

# Il signor Palomar in Giappone

Pasqua Gasparro

Nel capitolo intitolato *L'aiola di sabbia* il signor Palomar si prepara a compiere un'esperienza dall'intenso valore spirituale perché, turista diligente in visita a uno dei luoghi più importanti del Giappone, il giardino di pietre del tempio Ryoanji di Kyoto, intende immergersi nella sua contemplazione e provare, seguendo le istruzioni riportate sulle guide, l'intuizione dell'Io assoluto.

Il giardino risulta sconcertante per l'estetica occidentale perché costituito semplicemente da un'aiuola di terreno piano e sabbioso, di forma rettangolare, all'interno della quale sono posate quindici pietre, ripartite in cinque gruppi di due, tre o cinque pietre ciascuno, e la cui sabbia, bianca e di una granulosità spessa, simile a della ghiaia, viene pettinata ogni mattina dai monaci zen che tracciano con i rastrelli dei cerchi concentrici intorno ai gruppi litici e dei solchi paralleli, diritti e precisi lungo il resto della superficie.

Un «giardino ideogramma», lo definiva Fosco Maraini, (Maraini 1962: 462) oppure, secondo François Berthier, un «giardino astratto» (Berthier 2001: 29) il cui segreto è nella semplicità, nell'armonia indefinibile che governa lo spazio, nell'equilibrio asimmetrico che lega gli elementi.

Il signor Palomar è deciso a provare questa esperienza di purificazione nonostante essa comporti il superamento del suo scetticismo tutto occidentale e l'accettazione di alcuni ostacoli, primo tra tutti quello di dover condividere lo spazio della veranda di legno che si affaccia sul giardino, luogo privilegiato per la sua contemplazione, con una piccola fenomenologia del turismo di massa moderno.

Eccolo dunque «cercare di afferrare quel che il giardino Zen può dargli a guardarlo nella sola situazione in cui può essere guardato oggi, sporgendo il proprio collo tra altri colli» (Calvino 1994: 953).

Dopo averlo fotografato in questa posizione scomoda, concentrato e serio in mezzo a decine di turisti mentre è impegnato nella sua occupazione preferita, il vedere, il narratore pone una domanda: «Cosa vede?», e la risposta è una riflessione profondamente calviniana: «sporgendo il proprio collo tra altri colli», infatti, il signor Palomar, «vede la specie umana nell'era dei grandi numeri che s'estende in una folla livellata ma pur sempre fatta di individualità distinte» (ibid.) e capisce che un'armonia tra l'individuo e il mondo è possibile. Lo scoglio, simbolo di una natura indifferente e ostile, si accosta infatti alle strutture razionali, regolari e fluide, in cui i granelli di sabbia, immagine degli uomini che si danno delle regole di vita sociale, si aggregano<sup>1</sup>.

Questo breve testo tratto da *Palomar* introduce un aspetto importante del rapporto tra lo scrittore Italo Calvino e il Giappone perché un'estetica tanto diversa dalla nostra e una pratica di contemplazione che appartiene alla cultura dei monaci buddisti gli permettono di praticare una lettura del mondo naturalmente non definitiva e, per una volta, alternativa alla formula a lui cara del "*pathos della distanza*"<sup>2</sup>.

Il signor Palomar, infatti, lungi dal fare l'esperienza mistica dell'Io assoluto, sta interpretando il complesso rapporto tra l'uomo e il mondo o tra Storia e Natura, rapporto che rappresenta uno dei motivi fondanti della poetica dello scrittore Italo Calvino<sup>3</sup>.

Calvino descrive il suo incontro con l'estetica giapponese in nove articoli scritti per il «Corriere della Sera» e successivamente confluiti nella raccolta di saggi intitolata *Collezione di sabbia* in cui, venuta meno la finzione letteraria costituita da un personaggio per definizione

---

<sup>1</sup> Cfr. Roberto Bertoni 1993: 163.

<sup>2</sup> Il motivo nietzschiano del "*pathos della distanza*" è stato richiamato da Cases (1987: 55-63) e poi ripreso da Mengaldo (1975: 406-426).

<sup>3</sup> Cfr. Giorgio Bertone 1994: 11-27.

scettico e impacciato, lo scrittore si sofferma sulla descrizione di giardini e palazzi imperiali visitati durante un viaggio compiuto nel 1976 insistendo più sulle suggestioni che essi evocano piuttosto che su una loro lettura filologica.

Nell'articolo intitolato *I mille giardini* Calvino prima sottolinea la differenza tra giardini che richiedono una fruizione spaziale statica e giardini che richiedono una fruizione dinamica, poi stabilisce una relazione tra gli elementi del giardino e gli elementi del discorso e, descrivendo il giardino della villa imperiale di Katsura, osserva che

l'armonia interiore si raggiunge seguendo passo a passo il sentiero e passando in rassegna le immagini che si presentano alla vista. Se altrove il sentiero è solo un mezzo e sono i luoghi a cui esso porta che parlano alla mente, qui è il percorso la ragione essenziale del giardino, il filo del suo discorso, la frase che dà significato a ogni sua parola. (Calvino 1995: 583)

L'interesse calviniano per il paesaggio inteso come insieme di segni da decifrare e per la metafora del mondo come libro trova, quindi, una originale declinazione nell'arte giapponese della composizione dei giardini. «Nel giardino» – scrive Calvino in *Il tempio di legno* – «i vari elementi sono messi insieme secondo criteri d'armonia e criteri di significato, come le parole in una poesia. Con la differenza che queste parole vegetali cambiano di colore e di forma nel corso dell'anno e ancor più col passare degli anni: mutamenti in tutto o in parte calcolati nel progettare la poesia-giardino» (*ibid.*: 580).

Questo binomio insegue Calvino durante la visita ai giardini delle ville imperiali di Kyoto descritti nell'articolo intitolato *Il rovescio del sublime* dove il giovane studente giapponese che lo accompagna, appassionato di letteratura e autore di versi, gli racconta di come questi luoghi fossero molto frequentati da famosi poeti.

Calvino si domanda che legame ci sia tra il paesaggio e la tradizionale poesia giapponese e la conclusione alla quale giunge dopo essersi confrontato con la sua guida è che «non ha senso aspettarsi che un paesaggio ti detti delle poesie, perché una poesia è fatta di idee e di

parole e di sillabe, mentre un paesaggio è fatto di foglie e di colori e di luce» (*ibid.*: 577).

Questa conclusione non gli impedisce però di pensare che «l'incidente», avrebbe detto il Roland Barthes dell'*Impero dei segni*<sup>4</sup>, l'evento al quale sta assistendo – uno stormo di uccelli interrompe il volo per posarsi sui rami stecchiti dell'unico albero che ha perso le foglie in mezzo ad alberi fiammeggianti di colori autunnali – possa essere il tema per la composizione di un *haiku*. E questa osservazione lo porta a riconsiderare il rapporto di scambio che può esistere tra il *mondo non scritto* dei giardini e il *mondo scritto* della poesia: dai giardini può nascere la poesia e la poesia può ispirare la forma dei giardini, i giardini possono illustrare le poesie così come le poesie commentare i giardini.

La visita alla villa imperiale di Katsura stimola in Calvino, inoltre, interessanti riflessioni sui meccanismi che regolano la percezione dello spazio e del tempo. Il giardino, infatti, è composto in modo che, sul muschio che ne ricopre la superficie, siano posate delle pietre lisce sulle quali camminare, una per ogni passo che il visitatore compie in modo da guidarne l'andatura, invitarlo a procedere, a rallentare o a fare delle soste per fermare lo sguardo su qualche particolare.

Ogni pietra – osserva lo scrittore – corrisponde a un passo, e a ogni passo corrisponde un paesaggio studiato in tutti i dettagli, come un quadro; il giardino è stato predisposto in modo che di passo in passo lo sguardo incontri prospettive diverse, un'armonia diversa nelle distanze che separano il cespuglio, la lampada, l'acero, il ponte ricurvo, il ruscello. Lungo il percorso lo scenario cambia completamente molte volte, dal fogliame fitto alla radura cosparsa di rocce, dal laghetto con la cascata al laghetto d'acque morte; e ogni scenario, a sua volta, si scompone negli scorci che prendono forma appena ci si sposta: il giardino si moltiplica in innumerevoli giardini. (*Ibid.*: 583-584)

---

<sup>4</sup> Cfr. Barthes 1984: 89-96.

Un paesaggio, dunque, che sembra il risultato di un gioco combinatorio tra singoli elementi che possono essere guardati da diversi punti di vista, da vicino, da lontano, isolati o in rapporto con gli altri elementi e in cui «ogni singolo e limitato frammento dell'universo si sfalda in una molteplicità infinita» (*ibid.*: 584).

L'estetica giapponese, quindi, incontra il gusto calviniano per la combinatorietà e per il molteplice ma inoltre lo scrittore ha intuito che nel giardino ogni «metamorfosi» è studiata e programmata: il rosso delle foglie d'acero in autunno, i fiori di pesco in primavera, ogni variazione della luce del giorno, il riflesso della luna piena nell'acqua dello stagno di notte.

La bellezza esemplare che ogni stagione e ogni ora offrono viene preservata perché essa possa essere goduta ripetutamente, ciclicamente e la fruizione del giardino contiene un elemento molto rassicurante di prevedibilità: «il tempo con i suoi ritorni – osserva infatti Calvino – allontana l'idea dell'infinito<sup>5</sup>» (*ibid.*).

Anche la possibilità di godere di molteplici punti di vista non provoca smarrimento perché, scopre lo scrittore, le vedute programmate sono numerabili e il loro numero preciso è noto: 1716 sono le pietre posate lungo il sentiero, 1716 i passi del visitatore, 1716 i suoi punti di vista.

---

<sup>5</sup> Si veda anche Calvino (1995: 217): «Vediamo qual è la mia reazione psicologica apprendendo che lo scrivere è solo un gioco combinatorio tra elementi dati: ebbe ciò che io provo istintivamente è un senso di sollievo, di sicurezza. Lo stesso sollievo e senso di sicurezza che provo ogni volta che un'estensione dai contorni indeterminati e sfumati mi si rivela invece come una forma geometrica precisa, ogni volta che in una valanga informe di avvenimenti riesco a distinguere delle serie di fatti, delle scelte tra un numero finito di possibilità. Di fronte alla vertigine dell'innomerevole, dell'inclassificabile, del continuo mi sento rassicurato dal finito, dal sistematizzato, dal discreto. [...] una specie di agorafobia intellettuale, quasi un esorcismo per difendermi dai vortici che la letteratura continuamente sfida»

Ecco cos'è il sentiero: – commenta significativamente lo scrittore – un congegno per moltiplicare il giardino, certamente, ma anche per sottrarlo alla vertigine dell'infinito. [...] Non c'è ragione per lasciarsi prendere dall'angoscia: quel ciuffo di bambù lo si può vedere da un certo numero di prospettive diverse, non più e non meno, variando il chiaroscuro tra i fusti ora più spaziosi ora più fitti, provando sensazioni e sentimenti distinti a ogni passo, una molteplicità che ora mi pare di poter padroneggiare senza venirme soverchiato. (*Ibid.*: 585)

L'esatta antitesi, dunque, del prato, tutto occidentale, su cui il signor Palomar si è chinato per strappare le erbacce: «una giungla senza legge», lo definisce un attimo prima scatti l'associazione mentale con un «universo forse finito ma innumerabile, instabile nei suoi confini, che apre dentro di sé altri universi. L'universo, insieme di corpi celesti, nebulose, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi, insiemi di insiemi ... » (Calvino 1994: 900).

Ulteriori considerazioni derivano dal confronto un altro aspetto dell'estetica giapponese, questa volta legato alla tradizionale cultura architettonica del paese. Calvino, dopo aver stabilito un rapporto tra l'arte di comporre poesie e l'arte di comporre giardini, chiarisce, infatti, che l'unica differenza tra le due è che le «parole vegetali», le piante, a un certo punto muoiono e al loro posto se ne fanno crescere delle altre simili: «il giardino – spiega – nel passare dei secoli viene rifatto continuamente ma resta sempre lo stesso» (*ibid.*: 580).

Questo procedimento caratterizza l'architettura giapponese interessando persino edifici storici, plurisecolari.

«Senza pietre non c'è arco» (Calvino 1994: 428) diceva Marco Polo al malinconico Kublai Kan in una celebre pagina di *Le città invisibili* e la pietra è il materiale privilegiato nella costruzione degli edifici occidentali, quello che fa sì che essi si conservino nei secoli. In Giappone, invece, tutto è costruito con materiali deperibili che necessitano di essere sostituiti periodicamente:

i templi e i palazzi e le ville e i padiglioni, tutti in legno, tutti molte volte divorati dalle fiamme degli incendi, molte volte ammuffiti e imputriditi o mandati in polvere dai tarli, ma ricomposti ogni volta pezzo per pezzo: i tetti di strati di scorza di cipresso pressata che vengono rifatti ogni sessant'anni, i tronchi dei pilastri e delle travature, le pareti di tavole, i soffitti di bambù, i pavimenti ricoperti di stuoie. (Calvino 1995: 580)

Una tale pratica costruttiva prevede dunque che manufatti risalenti a molti secoli prima, dall'immenso valore storico artistico, si conservino attraverso un loro continuo rimaneggiamento laddove invece, osservava lo scrittore Goffredo Parise, a sua volta protagonista di un viaggio in Giappone e autore di un reportage pubblicato nel 1982 dal titolo *L'eleganza è frigida*, in occidente vige una «balorda» idea di «restauro dell'opera d'arte come se questa fosse un *unicum* irripetibile» (Parise 2008: 47).

Lo stesso Parise, attraverso il suo *alter ego* Marco, in fuga da un Occidente polemicamente chiamato «il paese della Politica», rifletteva su quanto fosse profonda la distanza tra una cultura che considera l'opera d'arte come il frutto di un solo autore e come qualcosa di assolutamente originale e una cultura che invece può concepire un'opera d'arte come qualcosa di collettivo e anonimo. Anche per Calvino questo aspetto dell'estetica giapponese è sconcertante perché rivela il diverso valore che occidente ed oriente attribuiscono al concetto di antico.

Inoltre, così come precedentemente aveva riconosciuto nell'estetica giapponese un antidoto contro la "vertigine dell'infinito", adesso Calvino intravede un rimedio per un'altra delle sue ossessioni: l'ansia per la dissoluzione del mondo, per il suo disfacimento, per la sua corruzione.

Ecco una prima riflessione: «la caducità delle parti dà risalto all'antichità dell'insieme. Sorgono e cadono le dinastie, le vite umane, le fibre dei tronchi; ciò che perdura è la forma ideale dell'edificio...» (Calvino 1995: 581). Affermazione questa con cui si nega, rovesciandolo, il topos neoclassico e tutto occidentale del *memento mori*,

dello sgomento provato dai viaggiatori del Nord Europa di fronte alle rovine della Roma antica. Dando ancora maggiore risalto alla capacità della cultura giapponese di compiere un salto dall'effimero all'eterno, lo scrittore aggiunge:

ciò che il tempio di legno ci può insegnare è questo: per entrare nella dimensione del tempo continuo, unico e infinito la sola via è passare attraverso il suo contrario, la perpetuità del vegetale, il tempo frammentato e plurimo di ciò che si avvicenda, si dissemina, germoglia, si dissecca o marcisce. (*Ibid.*)

e, infine, a proposito della possibilità di neutralizzare l'idea della morte:

il tempio di legno tocca la sua perfezione quanto più è spoglio e disadorno lo spazio in cui ti accoglie, perché bastano la materia in cui è costruito e la facilità con cui lo si può disfare e rifare uguale a prima a dimostrare che tutti i pezzi dell'universo possono cadere a uno a uno ma che c'è qualcosa che resta. (*Ibid.*: 582)

Lo scrittore, infatti, si esprime anche sulle caratteristiche formali di queste costruzioni mettendo in relazione lo stile degli edifici giapponesi con un «ideale estetico e morale dello spoglio e del disadorno» (*ibid.*: 577) e richiamando un altro tema centrale all'interno della sua produzione poetica: quello delle scorie, dei rifiuti, delle impurità.

La fragilità e il carattere disadorno, la modularità che scandisce gli ambienti interni con la loro spazialità sgombra da oggetti e mobili, la flessibilità data da pareti interne e finestre mobili, la compenetrazione tra spazio abitativo e spazio esterno, quei caratteri dell'abitazione tradizionale giapponese che hanno lasciato molte tracce anche nell'architettura occidentale – si pensi al fascino per questo paese subito dal designer milanese Bruno Munari e dall'architetto veneziano Carlo Scarpa, alle influenze che si notano nelle costruzioni di Le Corbusier e a F.L. Wright – conducono Calvino a chiedersi che fine



abbia fatto «ogni traccia del vivere, il greve peso delle esistenze che si manifesta nelle nostre suppellettili e impregna ogni ambiente occidentale» (*ibid.*).

Visitando il palazzo imperiale di Kyoto il pensiero che accompagna insistentemente lo scrittore è che queste abitazioni costringano l'esistenza in un'unica dimensione, quella che prevede l'obbedienza a un perfezionismo estetico: immagine cristallina della quale immediatamente ci rende visibile il rovescio. Lo scrittore si chiede infatti come questa eleganza e questa rarefazione possano conciliarsi con la prosaicità della vita quotidiana. Questo ideale è qualcosa di cui tutti possono godere o, al contrario, è un privilegio aristocratico? Queste abitazioni presuppongono forse «altre case gremitte di persone e strumenti e cianfrusaglie e rottami, con odore di fritto, di sudore, di sonno, cariche di malumore, di imprecazioni, di fretta, dove si sbucciavano i piselli, si tagliavano i pesci, si rammendavano le calze, si lavavano le lenzuola, si vuotavano i vasi da notte?» (*Ibid.*)

L'architettura giapponese, come dimostra questo incalzare di immagini – l'elenco di cose è, osserva Mengaldo, l'espedito retorico tipico di *Le città invisibili* (Mengaldo, 1975: 420), libro calviniano di cui qui ricorderemo Leonia, città *escrementizia* che più gode di lenzuola fresche, di oggetti appena scartati, di elettrodomestici appena fabbricati e acquistati, più è costretta ad «espellere», «allontanare da sé», a «mondarsi di una ricorrente impurità» fino a trovarsi assediata dai suoi stessi rifiuti (Calvino 1994: 456) – pone dunque all'inquieto Calvino molti interrogativi. Il germe della corruzione sembra insinuarsi infatti nell'ordine impeccabile del Giappone attraverso quella che, sempre Mengaldo, considera «la forma simbolica del negativo» nella narrativa di Calvino: «la deiezione, il rifiuto la spazzatura» (Mengaldo, 1975: 422).

Ma, rispetto alle numerose immagini di disgregazione, rispetto all'ossessione per l'opaco, rispetto alla tensione tra un'utopia continuamente inseguita e un'antiutopia che si declina in una enorme varietà di forme, – la "città bubbone" del Cottolengo che cresce nel cuore di Torino, le città assediate dalla speculazione edilizia, dallo

smog e da invasioni di formiche argentine<sup>6</sup> – l'estetica giapponese potrebbe rappresentare un'alternativa: «queste ville di Kyoto – osserva Calvino – [...] comunicano l'idea che sia possibile vivere in un mondo a parte da quello che è il mondo, al riparo dalla storia catastrofica e incongrua, un luogo che rispecchi il paesaggio della mente del saggio, liberata da ogni passione e da ogni nevrosi» (Calvino 1995: 577).

L'analisi dei testi che Calvino ha dedicato al Giappone in cui si rintracciano molti motivi chiave della sua opera va completata con alcune considerazioni in merito all'incipit di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* intitolato "Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna".

Questo brano si apre con l'immagine di un allievo di un maestro giapponese che sta imparando a guardare le foglie di ginkgo isolando e trattenendo la sensazione che si prova e si conclude con lo stesso allievo che consuma un amplesso «tattilo-visivo» (Belpoliti 2006: 246-253), con la moglie del maestro essendo spiato dalla loro figlia e, attraverso una triangolazione di sguardi, dal maestro stesso. Nel registrare l'ironia con cui Calvino affronta la tematica sessuale e nell'evidenziare la centralità che la vista, all'inizio impegnata in un esercizio spirituale e alla fine in un gioco voyeuristico, ha anche in questo testo possiamo notare come, nel fare il verso alla maniera romanzesca di Kawabata e Tanizaki, Calvino richiami anche quella tradizione letteraria giapponese da lui stesso ricordata nell'articolo di *Collezione di sabbia* intitolato *La vecchia signora dal chimono viola*<sup>7</sup>.

In quell'articolo, infatti, lo scrittore descrive quanto accade nella stazione di Tokyo in attesa del treno per Kyoto: sul marciapiede c'è un'anziana signora in compagnia di una ragazza, la signora anziana

---

<sup>6</sup> Cfr. Serra 2006: 322-325.

<sup>7</sup> Cfr. Calvino 2000: 1406: «per quel che riguarda le 'fonti' dei dieci 'romanzi' non ho voluto ispirarmi a un autore in particolare ma a un tipo di narrazione, [...] nell'ambientare in Giappone il mio 'romanzo erotico-perverso' pensavo a Kawabata e Tanizaki». Per un raffronto tra l'incipit giapponese e i romanzi *La chiave* di Tanizaki e *Il suono della montagna* di Kawabata si veda, inoltre, Cesare Segre *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori* (1984: 171).

indossa un kimono viola molto ricco, con il tipico grande fiocco sulla schiena che, in genere, provoca un rigonfiamento del soprabito. La montatura dei suoi occhiali e l'acconciatura dei capelli sono occidentali. La ragazza invece non ha niente che richiami l'occidente e, per la grazia dei suoi gesti e per la dolcezza del sorriso, sembra «un'apparizione di altri tempi» (Calvino 1995: 566).

In treno le due donne prendono posto a pochi sedili da lui che le osserva con insistenza perché incuriosito dal loro aspetto e dai loro atteggiamenti. Nello spiarle, nel gettare lo sguardo oltre il sipario che le ripara, Calvino ricorda di aver visto nel museo di Tokyo dei rotoli che illustravano i romanzi di Murasaki Shikibu, la celebre scrittrice che attraverso una scrittura diaristica rappresentava aspetti della vita quotidiana a corte.

I suoi romanzi, in particolare la *Storia di Genji*, avevano avuto un'ampia diffusione perché narravano di fatti e persone facilmente riconoscibili e permettevano alle lettrici l'immedesimazione nelle vicende narrate. Questi rotoli erano illustrati con disegni realizzati con uno stile che sottolineava il carattere indiscreto dei diari e che veniva definito della "casa senza tetto". I pittori giapponesi del XII secolo usavano, infatti, raffigurare lo spazio interno abolendo il tetto e offrendo una visione dall'alto che creava un effetto fortemente voyeuristico laddove, osservava Calvino, i pittori italiani del Trecento preferivano raffigurare gli interni di una stanza abolendo una parete, come nelle scene teatrali.

L'insistenza sull'atto del guardare, quindi, ci riconduce alla domanda con la quale siamo partiti quando, dopo averci regalato l'immagine memorabile del signor Palomar che allunga il collo per farsi spazio tra i turisti e poter contemplare il giardino di sabbia e rocce, il narratore chiede: «cosa vede».

*Cosa vedere e come* sono le domande che per tutta la vita Calvino si è posto offrendoci risposte sempre diverse e indicandoci modi nuovi di leggere il mondo, di percepire lo spazio in cui viviamo, di decifrare la superficie delle cose.

Si può guardare il mondo standosene arrampicati su di un albero come il Barone Cosimo Piovasco di Rondò, lo si può guardare

attraverso uno specchio, quello retrovisore di un noto racconto, o quello dello scudo di Perseo, oppure a testa in giù come l'Appeso della carta dei tarocchi. Lo si può guardare alla ricerca dell'immagine della conchiglia dell'amata come per il mollusco di un racconto tratto dalle *Cosmicomiche*. Lo si può guardare avendo alle spalle la strada di San Giovanni e di fronte il golfo di San Remo, da un lato il ponente, dall'altro il levante, o, al contrario, si può guardare il mondo abbandonando la Liguria e viaggiando.

Nel 1976, in Giappone, Calvino, viaggiatore curioso e attento, in attesa del treno che lo porterà a Kyoto osserva la vecchia signora con un kimono viola, i familiari venuti a salutare chi parte e la folle dei pendolari e pensa che i rituali legati alle partenze e agli arrivi potrebbero prestarsi ad uno studio sul comportamento umano nei diversi paesi. Poi, riflette sul fatto che la percezione di tutto quanto avviene intorno a lui sia accentuata dalla sua condizione di straniero e scrive: «nuovo del paese, sono ancora nella fase in cui tutto quel che vedo ha un valore proprio perché non so quale valore dargli» (Calvino 1995: 566) aggiungendo che una più lunga permanenza nei luoghi che lo stanno ospitando lo porterebbe ad una sorta di assuefazione. Gli eventi che ora lo colpiscono smetterebbero di incuriosirlo: «comincerò a non trovare più nulla degno di nota, a *non vedere* più quello che vedo» (*ibid.*) scrive e, infine, spiega:

Perché vedere vuol dire percepire delle differenze, e appena le differenze si uniformano nel prevedibile quotidiano lo sguardo scorre su una superficie liscia e senza appigli. Viaggiare non serve molto a capire [...] ma serve a riattivare per un momento l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo. (*Ibid.*)

Negli scritti dedicati al Giappone si svela dunque il funzionamento dell'occhio e della mente di Calvino e a queste pagine viene affidata quella che può essere considerata la sua più autentica definizione del vedere.

## Bibliografia

- Barthes, Roland, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984.
- Belpoliti, Marco (ed.), *Italo Calvino. Enciclopedia: Arte, Scienza e Letteratura*, Milano, Marcos y Marcos, 1995.
- Id., *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006.
- Berthier, François, *Il giardino Zen*, Milano, Electa, 2001.
- Bertone, Giorgio, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.
- Bertoni, Roberto, *Int'abrigu int'ubagu. Discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino*, Torino, Editrice Tirrenia, 1993.
- Calvino, Italo, *Romanzi e racconti 1*, Eds. Mario Barenghi - Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1991.
- Id., *Romanzi e racconti 2*, Eds. Mario Barenghi - Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1994.
- Id., *Saggi 1945-1985*, Ed. Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.
- Id., *Lettere 1940-1985*, Ed. Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000.
- Calza, Gian Carlo, *Stile Giappone*, Torino, Einaudi, 2002.
- Id., *Genji, il principe splendente*, Milano, Mondadori, 2008.
- Cases, Cesare, "Calvino e il 'pathos della distanza'", *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987: 55-63.
- Maraini, Fosco, *Ore giapponesi*, Bari, Leonardo Da Vinci, 1962.
- Menegazzo, Rossella, *Giappone*, Milano, Electa, 2007.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, "L'arco e le pietre", *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975: 406-426.
- Id., "Aspetti della lingua di Calvino", *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- Id., "Fantasie del vuoto in Collezione di sabbia", *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- Munari, Bruno, "Come si vive in una casa giapponese", *Arte come mestiere*, Bari, Laterza, 1995: 114-119.
- Parise, Goffredo, *L'eleganza è frigida*, Milano, Adelphi, 2008.
- Pierconti, J.K. Mauro, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Milano, Electa, 2007.

Pasqua Gasparro, *Il signor Palomar in Giappone*

Segre, Cesare, "Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori", *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

Serra, Francesca, *Calvino*, Roma, Salerno editore, 2006.

Tanizaki, Junichiro, *Libro d'ombra*, Milano, Bompiani, 2007.

## L'autrice

### Pasqua Gasparro

Pasqua Gasparro ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Teoria del Linguaggio e Scienze dei Segni presso l'Università degli studi di Bari Aldo Moro discutendo una tesi dal titolo «*In questo firmamento sterminato di copertine colorate*»: *l'identità visiva einaudiana tra Calvino e Munari*.

Email: [liana.gasparro@libero.it](mailto:liana.gasparro@libero.it)

## L'articolo

Data invio: 30/06/2011

Data accettazione: 30/09/2011

Data pubblicazione: 30/11/2011

## Come citare questo articolo

Gasparro, Pasqua, "Il signor Palomar in Giappone", *Between*, I.2 (2011), <http://www.between-journal.it/>