

Lo stereotipo della "donna *geisha*": la presenza nella cultura italiana, lo scarto di senso rispetto alla tradizione giapponese

MARIA GIOIA VIENNA

Sapienza Università di Roma
Dipartimento "Istituto Italiano di Studi Orientali - ISO"

ABSTRACT: La parola *geisha* appare nei dizionari italiani più di cento anni fa e, in generale, il suo significato è correttamente riportato fin dalle prime occorrenze, mutate da altre lingue occidentali. È tuttavia innegabile come ancora oggi, nell'uso del termine, permanga un ampliamento della semantica originale, in larga parte connesso a stereotipi culturali e di genere. La creazione e la diffusione dei sensi che la parola *geisha* ha assunto in italiano si lega a elementi della cultura sia alta, sia popolare, dell'Occidente di fine Ottocento e vi si sono, poi, criticamente confrontati anche intellettuali giapponesi, all'estero o in patria. In questo lavoro si osservano i passaggi centrali dell'ibridazione del senso, ricercandone indizi in alcuni dizionari della lingua italiana, oltre che nei lavori di scrittori italiani anche molto diversi tra loro, da D'Annunzio a Deledda, da Comisso a Pratolini, come anche nella letteratura giapponese. Appare costante, nel processo di acquisizione della figura della *geisha* nell'immaginario collettivo occidentale, l'attribuzione ad essa di quelle che si ritennero le qualità della donna giapponese in generale, fino a renderla icona per eccellenza della femminilità orientale, oltre che di un sottile e raffinato erotismo. In questo lavoro si riflette su aspetti delle dinamiche con cui, in questo processo di negoziazione del senso, quasi in un gioco di contrappunto il Giappone stesso abbia finito per inglobare nella sua letteratura suggestioni interculturali elaborate in contesti altri su un oggetto culturale autoctono.

Keywords: genere, *geisha*, donna giapponese in Occidente, donna occidentale in Giappone.

ALLE ORIGINI DELL'INCANTO: IL RECUPERO DELL'IMMAGINE DELLA "DONNA GEISHA"
ATTRAVERSO LO SGUARDO DI UN MASCHIO ALTRO

Abe Jirō (1883-1959), figura centrale nel dibattito filosofico dell'epoca, nel 1917 aveva pubblicato il saggio *Bigaku (Estetica)* abbracciando le posizioni di Lipps, senza mai smettere, poi, di confrontarsi con una sua teoria della Bellezza. Anni dopo, nel suo *Shūsōki* (Diario alla finestra d'autunno, 1937) riporta una riflessione del 24 febbraio 1923, dal diario del suo viaggio a Roma:

Ieri sera, mentre leggevo *Central Italian Painters* di Berenson,¹ nel capitolo su Simone Martini mi sono imbattuto nel passaggio che segue:

In Simone Martini you see types of beauty so strange, so penetrating, that, far from suggesting our favorite classic or modern ideals, they waft our thought away to Japanese Geishas and Egyptian Queens.²

È talmente diversa dall'ideale europeo, che non mi sarei mai aspettato di veder menzionare quella giapponese in un esempio di bellezza "così misteriosa, così imperativa" e l'aver trovato nel testo la parola "Japanese" ha attirato la mia attenzione. Tuttavia, oltre a questo, la vera sorpresa è stata che dopo seguisse la parola "*geisha*". Quando me la sono trovata davanti, per un attimo ho pensato che fosse davvero troppo ma... dopo aver letto "Geishas and Egyptian Queens", alla fine sono scoppiato a ridere da solo. E però, a ben pensarci, anche Berenson aveva le sue ragioni. (Abe 268)

Come Abe, che nel diario prosegue commentando l'incontro tra culture, anche un altro giapponese si interroga sul fascino femminile nutre ne nutre il suo percorso intellettuale. Di nuovo, l'esperienza di indagare "il Giappone degli altri" scaturisce dalla circostanza del soggiorno all'estero.³ Attivo in Europa negli anni Venti del Novecento, amico di Heidegger e in contatto con i più importanti filosofi del tempo, Kuki Shūzō (1888-1941) non riesce a tradurre la parola *iki*, che raccoglie una semantica estesa dall'eleganza al fascino, alla sensualità. Nel 1930 scrive un trattato che rimane una pietra miliare dell'estetica, *Iki no kōzō* (La struttura dell'*iki*). Vi si legge: "Anche Kellermann, il quale nel suo *Ein Spaziergang in Japan* (1924) parla di una donna giapponese «che civettava con una amabilità mai uguagliata da alcuna europea» aveva forse avvertito l'incantesimo dell'*iki*" (Kuki 63-64).

Ma qual era l'immagine di donna giapponese che i giapponesi stessi faticavano talvolta a recuperare dal confronto con l'immaginario collettivo dei loro contemporanei occidentali?

Con questo lavoro si esamina la genesi della percezione della *geisha* come "misura di tutte le giapponesi", e non solo nella cultura occidentale. Per farlo si considereranno le vie di diffusione che hanno costruito, in Occidente, un immaginario sulla *geisha* come sinonimo di donna giapponese, insieme alla consapevolezza dello scarto di senso avvertito dai giapponesi stessi.

¹ Il titolo completo è *The Central Italian Painters of the Renaissance* (1908).

² Il testo è in inglese nell'originale. La traduzione dal giapponese è opera di chi scrive e, allo stato dell'arte, non sembra esistano versioni in lingue occidentali dello *Shūsōki* di Abe.

³ Una rassegna di resoconti del "viaggio in Italia" da parte di viaggiatori giapponesi a cavallo tra Otto e Novecento è in Iwakura Shōko (Iwakura 55-64).

La parola *geisha* appare nei dizionari italiani poco più di un secolo fa. L'ingresso del prestito nell'uso comune sarebbe quindi coerente con l'acquisizione del vocabolo nelle principali lingue europee. A conforto di questa ipotesi, un primo controllo conferma che il termine, nelle sue trascrizioni tutt'altro che univoche fino a tempi recenti,⁴ non compare, ad esempio, né nel *Dizionario della Lingua Italiana* a cura di Nicolò Tommaseo con Bernardo Bellini (1869), né nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1893). Il transito in sé viene retrodatato nel *Grande Dizionario Italiano dell'Uso* di Tullio De Mauro (1999): la prima attestazione della parola *geisha* sarebbe in *Navigazioni e viaggi* di Giovanni Battista Ramusio (1557). È comunque opinione condivisa che la diffusione nel linguaggio comune sia avvenuta per il tramite di altra lingua occidentale in tempi a noi più prossimi. Nel *Dizionario moderno delle parole che non si trovano nei dizionari comuni* (1905; consultato nell'edizione Hoepli 1963), Alfredo Panzini riporta: "GHÈISCIA: sarebbe la scrittura italiana della parola inglese *geisha*. Fanciulla giapponese educata bene, se non sempre per bene, allo scopo di piacere. Specie di etèra dell'estremo oriente". Bruno Migliorini, nella *Storia della lingua italiana* pubblicata da Sansoni nel 1960, ci informa che "voci giapponesi come *mikado*, *geisha*, *musmè*, *kimono*, *harakiri* (mal trasformato in *karakiri* già nel *Piacere* di D'Annunzio) sarebbero giunte attraverso opere di divulgazione, relazioni di giornalisti durante la guerra russo-giapponese, e magari operette come *La Geisha* (1906), ecc." (Migliorini 742). Salvatore Battaglia, nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (consultato nell'edizione UTET 1972) identifica come lingua di mediazione il francese, nel 1887. Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, nel *Dizionario etimologico della lingua italiana* (Zanichelli 1980), vogliono la parola *geisha* "importata in Europa tramite l'inglese" (Cortelazzo et al. 641).

In effetti, secondo il dizionario *A New English Dictionary on Historical Principles* curato da James A. H. Murray, la prima attestazione del termine *geisha* in inglese sarebbe del 1891, ma l'inglese sembra la lingua in cui il termine godeva di maggiore diffusione, anche grazie a prodotti culturali molto popolari a cavallo del XX secolo. Ne sia esempio l'operetta menzionata da Migliorini, *The Geisha. A Story of a tea house* (1896), di Sidney Jones su libretto di Hall e Greenbank, un successo che riverberava la simpatia del pubblico anglofono per *The Mikado* (1885) di Gilbert e Sullivan. Tuttavia, prima ancora di Jones, avevano rappresentato la *geisha* Saint-Saën (*La Princesse Jaune*, 1872), ma anche il nostro Mascagni (*Iris*, 1898) e altri (Somma 135-153).

L'opera destinata a esercitare una fascinazione formidabile fu, però, *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti (1887). Nel dizionario *Le Robert. Dictionnaire historique de la Langue Française* (1995), curato da Alain Rey, il testo di Loti risulta la prima fonte in cui compaia la parola *guécha*, traslitterata anche in francese come *geisha* dal 1899. Loti fornì, poi, l'ispirazione per *Madame Butterfly* (1904) di Giacomo Puccini, su libretto di Illica e Giacosa: la *geisha* come icona culturale del Giappone era ormai patrimonio condiviso dell'Occidente.⁵

⁴ Il sistema di trascrizione del giapponese in uso oggi è lo Hepburn, con vocali all'italiana e consonanti all'inglese. In passato, spesso i suoni del giapponese venivano trascritti secondo le convenzioni linguistiche del testo di arrivo.

⁵ Francesco Fiorentino definisce icona culturale una figura che ha assunto potere simbolico e presenza durevole nell'immaginario collettivo, cui è connessa una conoscenza diffusa talvolta contenente elementi

Tra Otto e Novecento, insomma, anche fuori del Giappone tutti sanno - o pensano di sapere - cosa sia una *geisha*.⁶ La sua *allure* di grazia e sensualità si muove quindi verso la letteratura.

La rappresentazione della *geisha* nella letteratura italiana testimonia come un'icona culturale possa essere funzionale a narrazioni anche molto diverse tra loro. Già Salvatore Battaglia, nel *Dizionario* citato, ne riporta la presenza in Gabriele D'Annunzio ma anche in Grazia Deledda, Giovanni Comisso, Vasco Pratolini. Spesso, l'immagine della *geisha* è connessa a diminutivi ed espedienti retorici che veicolano un senso di delicata sensibilità, ma anche di incondizionata sottomissione all'uomo e di sensualità subalterna. E la donna giapponese reale scompare dietro la *geisha*, inglobata in un'unica immagine esotica.⁷

In Italia non erano mancati tentativi di riportarla entro binari più realistici. Luciano Magrini, nel suo *Attraverso il Giappone* (1925), restituisce un Paese lontano da luoghi comuni ottocenteschi:

I libri sul Giappone invecchiano presto. ... Chamberlain ed Hearn, che dedicarono al Giappone tanto fervore di amore e di studio, si troverebbero imbarazzati se dovessero confrontare le loro opere alla realtà odierna. ... La donna era la schiava dolce e devota, piena di grazia e di obbedienza. Sempre sorridente, sempre sottomessa, non aveva coscienza della sua condizione e dello sfrenato egoismo maschile. Si considerava un essere inferiore ed in questa convinzione modellava il suo spirito, orgogliosa e contenta della sua schiavitù. ... L'occidente ha portato agli uomini la macchina e alla donna la coscienza della sua personalità. (Magrini 131-133)

Capillarmente repressa, di lì a breve, ogni istanza riformatrice, il Giappone scivolò verso il militarismo e la guerra. Della "nuova donna giapponese" non rimase quasi nulla e, mentre nel Sol Levante riviveva l'ideale del *ryōsai kenbō* (buona moglie e saggia madre), la pubblicistica italiana, solidale, abbracciava la denegazione di una identità femminile giapponese moderna. Nel suo *Giappone* (1940), celebrando la missione guidata da Paulucci di Calboli nell'ottobre del 1939, delle donne giapponesi Giuliana Stramigioli riferisce esclusivamente la condivisione dell'universo valoriale fascista e il patriottismo. Nel descrivere le *geisha* di Gion, torna a espressioni che riecheggiano Loti:

Sono semplici e infantili le Maico-san e le Gheiscia-san, le signore Maico e Gheiscia, ed hanno una curiosità bambinesca per tutto quanto è occidentale, loro, che dal nostro mondo sono forse le più lontane, sono le più rigidamente conservatrici. Più di una volta mi sono trovata in una di queste cene, che hanno un fascino tutto loro: in una di quelle case di Ghion, a volte vecchie di secoli, circondata da queste bambolette, vivaci nei gesti, pronte sempre a ridere,

impropri, e che è portatrice di "narrazioni" che agiscono in una pluralità di contesti diversi da quello originale, rendendola capace di trasformarsi pur mantenendo coerenza e coesione figurali (Fiorentino 9 ss.).

⁶ Non ci soffermeremo sulla condizione della *geisha* nella società giapponese, rimandando il lettore alla ricchissima bibliografia sull'argomento.

⁷ Il termine è utilizzato tecnicamente, per i criteri dell'imagologia descritti in Beller (2007).

nascondendo la bocca con la mano, come è dovere di ogni ben educata giapponese. (Stramigioli 169)

Anche dopo, però, gli italiani, e gli occidentali in generale, perpetuano la narrazione della femminilità giapponese attraverso una *geisha* iconica e favoleggiata, che non lascia spazio alla donna reale. Ed è curioso come certi riverberi dello stereotipo emergano anche quando si vorrebbero sovvertire luoghi comuni. Fosco Maraini, nel suo *Case, amori, universi* (1999) riporta la conversazione tra il protagonista Clé e due conoscenti:

"Senta, Clé" fece come liberandosi d'un peso, "io ho sentito spesso che le giapponesi sono donne fascinosi... Ci può dire (risatina) come fanno l'amore le giapponesi? È vero che sono delle maestre dei più raffinati segreti dell'erotismo orientale?"

"Ah, ah" rispose Clé ridendo, "se devo dire il vero, la situazione è del tutto diversa, quasi opposta. ... Come mogli, le giapponesi sono perfette, ma come amanti... Tipico il particolare che nelle case chiuse giapponesi, la lucciola prescelta si toglie il kimono, si sdraia nuda sul coltrone *futon* che fa da letto, apre (scusate!) le gambe, e annuncia con vocina accattivante: "*Hai!*", cioè 'sono pronta', 'prendimi', 'infilami!'".

"Allora sono tutte favole quelle che circolano?"

"Ho paura in gran parte di sì. D'altro lato bisogna ricordare la straordinaria capacità d'affetto, la dedizione della donna giapponese come compagna. Potenzialmente, magari, la stoffa ci può essere. Una giapponese che è stata ammaestrata da un occidentale può fare scintille, ma normalmente tali qualità restano latenti" (Maraini 169).

L'ALTRA FACCIA DELL'IBRIDAZIONE: LA "*GEISHA*" TORNA IN GIAPPONE

Sempre tra Otto e Novecento, in Giappone l'immaginario sulla sensualità femminile aveva conosciuto un'ibridazione per certi versi simile.

In *Fūryū butsu* (*Il bodhisattva della sensualità*, 1889) di Kōda Rohan (1867-1947) troviamo il primo esempio letterario di nudo di donna, ispirato al racconto tedesco *Das Marmorbild* (1818) di Joseph K. von Eichendorff (Vienna 2003, 111-139). Il transito in letteratura del corpo femminile svelato seguiva un percorso estetico in cui le convenzioni pittoriche occidentali avevano rivoluzionato l'arte. Antonio Fontanesi, chiamato nel 1876 alla Kōbu Bijutsu Gakkō, aveva introdotto quel soggetto pittorico senza trascurarne il profondo portato metaforico, ma la percezione giapponese della nudità come disturbante esibizione di carnalità esplicita sarebbe rimasta a lungo sullo sfondo (Sadun 281-302). Qui ci basterà notare che, nell'incontro con la femminilità occidentale, non sarebbe stato il corpo, per quanto sorprendentemente svelato, ad attirare l'attenzione.

Piuttosto, come era avvenuto per la rappresentazione della *geisha* in Occidente, l'interesse per una femminilità altra si concentrò su carattere e abitudini, mimati o effettivamente ripresi dalle giovani di Tōkyō degli anni Venti. Un ricco filone letterario si nutre del fenomeno che ha come figura di riferimento Naomi, la protagonista di *Chijin no ai* (*L'amore di uno sciocco*, 1925) di Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965).

Indra Levy conia per questo nuovo modello l'aggettivo "Westernesque". L'esotismo come estetica della diversità di Victor Segalen si concretizza, qui, nella creazione del "Westernesque sexual other". La funzione, metapoetica, è di elaborazione dello shock da confronto interculturale (Levy 5-7). Un tale ideale femminile ha, quindi, i tratti rassicuranti della donna giapponese e i modi e i vestiti della donna occidentale, come succedeva quando in Occidente i pittori vestivano di kimono le modelle - e penso a Camille Monet.

Rimane, però, nella letteratura giapponese una sorta di nostalgia del Giappone pre-moderno, che assume i tratti del buon tempo andato. Non tutti gli intellettuali aderiscono al Nuovo. Tra le vestigia del passato idealizzato, alcuni celebrano il fascino tradizionale⁸ di cui è custode la *geisha*, icona cristallizzata e opposta alla donna giapponese, dinamica come la realtà stessa. Ad annullare lo iato tra presente e passato, ecco allora i ritratti letterari, primi fra tutti quelli di Nagai Kafū (1879-1959).

In Kafū, che tra il 1903 e il 1908 aveva soggiornato negli Stati Uniti e in Francia, suggestioni occidentali dialogano con quelle giapponesi e la *geisha* sognata dell'Occidente incontra la *geisha* perduta del Giappone. Nei quartieri di piacere, che cedono il posto alla città moderna, la *geisha* simbolica contende il terreno alla prosaicità dei suoi destini e Kafū la rappresenta come unica depositaria di una femminilità in grado di risuscitare l'emozione del passato. Eppure, proprio da parte sua l'addio degli amanti non è più osservabile dal monocoloro mono-culturale:

Si potrebbe dire che il nostro sia stato un leggero divertimento d'amore. Ma il fatto di sapere fin dall'inizio che non avremmo più avuto speranza di rivederci rendeva più drammatica la separazione. Se provo a descrivere questo sentimento cado nell'esagerazione e se lo racconto sciattamente poi rimpiango di non essermi espresso alla perfezione. Il capitolo finale della famosa *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti descrive bene questo tipo di sensazioni e ha una forza tale da suscitare le lacrime. Se tentassi di dare questa colorazione romanzesca a un capitolo di *Una strana storia al di là del Sumida*, presumo che farei ridere perché imiterei Loti senza riuscirci (Kafū 228).

Il cerchio si chiude, allora, sulla rappresentazione di una *geisha* reale, che al tempo stesso incarna i tratti colti dallo straniero Loti ed è destinata a interpretare sia un personaggio, sia l'intero universo femminile di un Giappone ormai estinto.

CONCLUSIONI

Forse non è sbagliato riassumere come segue il percorso che abbiamo delineato: la *geisha*, che i giapponesi conoscono come figura storica e vivono nella loro quotidianità reale, tra Otto e Novecento assume in Occidente le caratteristiche di una vera e propria icona culturale, per certi versi ancora oggi resistente a qualsiasi demistificazione. In questa veste, catalizza su di sé aspetti comuni al discorso di genere sulla definizione di una femminilità altra, fino a costituirsi come sinonimo di donna giapponese *tout court*. L'assedio alle radici del senso originale è tanto serrato che, nel momento in cui uno

⁸ Quasi un riscatto dal precedente rinnegamento della cultura autoctona, l'accorato senso di perdita della donna della tradizione compare in più passi di *In'ei raisan* (Libro d'ombra, 1933), proprio di Tanizaki.

scrittore come Nagai Kafū attinge alla sua biblioteca personale per descrivere l'addio tra gli amanti, non può non citare la maniera di quel Pier Loti che era stato uno dei motori dell'iconizzazione.

OPERE CITATE

- Abe, Jirō. *Rōma nikki no issetsu* (Un estratto del Diario di Roma). In Shiga, Naoya et al. (a cura di). *Sekai kikōbungaku zenshū 5 - Itaria hen* (La letteratura mondiale di viaggio 5. L'Italia). Tōkyō: Shūdōsha 1959, pp. 267-276. Print.
- Beller, Manfred et al. (a cura di). *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters*. Amsterdam&New York: Rodopi 2007. Print.
- Ciapparoni La Rocca, Teresa et al. (a cura di). *Italiani nel Giappone Meiji (1868-1912). Atti del Convegno Internazionale Bilaterale 8-11 Novembre 2000*. Roma: Editrice Sapienza 2007. Print.
- Fiorentino, Francesco. *Icone culturali d'Europa*. Macerata: Quodlibet 2009. Print.
- Iwakura, Shōko. *Viaggiatori giapponesi in Italia prima e dopo la Missione Iwakura*. In Ciapparoni La Rocca et al. Op. cit., pp. 55-64.
- Kuki, Shūzō. *La struttura dell'iki (Iki no Kōzō)*, trad. a cura di Giovanna Baccini. Milano: Adelphi 1992. Print.
- Levy, Indra. *Sirens of the Western Shore*. New York: Columbia University Press 2010 (2006). Print.
- Maeda, Kyōji. *E no yōni. Meiji bungaku to bijutsu* (Come un quadro. La letteratura Meiji e l'estetica). Tōkyō: Hakusuisha 2014. Print.
- Magrini, Luciano. *Attraverso il Giappone*. Milano: Corbaccio 1925. Print.
- Maraini, Fosco. *Case, amori, universi*. Milano: Bompiani 2003. Print.
- Nagai, Kafū. *Una strana storia al di là del Sumida (Bokutō kitan, 1937)*. In *Al giardino delle peonie e altri racconti*, trad. A cura di Luisa Bienati. Venezia: Marsilio 1989, pp.151-255. Print.
- Sadun, Daniela. *L'immagine del nudo nell'opera dei pittori yōga del periodo Meiji (1868-1912)*. In Ciapparoni La Rocca et al. Op. cit., pp.281-302.
- Somma, Anna Lisa. *“Una perfetta giapponese”: la costruzione japonisant del Giappone e della musmè ne La veste di crespò di Matilde Serao*. In Sica, Virginia et al. (a cura di). *Luoghi (comuni) del Giappone*. «Lingue Culture Mediazioni» 3 (2016) 2, pp. 135-153. Print.
- Stramigioli, Giuliana. *Giappone*. Roma: Garzanti 1940. Print.
- Tanizaki, Jun'ichirō. *Libro d'ombra (In'ei raisan, 1933)*, trad. a cura di Giovanni Mariotti. Milano: Bompiani 1982. Print.
- Vienna, Maria Gioia. *Citazioni della sensualità e sensualità delle citazioni: Fūryū butsu (Il bodhisattva della sensualità, 1889) di Kōda Rohan (1867-1947)*. In Paolo Santangelo (a cura di), *Passioni d'Oriente. Eros ed emozioni nelle civiltà asiatiche – Sezione Asia Orientale. Atti del Convegno: Roma, “La Sapienza”, 29-31 maggio 2003*, in «Rivista degli Studi Orientali», Supplemento n.4, Vol. LXXVII – Nuova Serie, pp. 111-139. Print.
- Vienna, Maria Gioia. *La cultura italiana nella letteratura giapponese e in alcuni generi testuali di larga diffusione: qualche curiosità*. In Silvana Ferreri (a cura di),

Plurilinguismo, Multiculturalismo, Apprendimento delle lingue. Confronto tra Giappone e Italia. Viterbo: Sette Città 2009, pp. 347-380. Print.