tendendo a mettere in ombra le pur presenti distinzioni ontologiche.

Sulla scorta di un attento e ricco studio di Paolo D'Angelo<sup>22</sup>, è possibile rintracciare l'evoluzione dell'apparente paradosso della 'cura trascurata' all'interno della cultura occidentale. Le origini pertengono all'ambito retorico: da quello greco, con l'*Apologia di Socrate* di Platone (399-388 a.C.)<sup>23</sup> e la *Retorica* aristotelica (ca. 320 a.C.)<sup>24</sup>, al latino, che codifica e prescrive l'utilizzo della *dissimulatio* attraverso l'*Orator* (46 a.C.) e il *De Oratore* di Cicerone (55 a.C.)<sup>25</sup>, il trattato *Del Sublime* dello pseudo-Longino (I sec. d.C.)<sup>26</sup>, le *Controversiae* di Seneca il Vecchio (I sec. d.C.)<sup>27</sup> e, soprattutto, l'*Institutio oratoria* di Quintiliano (ca. 95 d.C.)<sup>28</sup>. In tutti questi casi, il consiglio è quello di adottare l'artificio di nascondere l'artificio, nel tentativo di persuadere l'uditorio come se solo il contenuto, e non la sua forma – che pure è quella su cui occorre lavorare –, fosse convincente. Variando il focus dell'attenzione, Ovidio declina il precetto in termini di cura femminile nella sua *Ars amatoria* (2 d.C.)<sup>29</sup>, Plinio il Vecchio lo adatta all'arte visiva nella *Naturalis historia* (77-79 d.C.)<sup>30</sup>, Luciano di Samosata alla

<sup>21</sup> A. TABUCCHI, *Kyōto...*, 84.

<sup>22</sup> P. D'ANGELO, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata, Quodlibet, 2014.

<sup>23</sup> PLATONE, *Apologia di Socrate*, 17a-18a: «non però, statene certi, cittadini di Atene, udirete da me, come da loro, orazioni adorne di belle frasi e parole, e nemmeno in bell'ordine; bensì un parlare alla buona, e con le parole che prime vengono alla bocca».

<sup>24</sup> ARISTOTELE, *Retorica*, 1404b: «Anche in prosa è possibile che un linguaggio sia stringato o amplificato; ma, per i motivi suddetti, bisogna fare ciò non manifestamente, e bisogna sembrare di parlare non ad arte, ma naturalmente: questo infatti è persuasivo, mentre quello è l'opposto».

<sup>25</sup> CICERONE, *Oratore*, XXIII, 78: «Lo stesso uso di frasi brevi e spezzate non deve essere frutto di negligenza, ma di una certa, per dir così, diligente negligenza». CICERONE, *De oratore*, II, I, 4: «Crasso non si preoccupava che si credesse che egli non aveva istruzione, quanto piuttosto di ostentare disprezzo per essa [...]. Antonio poi pensava che il suo modo di parlare sarebbe stato più gradito al popolo, se avesse dato a credere di non aver mai studiato».

<sup>26</sup> PSEUDO-LONGINO, *Il Sublime*, XVII: «l'accortezza delle figure è sospetta e genera il dubbio di un agguato, di un'insidia, di un raggio [...]. Eccellente pertanto riesce la figura che sa nascondere d'essere quella che è».

<sup>27</sup> SENECA IL VECCHIO, *Controversiae*, 10, Praef: «È parte dell'eloquenza il nascondere l'eloquenza».

<sup>28</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XII, 9, 5: «Gli antichi ebbero persino l'abitudine di dissimulare la loro bravura oratoria, e Marco Antonio tanto consiglia, perché gli oratori abbiano più credito e si sospettino meno i trucchi degli avvocati».

<sup>29</sup> OVIDIO, *Ars amatoria*, III, 153-155: «A molte può comunque convenire | anche la chioma negletta: la diresti | già scomposta da ieri, ed è artificio | l'arte simuli il caso».

<sup>30</sup> PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, XXXV, 80-81: «le pitture di Protogene, frutto di grandissime fatiche e di estrema meticolosità [...] erano tutte pari o superiori alle sue proprie, ma in una cosa egli lo sopravanzava, nel fatto che sapeva quando togliere le mani dalla tavola: una memorabile messa in guardia dai danni che può arrecare l'eccessiva diligenza».

danza nel *De saltatione* (II sec. d.C.)<sup>31</sup>, Senofonte persino alla corsa dei cavalli nel *De re equestri* (350 a.C.)<sup>32</sup>. L'apparente negligenza sembra dunque svolgere un ruolo centrale e fondante nell'estetica classica occidentale.

In ambito italiano, tale concezione va incontro a una particolare fortuna nell'ambito della trattatistica cinquecentesca e del gusto di corte rinascimentale. Leon Battista Alberti, delineando un modello umano etico ed estetico nella sua *Iciarchia* (1465-70), scrive:

[...] bisogna soprattutto moderare i gesti e la fronte, i moti e la figura di tutta la persona con accuratissimo riguardo, e con arte molto castigata in tutto, che nulla ivi paia fatto con escogitato artificio; ma creda chi le vede che questa laude in te sia dono innato della natura<sup>33</sup>.

Questo testo è considerato tra i più immediati antecedenti del ben più noto e fortunato *Libro del Cortegiano* (1528) di Baldassarre Castiglione, a cui è riconducibile la paternità del neologismo che meglio riassume il concetto finora analizzato:

Per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi<sup>34</sup>.

«Sprezzatura», dunque, presupposto della «grazia» e antitesi dell'«affettazione»:

[...] fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione [...]. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia [...]. Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da porre studio, che nel nasconderla: perché, se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco stimato<sup>35</sup>.

Tornando agli autori italiani in Giappone, si può dunque avanzare l'ipotesi per cui, nel loro notare la sprezzatura intrinseca alla disposizione estetica orientale, agisca in modo più o meno consapevole la sensibilità legata a quest'altra sprezzatura, della cui evoluzione si sono indicati soltanto i momenti di nascita e acme, ma che è senz'altro rintracciabile – come D'Angelo dimostra – su su fino a Leopardi<sup>36</sup> e oltre. Del resto, si potrebbe ricordare il caso dell'introduzione di Andrea Zanzotto alla raccolta *Cento haiku* di Irene Iarocci<sup>37</sup> per comprendere in che misura, in ambito italiano, la tradizione greco-latina mantenga una carica culturale attiva, a cui attingere nel tentativo di avvicinare e capire culture distanti come quella giapponese. In quel contesto Zanzotto avanza una connessione tra *haiku* e

<sup>31</sup> LUCIANO DI SAMOSATA, *De saltatione*, 82: «come in letteratura, così anche nella danza quella che è chiamata affettazione si produce quando i danzatori eccedono i limiti propri della mimica e rivelano uno sforzo maggiore di quello che sarebbe dovuto».

<sup>32</sup> SENOFONTE, *De re equestri*, XI, 6: «quello che un cavallo fa sotto obbligo, come dice Simone, lo fa senza capirlo, e con non più grazia di un danzatore che fosse frustato e pungolato. Con un trattamento simile un cavallo, proprio come un uomo, agirà in maniera molto più brutta che graziosa».

<sup>33</sup> L. B. ALBERTI, *De Iciarchia*, in L. B. Alberti, *Opere volgari*, vol. III, Firenze, Tipografia Galileiana, 1845, 73.

<sup>34</sup> B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, I, 26, in E. Bonora (a cura di), Milano, Mursia, 1981.

<sup>35</sup> Ivi, I, 26.

<sup>36</sup> Un pensiero su tutti, fra i molti che Leopardi dedica al tema, si trova alla carta 20 dello *Zibaldone* (in W. Binni (a cura di), Firenze, Sansoni, 1983): «E così chi sente e vuol esprimere i moti del suo cuore ec. l'ultima cosa a cui arriva è la semplicità, e la naturalezza, e la prima cosa è l'artificio e l'affettazione [...] il sommo dell'arte è la naturalezza e il nasconder l'arte».

<sup>37</sup> A. ZANZOTTO, *Presentazione*, in I. Iarocci (a cura di), *Cento Haiku*, Parma, Guanda, 2014, 7-13.

frammento lirico greco: entrambi forme minimali, residui attivi nel mezzo di crisi cognitive, che dal vuoto emergono e di vuoto si compongono, l'uno affidandosi ai *kireji*, l'altro ai *men* e ai *de*:

E allora per capire ripieghiamo – almeno – su un «principio di essenzialità», sul tema del risparmio verbale che crea alte tensioni aggregatrici, o addirittura sul «fascino del frammento», come su riferimenti che senza dubbio si possono identificare anche nello haiku, pur se hanno invece un preciso rapporto con certi miti e costanti della cultura e della poesia occidentale tra tardo Ottocento e primo Novecento<sup>38</sup>.

[...] non traducibili parole-pause, corrispondenti quasi ai «men» e ai «de» greci, così preziose nella loro «inutilità» immediatamente semantica e nel loro stupendo alone fatico<sup>39</sup>.

Tanto più che la formazione scolastica degli autori in analisi è gravitata in tutti e quattro i casi intorno a un percorso di studi classico: Maraini ha frequentato il liceo classico Garibaldi di Palermo, Calvino il ginnasio-liceo Cassini di Sanremo, Parise ha ottenuto un diploma classico studiando da privatista al termine della Seconda Guerra Mondiale e Tabucchi ha conseguito la maturità liceale a Pisa nel 1963<sup>40</sup>.

Eppure qualcosa divide la sprezzatura classica occidentale da quella giapponese, qualcosa che il potenziale influsso della prima sui viaggiatori-scrittori può aver messo in ombra nel loro notare la seconda. In effetti, nel caso della lunga e variegata evoluzione del concetto di *ars est celare artem* in Occidente e in Italia, è a una dimensione antropocentrica che si fa riferimento: chi si impegna per far sembrare naturali i propri artifici ha sempre in mente almeno un altro essere umano altro da sé sul quale verificare la riuscita della propria strategia. Tribunali, assemblee politiche o civili nel contesto della retorica antica; un pubblico nel caso delle arti performative o visive; gli appartenenti alla gerarchia di corte in ambito rinascimentale; naturalmente i lettori nel caso della produzione scritta. Volendo chiamare in causa un binomio antico e talvolta controverso, ma in questo caso forse utile, tra natura e cultura il bilancio è a tutto favore del secondo termine: la sprezzatura è una forma di naturalezza tutt'altro che naturale, prodotta e rivolta a un alveo culturale totalmente umano. Del resto la produzione artistica occidentale ha spesso riflettuto una concezione filosofica di matrice aristotelica, in base alla quale il minerale consiste, il vegetale vegeta, l'animale sente, mentre è soltanto l'uomo a intendere<sup>41</sup>. Ed è solo nel contesto di questa intenzionalità che l'arte può trovare spazio, eventualmente sforzandosi di parere naturale ad altri esseri parimenti razionali.

Tale propensione all'antropocentrismo non è del tutto sconosciuta al pensiero giapponese: studiosi quali Olsen<sup>42</sup>, Morris-Suzuki<sup>43</sup> e Ackermann<sup>44</sup> hanno sottolineato come, anche in questo contesto, gli esseri umani siano talvolta considerati non solo unici e differenti dagli altri animali e dalle piante, ma anche superiori nella loro distintiva capacità di osservare e comprendere l'universo di cui

<sup>38</sup> Ivi, 10.

<sup>39</sup> Ivi, 9.

<sup>40</sup> Per un interessante approfondimento della presenza del mondo classico in alcuni racconti di Tabucchi, cfr. M. CIPRIANI, *La presenza del mondo classico nel racconto breve del secondo Novecento italiano. Antonio Tabucchi*, in B. Coccia (a cura di), *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Roma, Editrice APES, 2008, 370-388.

<sup>41</sup> Per un riferimento al *De anima* di Aristotele comparato al concetto di 'arte naturale' buddhista, cfr. G. MARCHIANÒ, *Vie alla consapevolezza dell'arte naturale*, in G. Sanna e A. Capasso (a cura di), *Orienti e Occidenti. Confronti e corrispondenze tra mondi e culture*, Roma, Fahrenheit 451, 1996, 76-83.

<sup>42</sup> E. A. OLSEN, *Man and Nature: East Asia and the West*, «Asian Profile», 3 (1975), 6, 631-650: 649-650.

<sup>43</sup> T. MORRIS-SUZUKI, *Concepts of Nature and Technology in Pre-industrial Japan*, «East Asian History», 1 (1991), 81-96.

<sup>44</sup> P. ACKERMANN, *The Four Seasons. One of Japanese Culture's Most Central Concepts*, in P. J. Asquith e A. Kalland (a cura di), *Japanese Images of Nature. Cultural Perspectives*, Richmond, Curzon Press, 1997, 36-53.

essi stessi fanno parte. Eppure è in una concezione diversa, che non contraddice quest'ultima bensì cerca di guardarla in un'altra prospettiva, che si trova una delle caratteristiche distintive della visione nipponica del mondo. In una peculiare fusione di Shintoismo originario, Buddismo Zen e influenze Confuciane e Taoiste<sup>45</sup>, in Giappone si tende a individuare come portato più alto della comprensione umana la capacità di fare a meno di questa stessa comprensione, a favore di un annullamento del 'piccolo' io egotico nel 'grande' io universale.

In una specifica analisi riguardo all'arte dei giardini – ma la riflessione può essere proficuamente estesa ad altre forme d'arte – Saitō<sup>46</sup> ha ammesso che tanto il giardino giapponese quanto quello occidentale mirano alla rappresentazione di un'immagine ideale della natura, da ottenere intervenendo sulla natura al suo stato incontaminato. Quel che distingue l'estetica nipponica è però un principio di 'scoperta' del potenziale estetico latente proprio nella natura incontaminata, che viene ascoltata e seguita molto più che nel giardino formale occidentale: il giardino Zen evita accuratamente simmetrie e disegni geometrici, a favore di effetti scenici che assecondino l'andamento congenito di piante e rocce. In questo modo, non solo la cultura viene ricondotta a un principio essenzialmente naturale, ma parallelamente si individua la natura al fondo di ogni processo culturale, riflessione umana compresa. Attraverso la contemplazione che l'estetica giapponese presume, tra uomo osservatore/creatore e paesaggio (ma anche albero, nel caso del bonsai ricordato da Tabucchi, o in generale manufatto artistico) osservato/creato si innesca una progressiva identificazione, che rende pressoché irrilevante la distinzione tra natura e cultura<sup>47</sup>.

Tornando ora al parallelo tra la sprezzatura italiana e quella giapponese, si comprende come la differenza tra i due approcci sia da individuare proprio nel rapporto reciproco tra natura e cultura. Nel caso occidentale, come si diceva, questo è sbilanciato, parassitario, pensato a partire da un antropocentrismo che non può che fare della cultura, anche e soprattutto se dissimulata, il proprio cardine. Nel caso orientale invece, epitomato dalla formula giapponese *mono no aware*<sup>48</sup>, alla base della creazione artistica si trova l'immedesimazione con ciò che tale creazione evoca, dunque con la natura e con il mondo vivente tutto<sup>49</sup>: a risulturne è un significativo dissolvimento della suddetta opposizione<sup>50</sup>. Con la cautela necessaria a non incorrere in semplificazioni essenzialiste<sup>51</sup>, è possibile

---

<sup>45</sup> Diversi critici pongono l'attenzione sull'idea, diffusa specialmente a partire dall'era Tokugawa, per cui Confucianesimo, Taoismo e Buddismo insegnano essenzialmente la stessa cosa (*ju-shaku-dō no bedate nashi*): cfr. R. H. VAN GULIK, *The Lore of the Chinese Lute*, Tōkyō, Sophia University, 1968; J. NEEDHAM E. G. LU, *Science and Civilisation in China*, vol. V, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; L. KOHN (a cura di), *Taoist Meditation and Longevity Techniques*, Ann Arbor, The University of Michigan, 1989.

<sup>46</sup> SAITŌ Y., *Japanese Gardens. The Art of Improving Nature*, in J. Baird Callicott e J. McRae, *Japanese Environmental Philosophy*, New York, Oxford University Press, 2017, 145-157.

<sup>47</sup> 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...*, 257-279: 258.

<sup>48</sup> Secondo la definizione di Motoori Norinaga (1730-1801), *mono no aware* è il 'sentimento poetico' comune a tutti gli esseri del mondo vivente.

<sup>49</sup> G. MARCHIANÒ, *Vie alla consapevolezza...*, 78.

<sup>50</sup> A. KALLAND, *Culture in Japanese Nature*, in O. Bruun e A. Kalland (a cura di), *Asian Perceptions of Nature: A Critical Approach*, Richmond, Curzon Press, 1995, 243-257: 254. J. HENDRY, *Nature Tamed. Gardens as a Microcosm of Japan's View of the World*, in P. J. Asquith e A. Kalland (a cura di), *Japanese Images of Nature...*, 83-105: 103.

<sup>51</sup> Per quanto riguarda il Giappone, si tende a parlare di *nihonjinron* ('unicità giapponese') per indicare discorsi basati su un presunto standard di bellezza oggettivo, e non culturalmente acquisito: cfr., fra gli altri, A. KALLAND, *Culture in Japanese Nature...*, 244.

riconoscere, nel sistema etico-estetico giapponese<sup>52</sup>, una tendenza a percepire – e di conseguenza rappresentare – il mondo come un intero onnicomprensivo e interconnesso<sup>53</sup>, fatto di confini contestuali e non assoluti, relazioni di interdipendenza tra gli esseri<sup>54</sup> e esperienze intersoggettive<sup>55</sup>.

Di questa penetrazione umana nel mondo<sup>56</sup>, di cui la sprezzatura giapponese sembra essere più un inevitabile effetto che un mezzo calcolato, i brani degli autori sopra riportati sembrano cogliere solo un'eco lontana. Dacia Maraini, che pure avrebbe potuto contare sulla piena comprensione e sulla chiara analisi di questo aspetto compiuta dal padre Fosco nei suoi studi<sup>57</sup>, non si addentra in alcun commento o sviluppo narrativo dell'appunto paterno, su cui al contrario chiude *Il gioco dell'universo*. Nemmeno Goffredo Parise, che pure sembrerebbe mosso da una quasi esclusiva attenzione estetica verso il Giappone – in opposizione all'impegno politico di molti suoi precedenti viaggi<sup>58</sup> – sviluppa il pensiero di Ishikawa Jun sul «non fare dell'arte per ottenere l'arte». Del resto la sua è una visione forse volutamente idealizzata, sospesa, non approfondita<sup>59</sup>, che frustra eventuali aneliti all'approfondimento senza per questo sfociare in un'ottusa superficialità<sup>60</sup>. Della brevità dell'articolo di Tabucchi si è già detto, e nel suo caso la capacità di nominare, pur in un brano di pochi paragrafi,

---

<sup>52</sup> Introducendo termini come 'estetica' e 'etica', è fondamentale tenere a mente quanto chiarito da G. PASCUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 1992, X: «[...] nell'ambito della civiltà cinese e di quella giapponese, non si è mai avuta, come in Occidente, una disciplina – spesso dotata anche di pretese scientifiche – chiamata 'estetica' [...] entrambe queste civiltà non hanno mai posto né sviluppato quella differenza radicale tra teoria e pratica che ha invece segnato [...] pressoché tutta la cultura occidentale: per il pensiero cinese e, poi, per quello giapponese, ogni idea è già un'azione, ed ogni azione possiede in sé energia e valore spirituali».

<sup>53</sup> J. A. KYBURZ, *Magical Thought...*, 258-259

<sup>54</sup> A. KALLAND, *Culture in Japanese Nature...*, 247-248.

<sup>55</sup> 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 Press, 1989, 163-182: 171.

<sup>56</sup> P. FILIPPANI-RONCONI, *La spiritualità orientale a confronto con il pensiero occidentale*, in G. Sanna e A. Capasso (a cura di), *Orienti e Occidenti...*, 84-95: 89.

<sup>57</sup> Per citare solo due tra i numerosi esempi possibili, cfr. F. MARAINI, *Japan. Patterns of continuity*, Tokyo-New York-San Francisco, Kodansha International, 1971, 17 («Art imitates nature, nature imitates art; a cycle of causes and effects is produced in which we are entangled») o F. MARAINI, *L'uomo e i suoi giardini*, in P. Di Felice (a cura di), *Sakuteiki. Annotazioni sulla composizione dei giardini*, Firenze, Le Lettere, 2001, III-V: III-IV («Gli altri giardini del mondo celebrano il dominio dell'uomo sulla natura [...]. I giardini della Cina e del Giappone mirano alla fusione dell'uomo nella natura. [...] I giardini dell'Occidente sono splendidamente antropocentrici, quelli del Giappone rigorosamente naturocentrici. Gli uni sono ispirati da una religione in cui si proclama come insegnamento di base che l'essere umano fu creato ad immagine di Dio; gli altri sono pervasi da una fede, il Buddismo, in cui l'umanità si perde nelle voragini del tempo, rivestendo potenzialmente forme a miriadi. Alle radici dello spirito con cui i giapponesi costruirono i loro giardini, brilla forse anche la vaga e poetica mitologia dei culti Scintō, secondo la quale gli dèi, i Kami, pervadono misteriosi e silenziosi ogni aspetto della natura»).

<sup>58</sup> D. COLUCCI, *L'eleganza è frigida e L'empire des signes...*, 47.

<sup>59</sup> Per illuminare alcuni passaggi al limite della generalizzazione (per citare un solo esempio: «Il Giappone è il solo Paese al mondo, per me, in alternativa all'Italia. Esso significa l'estetismo più il perfezionismo. Il Giappone rimane sempre se stesso, nonostante le sovrastrutture occidentali», in G. PARISE, *Parise ovvero l'eleganza è frigida*, «Il Giornale», 14 marzo 1982, 3), D. COLUCCI (*L'eleganza è frigida e L'empire des signes...*, 48) individua una «sincera tensione di Parise verso un luogo idealizzabile in quanto davvero diversissimo da quello di partenza, in cui gli pare di intravedere l'ambita integrità di sentimenti a un tempo complessi eppure essenziali, insieme a una coerenza identitaria di natura etico-estetica, [...] di cui tuttavia rimuove [...] ogni aspetto che o non gli interessa o addirittura potrebbe connotarne il quadro in modo meno che impeccabile».

<sup>60</sup> Tutt'altro il tono, per intendersi, rispetto all'atteggiamento superficiale e intollerante dimostrato da A. ARBASINO in *Trans-Pacific Express*, Milano, Garzanti, 1981, in cui si fa riferimento a un Giappone (visitato nel 1971) poco apprezzato e ancor meno compreso.

il particolare rapporto giapponese tra natura e cultura, dice della sensibilità dell'autore molto più di quanto non faccia il suo rapido e necessitato proseguire oltre.

Una prensilità diversa dimostra invece Italo Calvino. Nelle sue descrizioni giapponesi, in effetti, rientra un'attenzione non solo verso la 'spontaneità calcolata', ma anche verso una reciproca influenza tra uomo e natura che sembra richiamare proprio l'attitudine giapponese sopra descritta:

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<sup>61</sup>.

Dunque esseri umani che assumono sembianze naturali, e d'altra parte elementi naturali descritti in termini umani:

[...] 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<sup>62</sup>.

[...] 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<sup>63</sup>.

Considerando le radici classiche di questa analisi, vale forse la pena di segnalare il truismo per cui Calvino si affida qui alla personificazione, dispositivo retorico di antichissima data, certamente non circoscrivibile al discorso giapponese. Ma i giardini che egli visita sembrano innescare un passo ulteriore: qui esseri umani e vegetali si scambiano i connotati, e tra arte e natura non sembra possibile tracciare una separazione netta:

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<sup>64</sup>.

[...] 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<sup>65</sup>.

Come da me approfondito altrove<sup>66</sup>, questa caratteristica dei racconti giapponesi di *Collezione di sabbia* può essere letta come una tappa significativa nel contesto di una più ampia traiettoria, che porta Calvino a coordinare progressivamente istanze antropocentriche e naturocentriche. Per citare solo l'esito più rilevante di tale evoluzione, in *Palomar* (1983) – in cui non a caso uno degli articoli sul Giappone confluisce, col titolo *L'aiola di sabbia* – 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

<sup>61</sup> I. CALVINO, *Il rovescio del sublime*, in *Collezione di sabbia...*, 573-579: 574.

<sup>62</sup> Ivi, 575.

<sup>63</sup> Ivi, 579.

<sup>64</sup> Ivi, 574.

<sup>65</sup> ID., *I mille giardini*, in *Collezione di sabbia...*, 583-586: 583.

<sup>66</sup> C. DELLACASA, *Italo Calvino in Japan, Japan in Italo Calvino*, in *Italy and East Asia: Exchanges and Parallels*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2019, in corso di pubblicazione.

linguaggio dei merli, da cui è tratta l'idea di discutere variabili e efficacia del linguaggio umano<sup>67</sup>; i movimenti essenziali di un gecko offrono lo spunto per mettere in discussione la tensione umana verso il costante superamento dei propri limiti<sup>68</sup>; un gorilla albino affezionato a un copertone di gomma stimola un parallelo relativo all'investimento umano negli oggetti<sup>69</sup>; 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<sup>70</sup>. 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 il contatto giapponese può essere individuato come uno dei fattori di incentivo, se non proprio di stimolo, di tale sviluppo di pensiero.

Come Kawabata ha dimostrato, si possono talvolta avanzare ipotesi, congetture o anche solo suggestioni riguardo al modo altrui di vedere il mondo in particolari condizioni. Questo saggio, prendendo spunto da un singolo e circoscritto elemento di indagine, ossia la sprezzatura, ha provato a riflettere sul modo in cui strumenti e conoscenze di partenza si attivino nel processo di scoperta di nuove realtà: nello specifico, su come un bagaglio culturale classico possa avere influito sull'approccio al mondo giapponese da parte di Maraini, Calvino, Parise e Tabucchi. Ne è derivata una visione policroma di questi incontri identitari, in cui l'approfondimento del patrimonio altrui non è costante, complice forse l'ingombro del patrimonio proprio, ma in cui basta muovere anche solo pochi passi di avvicinamento all'altro per riceverne in cambio una fruttuosa ispirazione. Come reciproco è il rapporto tra natura e cultura nei giardini Zen, così all'apertura all'altro fa riscontro, nel caso di Calvino, un'acquisizione di spunti da restituire narrativamente alla cultura da cui questi sono stati mutuati. A dimostrazione dei risvolti pervicacemente positivi che il carattere aperto di un'identità, anche letteraria, comporta.

---

<sup>67</sup> I. CALVINO, *Il fischio del merlo*, in *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983.

<sup>68</sup> ID., *La pancia del gecko*, in *Palomar*.

<sup>69</sup> ID., *Il gorilla albino*, in *Palomar*.

<sup>70</sup> ID., *L'ordine degli squamati*, in *Palomar*.