



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di Laurea triennale in  
Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

La raffigurazione della geisha musicista nell'iconografia musicale in Giappone  
nel periodo Edo (1603-1868)

Relatrice:

Prof.ssa Donatella Melini

Correlatrice:

Prof.ssa Marina Toffetti

Laureanda:

Chiara Dainese

Matricola: 2002230

ANNO ACCADEMICO 2022/2023



*A mamma e papà.*



## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>1</b>
<b>1. GEISHA: UN APPROCCIO STORICO</b> .....	<b>3</b>
1.1 <i>La situazione socio-politica del periodo Edo</i> .....	3
1.2 <i>Chiarimenti sulla interpretazione della figura della “geisha” in Occidente</i> .....	7
1.3 <i>La geisha come performer nel periodo Edo: dal mito al teatro kabuki</i> .....	10
<b>2. LA VITA ARTISTICA DELLA GEISHA</b> .....	<b>14</b>
2.1 <i>Il percorso di formazione</i> .....	14
2.2 <i>Tipologie di performance</i> .....	18
<b>3. GLI STRUMENTI MUSICALI DELLE GEISHE</b> .....	<b>19</b>
3.1 <i>Yueqin</i> .....	19
3.2 <i>Biwa</i> .....	21
3.3 <i>Shamisen</i> .....	23
3.4 <i>Kokyū</i> .....	25
3.5 <i>Koto</i> .....	27
3.6 <i>Shakuhachi</i> .....	30
3.7 <i>Kotsuzumi</i> .....	31
3.8 <i>Shime daiko</i> .....	33
3.9 <i>Principali generi musicali</i> .....	34
<b>4. CARATTERISTICHE DELL’ARTE GIAPPONESE</b> .....	<b>36</b>
4.1 <i>L’arte tradizionale giapponese</i> .....	36
4.2 <i>Il senso del vuoto nelle iconografie</i> .....	38
4.3 <i>I simbolismi nelle iconografie</i> .....	39
<b>5. ALCUNI ESEMPI DI ICONOGRAFIA MUSICALE</b> .....	<b>41</b>
5.1 <i>Fukurokuju with Geisha</i> .....	41
5.2 <i>Two Geisha</i> .....	43
5.3 <i>Selected Geisha of the Gay Quarters</i> .....	46
5.4 <i>Treasure Ship</i> .....	48
5.5 <i>Evening Bell (Banshō)</i> .....	50
5.6 <i>Three women playing musical instruments</i> .....	52
<b>6. INFLUENZA DELLA CULTURA GIAPPONESE IN OCCIDENTE</b> .....	<b>55</b>
<b>7. CONCLUSIONI</b> .....	<b>58</b>
<b>BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA</b> .....	<b>61</b>



## **INTRODUZIONE**

La presente tesi di iconografia musicale si propone di esplorare il ruolo e la rappresentazione della figura della geisha nell'arte visiva del Sol Levante e, in particolar modo, nel periodo Edo (1603-1868). Il primo capitolo fornirà una panoramica della situazione socio-politica, utilizzando perciò un approccio storiografico. Verranno qui messe in luce le dinamiche culturali che hanno favorito la diffusione della geisha, condizioni di vita e il loro prestigio a livello sociale. Saranno inoltre esaminati i modi in cui tale figura è stata recepita in Occidente, considerando i diversi contesti storico-culturali che ne hanno influenzato la percezione. Il secondo capitolo verterà sul percorso di formazione delle geishe e sulle diverse tipologie di performance artistiche che esse realizzavano; saranno esplorate le pratiche di formazione, le abilità richieste e le sfide affrontate dalle geishe durante il loro percorso artistico. Il terzo capitolo analizzerà gli strumenti musicali utilizzati dalle geishe durante le loro performance (lo Yueqin, la Biwa, lo Shamisen, il Kōkyū, il Koto, lo Shakuhachi, il Kotsuzumi e lo Shime daiko) i principali generi musicali da loro praticati. Il quarto e il quinto capitolo si incentreranno sull'arte visiva e sulle rappresentazioni iconografiche delle geishe musicanti. Saranno esaminate le influenze dell'arte tradizionale giapponese, nonché il significato del vuoto (*Ma*) e dei simbolismi presenti nelle iconografie. Saranno qui presentati e analizzati alcuni esempi significativi di opere d'arte che raffigurano le geishe in contesti musicali. Infine, nel capitolo sei, saranno considerati alcuni aspetti dell'influenza reciproca tra la cultura giapponese e occidentale che apriranno alle riflessioni conclusive del capitolo sette.





# 1. GEISHA: UN APPROCCIO STORICO

## 1.1 La situazione socio-politica del periodo Edo

Il periodo Edo, noto anche come periodo Tokugawa, ebbe ufficialmente inizio nel 1603 dopo la battaglia di Sekigahara, nella quale Ieyasu Tokugawa (1543-1616) guidò e portò alla vittoria una coalizione di signori feudali e instaurò così il terzo *shōgunato*.<sup>1</sup> Il periodo Edo si concluse nel 1868 con la riapertura del Giappone all'Occidente e l'inizio dell'era Meiji, un'epoca di rinnovamento e occidentalizzazione.

In questo periodo la società era divisa in diverse fasce sociali e tra queste la nobiltà militare era quella privilegiata; tutta la popolazione era tenuta comunque a seguire rigide regole che riguardavano la condotta, gli abiti e le abitudini di vita quotidiana. Al di sopra della nobiltà militare si posizionavano solo i grandi feudatari, noti come *daimyō*, che esercitavano nei loro feudi un potere assoluto e avevano sotto il loro diretto controllo a potere i *samurai*.<sup>2</sup> I *daimyō* si dividevano in tre categorie: i membri della famiglia Tokugawa, gli appartenenti alle famiglie che si erano schierate a fianco di Tokugawa Ieyasu nella battaglia di Sekigahara e i feudatari, i cui territori erano situati ai confini del paese, chiamati *tozama daimyō*. Questi ultimi discendevano da coloro che si erano sottomessi ai Tokugawa dopo la sconfitta di Sekigahara, tra di loro si trovavano alcuni tra i *daimyō* più ricchi. È da notare che se questi potenti feudatari avessero stretto un'alleanza con le potenze occidentali, ciò avrebbe rappresentato una grave minaccia per lo *shōgunato*, che temeva una loro rivolta e ripresa del potere grazie, appunto, al possibile supporto militare proveniente dall'estero. I *shōgun* di Tokugawa, chiamati specificatamente *bakufu*,<sup>3</sup> cercarono di frenare il progressivo disfacimento della società

---

<sup>1</sup> Lo *shōgunato* è una forma di governo militare, nella quale comanda un capo militare chiamato *shōgun*. Divenne un titolo ereditario con Minamoto Yoritomo, che lo ebbe dall'imperatore Go Toba nel 1192, e rimase tale fino al 1867 con la caduta dei Tokugawa. Fino al dicembre 1867, questi *shōgun* governarono in pratica il paese, mentre l'imperatore, come discendente degli dei, s'interessava delle cose di culto. Allo *shōgun* spettava il governo amministrativo e militare dello stato (attraverso un capillare sistema di vassallaggio e l'istituzione di latifondi chiamati *shōen*) mentre all'imperatore, essendo il discendente diretto e incarnazione in terra degli dei, spettava il culto e tutti gli aspetti legati alla religione.

Cfr. voce *shōgun*, in Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/shōgun/>; Tetsuro Morita, *Il Feudalesimo Giapponese in Il Giappone*, vol. 5. Edito da: Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 1965, p. 161.

<sup>2</sup> Il termine *samurai*, in origine, indicava i soldati di guardia al palazzo imperiale, ma nel corso del tempo ha assunto significati diversi. Dopo il XII secolo, il termine si riferiva alla casta militare giapponese, e con le riforme introdotte dai Tokugawa nel XVII secolo, il ruolo dei *samurai* si ampliò per includere anche l'amministrazione dei territori sotto il controllo dei *daimyō*. Durante il periodo feudale, i *samurai* vivevano nei castelli dei loro signori e godevano di privilegi vari. Cfr. voce *samurai*, in Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/samurai/>.

<sup>3</sup> *Bakufu* è il termine per indicare specificatamente lo *shōgunato* dei Tokugawa. Il *bakuhun* è il sistema governativo dello *shōgunato* Tokugawa e deriva dalla contrazione di *bakufu*, il governo *shōgunale*, e *han*, i domini territoriali concessi dallo *shōgun*. Al vertice della piramide governativa, con lo *shōgun*, vi erano i *rōjū* («consiglieri anziani»), i *wakadoshiyori* («giovani consiglieri») e i *bugyō* («commissari, sovrintendenti»), per il controllo dei templi, della capitale e delle finanze *shōgunali*.

giapponese attraverso l'imposizione di rigide regole e tenendola isolata da ogni contaminazione esterna. Anche se nel corso del secolo precedente il governo giapponese aveva inizialmente tollerato la presenza di missionari cristiani, nel 1614, lo shōgun emise un editto che ordinò l'espulsione perpetua dei sacerdoti stranieri, accusandoli di cercare di cambiare il governo e di impadronirsi del territorio. Anche l'attività delle marine portoghesi, olandesi e inglesi nei mari della Cina fu vista come un pericolo e, nel 1637, il governo giapponese decise di chiudere le sue porte agli stranieri proibendo anche ai Giapponesi di lasciare il paese. L'unica eccezione fu per la Compagnia olandese delle Indie orientali, la quale fu autorizzata a mantenere un'agenzia commerciale sull'isolotto di Deshima, vicino a Nagasaki, dove solo i suoi agenti erano autorizzati a commerciare con i Giapponesi; in cambio, ogni anno, l'agenzia olandese doveva compilare un resoconto su ciò che era accaduto in Europa.<sup>4</sup>

Il governo dello shōgunato Tokugawa contribuì alla creazione di una società giapponese gerarchicamente organizzata, ordinata e pacifica, nonostante la classe più potente fosse evidentemente quella militare. Questo governo ebbe il merito di garantire al paese un lungo periodo di pace, che poche altre nazioni poterono vantare nello stesso periodo storico, e prosperità sotto svariati punti di vista come, ad esempio, lo straordinario sviluppo delle arti e delle lettere e la rapida diffusione della moneta, al posto del riso, come misura ufficiale della ricchezza. Questi cambiamenti, tuttavia, non furono favorevoli a tutti, i samurai finirono per indebitarsi con i mercanti e anche la situazione dei contadini si aggravò ulteriormente verso la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo a seguito di gravi carestie che portarono a numerose rivolte in varie parti del paese.<sup>5</sup>

All'inizio del 1800 iniziarono le prime esplorazioni russe nelle isole a nord dell'Hokkaido che portarono i giapponesi alla consapevolezza dell'interesse da parte degli occidentali per il paese del *Sol levante* e generando un diffuso timore di attacchi da parte degli stranieri. Dopo la guerra dell'oppio in Cina (1839-1860) la potenza degli inglesi in Asia stava del resto aumentando tanto quanto la certezza che un attacco al Giappone fosse imminente.

Il governo giapponese sentì la necessità di rafforzare le proprie forze di difesa, considerate inferiori alle armi occidentali, ma la classe dirigente si trovò divisa, al riguardo, in due fazioni principali: *Jōi* che inneggiavano all'espulsione dei cosiddetti barbari e i *Kaikoku* favorevoli all'apertura del paese agli stranieri. La questione scottante tra le due fazioni era la seguente: quanta conoscenza occidentale

---

Cfr. voce *Bakufu*, in Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/bakufu/> ;

Cfr. voce *bakuhan*, in Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/bakuhan/>.

<sup>4</sup> Laura Monaco, *La Fine Dello shōgunato in Giappone* in *Il Giappone*, vol. 4. Editto da: Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 1964, pp.121-122.

<sup>5</sup> Cfr. Monaco, op.cit. p. 123.

poteva essere fatta entrare nel paese e quanto l'economia del Giappone, di conseguenza, poteva essere influenzata dal mercato estero? Per quanto riguardava la questione delle armi, invece, c'era una unilateralità di pensiero riguardo al fatto che sarebbe stato molto conveniente apprendere le conoscenze scientifiche militari occidentali.<sup>6</sup>

L'8 luglio 1853, nonostante l'isolamento commerciale, una squadra navale formata da quattro navi da battaglia e cinquecentosessanta uomini battente bandiera americana, entrò nella baia di Uraga. Il suo comandante, il commodoro Matthew Perry (1794-1858), consegnò allo shōgun Ieyoshi (1837-1853) una lettera del Presidente degli Stati Uniti Millard Fillmore (1800-1874)<sup>7</sup> in cui chiedeva l'apertura delle relazioni commerciali avvisando, inoltre, che sarebbe tornato l'anno seguente per ricevere la risposta con una flotta ben maggiore.<sup>8</sup>

La situazione già tesa si aggravò quando, pochi giorni dopo l'arrivo degli americani, lo shōgun Ieyoshi morì e gli subentrò il figlio Iesada, considerato poco capace. L'allora capo del *rōjū*, il Consiglio di Stato di Edo, Abe Masahiro (1819-1857) cercò di gestire la situazione e di trovare una soluzione ai problemi che affliggevano il Paese. La situazione era così difficile che il bakufu si sentì debole come mai prima nella sua storia al confronto delle grandi potenze occidentali e il primo di dicembre 1853 venne emesso un decreto in cui si ordinò la costruzione di armi e le esercitazioni militari in vista del paventato ritorno delle navi americane. Al ritorno di Perry, invece, venne firmata la Convenzione a Kanagawa che sancì dal 31 marzo 1854 l'apertura alle navi americane dei porti di Hakodate e Shimoda.<sup>9</sup> Negli anni successivi vennero, poi, stipulati ulteriori contatti commerciali con inglesi, russi, francesi e olandesi che portarono un ulteriore indebolimento della posizione di Abe Masahiro e alle sue dimissioni. Nel decennio successivo il paese fu attraversato da grande agitazione e disordine fatto che indebolì il bakufu risvegliando anche il movimento *sonnō*, che voleva restituire all'imperatore le piene funzioni governative, che si alleò con il partito *Jōi*. La politica estera giapponese si trovò ad attraversare un periodo caratterizzato da continue contraddizioni e da rivalità interne; se da una parte, infatti, si continuava a stipulare contratti commerciali e promesse di apertura di nuovi porti con i paesi occidentali dall'altra si prometteva ai cittadini giapponesi l'espulsione degli stranieri e la chiusura delle tratte commerciali.

---

<sup>6</sup> Cfr. Monaco, op.cit. pp. 124 -128.

<sup>7</sup> Millard Fillmore fu il tredicesimo presidente degli Stati Uniti d'America dal 1850 fino al 1853.

<sup>8</sup> William. G. Beasley, *Select documents on Japanese foreign Policy 1853-68*, New York, 1955, documento 1, pp. 99-101.

<sup>9</sup> William. G. Beasley, op. cit., documento 3, p. 123.

Il 3 gennaio 1868 un decreto imperiale abolì lo shōgunato Tokugawa che aveva governato il Giappone per più di tre secoli e l'imperatore Mutsuhito<sup>10</sup> decise che per raggiungere una posizione nel mondo, il paese avrebbe dovuto modernizzarsi con l'appoggio e l'esempio dell'Occidente. Fu così che nell'autunno del 1868 la ormai vecchia capitale Edo venne ribattezzata Tokyo, ossia "Capitale Orientale", e la corte imperiale si trasferì nel castello dello shōgun divenuto ora palazzo imperiale aprendo ufficialmente ad una nuova era di rinnovamento nel paese del Sol levante: l'era Meiji.<sup>11</sup>

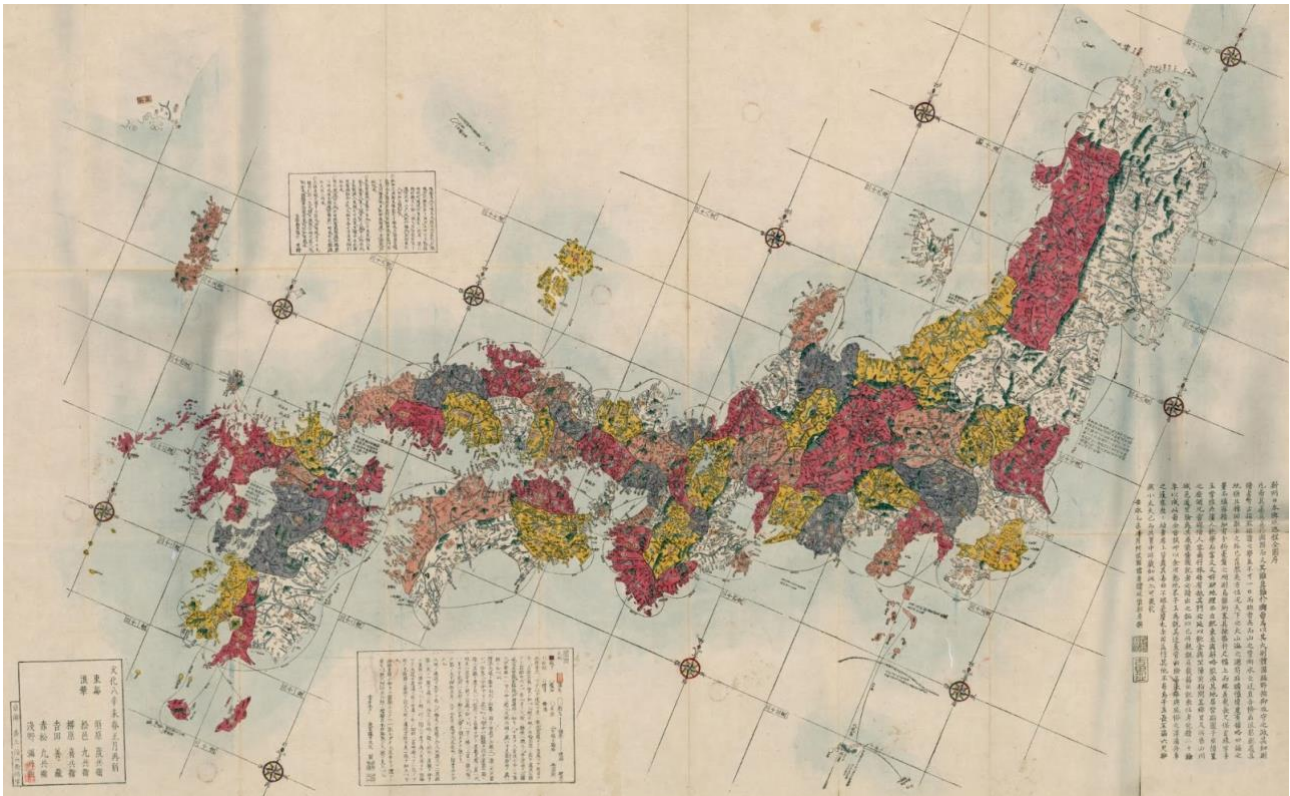


FIG.1: Sekisui Nagakubo. Revised route map of Japan, enlarged and showing new boundaries of districts, Series Japanese Maps of the Tokugawa Era, 1811.

<sup>10</sup> Nel 1867 morì l'imperatore Kōmei e a lui succedette Mutsuhito, ancora un adolescente di 15 anni, che diventerà noto come l'imperatore Meiji (periodo del regno illuminato) per la grande saggezza con cui governerà il paese. Cfr. Monaco, op.cit. p. 149.

<sup>11</sup> Cfr. Monaco, op.cit. pp. 152 -153.

## 1.2 Chiarimenti sulla interpretazione della figura della “geisha” in Occidente

“Geisha” è un termine che molti hanno sentito almeno una volta nella vita. Al giorno d’oggi presenta una connotazione di una figura femminile giapponese, avvolta nel mistero, con spiccata abilità artistica e legata al mondo della prostituzione. Questa associazione non è del tutto sbagliata perché il termine “geisha” ha vissuto storicamente una molteplicità di cambiamenti che ne hanno mutato il significato; bisogna dire, tuttavia, che questa connotazione negativa di prostituta è stata fortemente influenzata dall’Occidente.<sup>12</sup> Il termine geisha si scrive con due ideogrammi kanji<sup>13</sup> *gei* (芸) che significa arte e *sha* (者) persona, letteralmente “persona delle arti” ovvero colei che rende sé stessa un’opera d’arte. Per capire il concetto che sta alla base di questa parola bisogna comprendere il significato che la cultura giapponese dà all’ideogramma di “arte”. L’etnomusicologa americana Kelly M. Foreman, specializzata nella musica giapponese e nella cultura popolare, ha spiegato la differenza tra la concezione occidentale del termine *gei* e quella giapponese in questi termini:

While *gei* is translated as art, the application of this term is narrower than its English equivalent, because while it is possible in English to speak of communication arts, social arts, or even sensual arts, the Japanese term *gei* in this context corresponds to the fine and performing arts: visual art (sculpture, painting, calligraphy, flower arranging, and so on), classical music (Japanese or Western), and classical dance (Japanese or Western). Geisha do not study “pleasure arts” pertaining to sexual service, nor do they specialize in tantalizing sensual artistry. The first geisha were, in fact, men.<sup>14</sup>

Questa citazione dimostra una notevole distanza tra il concetto di “arte sensuale” nella cultura occidentale e quella nipponica. In realtà esiste un’arte praticata dalle geishe che si riferisce alla “sensualità”: l’*iroke* (色気), che per un occidentale può essere un concetto complicato e di difficile comprensione. Per l’antropologa Liza Carihfield Dalby,<sup>15</sup> l’*iroke* è “frustratingly untranslatable” (frustrantemente intraducibile), in quanto si riferisce ad un’atmosfera di sensualità o erotismo e il senso è più delicato rispetto al termine inglese che indica l’erotismo. Dalby piuttosto che definire propriamente il termine indica una lista di specifici momenti e situazioni che esprimono l’*iroke*: “una ciocca di capelli sciolta in un’acconciatura altrimenti perfetta [...], lo sguardo di traverso, scambiato

---

<sup>12</sup> Kelly Foreman, *The Gei of Geisha: Music, Identity and Meaning*. Ashgate, 2008, p.7.

<sup>13</sup> I kanji sono i caratteri di origine cinese usati nella scrittura giapponese. Il sistema di scrittura è costituito da logogrammi cinesi (kanji) e da due alfabeti sillabici detti kana (hiragana e katakana).

Cfr. voce *Giappone*, in Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giappone/>.

<sup>14</sup> Cfr. Foreman, op.cit. p. 1.

<sup>15</sup> Liza Carihfield Dalby nasce nel 1950 a New York. Ha conseguito un dottorato di ricerca in antropologia culturale presso l’Università di Stanford ed ha trascorso, dal 1975, molti anni in Giappone, concentrandosi in particolare sulla cultura delle geishe. È stata la prima occidentale ad essere accettata come apprendista nella casa di una geisha professionista, diventando poi una geisha lei stessa.

senza una parola, tra un uomo e una donna [...]; suonare lo shamisen con l'unghia invece del grande plettro d'avorio".<sup>16</sup> Quest'arte è praticata tramite il genere musicale "kouta" (小唄 piccole canzoni) e accompagnato dallo stile di danza "kouta-buri" (小唄振り danza di piccole canzoni).<sup>17</sup>

Dopo la conclusione della seconda guerra mondiale, il kouta e il kouta-buri conobbero un'enorme diffusione grazie alla loro associazione con il benessere economico e lo status sociale elevato riservati ai businessmen. Questi passatempi erano considerati essenziali per coloro che aspiravano a diventare uomini di successo e leader, rappresentando una qualità imprescindibile durante il periodo di rinascita economica che seguì un'epoca così oscura. Tuttavia, dopo l'apice di popolarità raggiunto nel 1945, il termine "iroke" iniziò a subire una trasformazione significativa sia in termini di significato che di implicazioni.<sup>18</sup> Iniziò infatti a rappresentare qualcosa di apertamente sessuale, volgare e pornografico. In questo processo di trasformazione, il concetto occidentale di erotismo ha fortemente influenzato, in modo negativo, la concezione della figura della geisha in Giappone. Si è passati da una rappresentazione positiva della figura, ammirata e lodata per le sue doti espressive ad una, per l'appunto, negativa, associata a caratteristiche considerate disdicevoli.

Quando gli occidentali iniziarono ad incontrare la figura della geisha verso la fine degli anni '60 del XIX secolo, questa venne da subito guardata con occhio malizioso poiché richiamava, ai più, la figura della cortigiana.<sup>19</sup> Questo fraintendimento derivava dalle modalità con cui erano diffuse le conoscenze al pubblico europeo e americano. I primi racconti dei viaggiatori occidentali che avevano sperimentato l'esperienza con una geisha nelle case del tè o le avevano viste esibirsi nei festival, fornirono un mezzo importante per misurare le conoscenze riguardo al tema. Tuttavia, questi viaggiatori si riferivano a queste donne chiamandole "intrattenitrici" non usando il termine geisha. Inoltre, come scrive Allen Hockley, professore di arti giapponese del Dartmouth College (New Hampshire, Usa), bisogna tenere conto dello scopo del viaggio e del target a cui sono diretti questi racconti.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Dalby Liza Crihfield, *Ko-Uta: Little Songs of the Geisha World*. Charles E. Tuttle Company, 1979, p. 11.

<sup>17</sup> Il *Kouta* è una breve forma di canzone generalmente composta da uno o due versi che cantano sull'amore romantico o perduto. Il canto è solitamente accompagnato da uno shamisen, si veda capitolo 3. *Kouta-buri* è una breve forma di danza piena di movimenti mimetici accompagnati dalle canzoni di kouta. Cfr. Yuko Eguchi Wright, *The arts of the geisha: unraveling the artistic traditions and the aesthetics of iroke through an analysis of their music and dance*. University of Pittsburgh, 2016, p. xvi.

<sup>18</sup> Cfr. Wright, op.cit. p. 8.

<sup>19</sup> Allen Hockley, *First Encounters-Emerging Stereotypes: Westerners and Geisha in the Late Nineteenth Century in Geisha, Beyond the Painted Smile*. George Braziller. Peabody Essex Museum, 2004, p. 52.

Come riporta il vocabolario Treccani, (<https://www.treccani.it/enciclopedia/cortigiana/>) Il termine "cortigiana" risulta attestato già nel XVI secolo a indicare "donne di costumi liberi, ma non prive di cultura e raffinatezza".

<sup>20</sup> "But travel narratives were motivated by commercial gain, and as such, they tended to focus on subjects that would interest potential readers. Geisha were one such subject. Accordingly, travel narratives need to be approached with a critical eye and an awareness of their potential, intentional or otherwise, to enhance misconceptions.". Cfr. *Ibidem*, p. 52.

Il primo testo occidentale che mostrò di aver capito che la geisha era una professionista legata a dei codici normativi e comportamentali specifici, e che quindi poco c'entrava con le cortigiane o le prostitute, fu *Japan and the Japanese Illustrated* scritto nel 1874 da Aimé Humbert (1819-1900).<sup>21</sup> Humbert mise in chiaro la differenza tra la geisha e le altre tipologie di intrattenitrici, affermando:

By the correctness of their behavior, they are distinguished from the street musicians and dancers at fairs. The law does not permit them to come into private houses; they can only be asked for in places subject to police regulation [...] they never set their feet in such establishments, unless they are expressly sent for.<sup>22</sup>

Il cambio di prospettiva nel pensiero comune giapponese, riguardo l'associazione della geisha e della prostituzione, avvenne comunque negli anni successivi alla seconda guerra mondiale. In Giappone, come noto, ci fu l'occupazione da parte dei militari americani (1945-1952) i quali iniziarono ad utilizzare il termine “*geisha-girls*” per riferirsi a qualsiasi donna giapponese dedita ai servizi sessuali. La devastazione che gli anni di guerra avevano portato in Giappone ebbe come risultato una povertà diffusa. Una delle conseguenze di tutto ciò fu l'aumento della prostituzione, fenomeno giustificato dal fatto che molte donne cercavano in qualsiasi modo di sopravvivere. Nel 1956 venne varata nel paese la legge anti-prostituzione che portò molte donne a definirsi, per aggirare il divieto, “geisha” dato che questo termine, andava a rappresentare un ruolo che, non contemplando ufficialmente la mercificazione del proprio corpo, poteva essere ritenuto perfettamente legale. Così le prostitute, sotto il falso inquadramento professionale di geisha, si potevano guadagnare da vivere.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Aimé Humbert-Droz nato nel 1819 fu un politico, un viaggiatore e un educatore svizzero. È noto per aver guidato la prima missione diplomatica svizzera in Giappone e aver firmato con successo il primo accordo commerciale tra le due nazioni nel 1864.

<sup>22</sup> Aimé Humbert, *Japan and the Japanese Illustrated*. translated by Cashel Hoey, edited by H. W. Bates., London: Richard Bentley and Son, 1874, p. 295.

<sup>23</sup> Cfr. Foreman, op.cit. p. 7.

### 1.3 La geisha come performer nel periodo Edo: dal mito al teatro kabuki

La professione della geisha nacque nel periodo Edo come performer multidisciplinare nei distretti che ospitavano i teatri e i quartieri del piacere; per capire le motivazioni e le modalità con cui questa figura professionale, così complicata, si è sviluppata bisogna tuttavia partire da tempi molto più antichi.

Il primo riscontro che riguarda la figura di performer femminile lo si trova scritto nel Kojiki, la più antica cronaca di letteratura giapponese composto da Ō no Yasumaro nei primi anni dell’VIII secolo (711-712).<sup>24</sup> Quest’opera è divisa in 3 volumi: il primo volume è dedicato ai miti che riguardano la fondazione del Giappone e si focalizza sulle divinità della creazione; il secondo inizia con la storia del primo imperatore e la sua conquista del Giappone e finisce con il quindicesimo imperatore; il terzo racconta la storia dal sedicesimo imperatore fino al trentatreesimo.

Nel primo volume, nel capitolo XVII<sup>25</sup> vi è la leggenda che narra del ritorno della dea del sole Amaterasu Ōmikami, dal suo isolamento autoimposto, tramite la danza eseguita dalla dea Ame no Uzume no Mikoto.<sup>26</sup>

Da questa prima danza, si pensa discendano le danze delle fanciulle *miko* dei santuari shintoisti; ma per la studiosa Yung-Hee Kim il coinvolgimento di tali esibizioni negli spettacoli popolari e nell’arte secolare non è casuale.

Scrive Yung-Hee Kim:

[Miko] performances, with their characteristic trancelike dance and utterances, always accompanied by bells and drums, could easily be perceived as erotic; it was a short step from there to secular entertainment. This liminal nature of miko’s ritual performance, located on the threshold between the sacred and profane, even made it easier for miko to fluctuate between their sacerdotal functions and their performative roles as entertainers.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Il Kojiki rappresenta il più antico documento storico giapponese, compilato su ordine imperiale da Ō no Yasumaro. Quest’ultimo ha raccolto in tre volumi le antiche tradizioni nazionali riguardanti la cosmogonia, la mitologia e le origini divine della famiglia imperiale, nonché la storia del paese fino al 628 d.C. Quest’opera riveste una particolare importanza nello studio della lingua e delle condizioni sociali del Giappone primitivo.

Cfr. voce *Kojiki*, in Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/kojiki/>.

<sup>25</sup> Capitolo 17 “*Ama-terasu-opo-mi-kami conceals herself. The other deities lure her out. Susa-nō-wo is expelled*” Cfr. Donald L. Philippi, *Kojiki. Translated with an introd. and notes*. University of Tokyo Press, 1968.

<sup>26</sup> “AMĒ-NŌ-UZUME-NŌ-MIKŌTŌ [...] became divinely possessed, exposed her breasts, and pushed her skirt-band down to her genitals.”

Cfr. Philippi, op. cit. pp. 81-86.

<sup>27</sup> Yung-Hee Kim, *Songs to make the dust dance: the Ryojin Hisho of Twelfth-century Japan*. Berkeley: University of California Press, 1994, p. 6.





FIG.2: Totoya Hokkei, *Uzume no Mikoto Dancing Beside a Fire*, Series *The Spring Cave*, xilografia a colori, 1825, Cleveland Museum of Art.

Durante il tardo periodo Heian (794-1185), il ruolo delle miko, le sacerdotesse shintoiste, diventò sempre più complesso e variegato. Una nuova categoria di miko, chiamata *arukimiko* (miko che cammina e quindi itinerante), emerse in questo periodo differenziandosi dalle miko tradizionali

perché non più legate a un singolo santuario ma, per l'appunto, itineranti per tutto il paese esibendosi in vari luoghi e combinando la loro funzione religiosa con la prostituzione e l'intrattenimento.<sup>28</sup>

La tradizione delle miko ha dato origine, poi, a due nuovi tipi di professioniste dell'intrattenimento: le *asobime* (cortigiane) e le *kugutsume* (donne burattinaie), che eseguivano danze e recitavano poesie all'interno di corti e templi buddisti.<sup>29</sup>

Queste nuove figure vengono descritte, dall'etnomusicologo Machida Kashō,<sup>30</sup> come musiciste e ballerine ma che svolgevano anche il ruolo di prostitute; tuttavia Kashō tenne a specificare che queste erano in *primis* artiste e che solo occasionalmente si dedicavano alla vendita del proprio corpo.<sup>31</sup>

Con l'avvento del diciassettesimo secolo, le *performance* femminili si estesero notevolmente; Foreman al riguardo scrive "In 1603, a shrine maiden originating from the Izu area performed an unusual new style of dance on a makeshift stage in the riverbed of the Kyoto Kamogawa river."<sup>32</sup> aggiungendo che la giovane, vestita da uomo come facevano gli artisti *shirabyoshi*,<sup>33</sup> brandiva una spada e un grande pendente a croce cristiana (entrambi atti illegali per una donna).<sup>34</sup> Queste esibizioni vennero chiamate *kabuki*,<sup>35</sup> dalla forma sostantiva di *kabuku* che significa "vestirsi in modo strano e comportarsi in modo strano". Questo nuovo tipo di teatro divenne tanto popolare quanto controverso e si diffuse rapidamente coinvolgendo intere compagnie di interpreti femminili e dando origine a quello che divenne noto come *onna kabuki*, ovvero il kabuki femminile.<sup>36</sup>

Questo stile divenne così popolare che i teatri iniziarono a riempirsi di uomini di tutte le classi sociali, che compravano biglietti stagionali ed abbonamenti finendo per sperperare tutte le loro fortune

---

<sup>28</sup> Cfr. Yung-Hee Kim, op. cit. p. 7.

<sup>29</sup> Cfr. Foreman, op. cit. p. 42.

<sup>30</sup> Machida Kashō (1888–1981) fu un suonatore di shamisen giapponese, etnomusicologo e critico musicale. In qualità di ricercatore, Machida raccolse canti popolari attraverso il Giappone, creando diversi volumi di trascrizioni e notazioni di canzoni di min'yō da diverse regioni del paese.

<sup>31</sup> Machida Kashō, *Japanese music and dance in Japanese music and drama in the Meiji Era*. Tokio: Ōbunsha, 1956, pp. 359-61.

<sup>32</sup> Cfr. Foreman, op.cit. p. 42.

<sup>33</sup> Shirabyōshi (白拍子) erano intrattenitrici giapponesi nei periodi Heian e Kamakura che cantavano canzoni ed eseguivano danze. Ballavano vestiti da uomini. La professione di shirabyōshi divenne popolare nel XII secolo. Si esibivano per la nobiltà e alle celebrazioni. La parola shirabyōshi può anche riferirsi alle canzoni che cantavano e alle danze che eseguivano.

Cfr. Roberta Strippoli, *Dancer, Nun, Ghost, Goddess: The Legend of Giō and Hotoke in Japanese Literature, Theater, Visual Arts, and Cultural Heritage*. Brill, 2017, pp. 26-30.

<sup>34</sup> Nel 1614, lo shōgun emise un editto che ordinava l'espulsione perpetua dei sacerdoti stranieri, accusandoli di cercare di cambiare il governo e di impadronirsi del territorio. Bannando, quindi, anche i simboli religiosi come la croce cristiana.

<sup>35</sup> Il Kabuki è un dramma popolare tradizionale giapponese con canti e balli eseguiti in modo altamente stilizzato. Presenta una ricca miscela di musica, danza, mimo e spettacolari scenografie e costumi, è stata una delle principali forme teatrali in Giappone per quattro secoli. Il termine kabuki originariamente suggeriva il carattere non ortodosso e scioccante di questa forma d'arte. Nel giapponese moderno, la parola è scritta con tre caratteri: ka, "canto"; bu, "ballare"; ki, "abilità". Cfr. voce *Kabuki*, in *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/Kabuki/>.

<sup>36</sup> Cfr. Foreman, op.cit. p.42.

familiari per queste nuove “star”. I teatri furono luogo di risse, atti vandalici, scandali e controversie; questi comportamenti deplorabili, che portarono disordine e distrazione delle attività produttive, vennero percepiti come una seria minaccia nei confronti della società a modello confuciano dell’epoca Tokugawa.<sup>37</sup>

Il Bakufu identificò le performer femminili come causa del caos sociale e quindi nel 1629 varò il divieto non solo di *onna kabuki*, ma di qualsiasi esibizione pubblica di musica e danza da parte di donne; questo divieto rimase in vigore fino alla Restaurazione Meiji nel 1868.<sup>38</sup> Vennero, di conseguenza, stabiliti dei quartieri del piacere come unici domini legali per le performance femminili, costringendo tutte le ex attrici di teatro a trasferirsi lì per poter continuare ad esibirsi legalmente. Tuttavia le geishe specializzate nelle danze tradizionali, che presero il nome di *odoriko*, iniziarono a dare spettacoli illegali all’interno delle case dei *samurai* e in altri luoghi al di fuori dei quartieri del piacere. Questa tipologia di artiste divenne ben presto popolare tanto che il governo di Edo nel 1689 cercò di limitarne il numero e vietare loro sia l’ingresso nelle residenze private dei samurai sia qualsiasi pratica o prova di musica e di danza. Nonostante i decreti emanati dal governo, le *odoriko* continuarono comunque a offrire spettacoli e per questo motivo, all’inizio del XVIII secolo, dovettero trasferirsi fuori dai quartieri dei teatri. Trovarono quindi come nuovo luogo per esibirsi nelle cosiddette “imbarcazioni del piacere” nelle aree di Naniwa cho, Muramatsu-cho e Tachibana-cho (quartieri dell’attuale Osaka). Queste zone, insieme a Fukagawa e Yoshiwara (quartieri dell’attuale Tokyo), sarebbero in seguito diventate le principali aree geografiche di origine delle future geishe.<sup>39</sup> Nello stesso periodo di questi cambi di luoghi dove esibirsi, le *odoriko* subivano l’influenza di ciò che accadeva nei teatri di kabuki maschile. Iniziarono così ad incorporare alle loro esibizioni di danza l’accompagnamento con lo shamisen. Engyo Mitamura<sup>40</sup> riporta che le *odoriko* della comunità Tachibana-cho furono i predecessori immediati delle geishe del periodo Edo (1603-1868) poiché furono le prime a possedere le abilità sia di danzare sia di suonare lo shamisen.<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> Asai Ryōi, *Edo Meisho Ki*, 1662, Cit. in Tetsuo Aketa, *Nihon hanamachi shi*. Tokyo: Yūzankaku shuppan, 1990, p. 22.

<sup>38</sup> Cfr. Foreman, op.cit. p. 43.

<sup>39</sup> Engyo Mitamura, *Karyū Fūzoku* [Culture of the Geisha community] in *Engyo edo bunka*, vol. 27, editato da Asakura Haruhiko, Tokyo: Chuo Kōronsha, 1998, pp. 162-85.

<sup>40</sup> Engyo Mitamura (1870-1952) è stato uno storico e scrittore giapponese. È anche chiamato il "padre della scienza Edo" per i suoi contributi alla cultura e ai costumi del periodo Edo.

<sup>41</sup> L’argomento sarà trattato nello specifico nel 2 e 3 capitolo.

## 2. LA VITA ARTISTICA DELLA GEISHA

### 2.1 Il percorso di formazione

La geisha aveva una formazione multidisciplinare che rifletteva il suo *gei* e si concentrava principalmente nello studio della musica e della danza tradizionale giapponese. Tuttavia, molte geishe si dedicavano anche ad altre pratiche come alla cerimonia del tè, all'arte della disposizione dei fiori (conosciuta anche in Occidente come *ikebana*) e alla calligrafia. La formazione non era uniforme per tutte, ma variava in base agli interessi personali, alla città o la regione in cui si trovavano e, soprattutto, dall'*iemoto*<sup>42</sup> e del *ryū*<sup>43</sup> scelti. Il profilo artistico personale, il programma di studio e il background sono fattori che rendevano uniche queste artiste, capaci di esprimersi liberamente e con creatività nelle arti tradizionali.<sup>44</sup> Questi aspetti erano fondamentali per la creazione di un'identità della geisha, in quanto plasmavano profondamente l'esperienza della performance sia per lei che per il suo pubblico.

Inizialmente erano le famiglie stesse a mandare le proprie figlie nel mondo *karyūkai*<sup>45</sup> (花柳界), il cosiddetto mondo "dei fiori e dei salici piangenti", poiché non potevano permettersi di mantenerle e speravano di offrire loro un'opportunità di vita migliore. Secondo la tradizione, questo percorso iniziava all'età di sei anni, sei mesi e sei giorni, poiché questa combinazione di numeri era considerata di buon auspicio.<sup>46</sup>

Le bambine andavano a vivere nelle *okiya* (置屋), le case delle geishe, dove iniziavano l'apprendistato attraverso un programma rigoroso ed estenuante chiamato *shikomi*.<sup>47</sup> Questo lavoro iniziale includeva la pulizia dei pavimenti, l'apprendimento di un portamento composto (in particolare, era fondamentale imparare a sedersi correttamente sul *tatami*, in uno stile chiamato *seiza*),<sup>48</sup> lo studio delle basi della danza, dello shamisen, delle percussioni e del flauto. Lo scopo principale di questo percorso era abituare le bambine al ritmo di vita del *Hanamachi*<sup>49</sup> (花街) "città

---

<sup>42</sup> L'*iemoto* è il fondatore o gran maestro di una certa scuola di arti tradizionali giapponesi.

<sup>43</sup> Il *ryū* è la scuola di un'arte tradizionale giapponese.

<sup>44</sup> Cfr. Foreman, op.cit. pp. 79-80.

<sup>45</sup> *Karyūkai* è la comunità o società delle geishe.

<sup>46</sup> John Gallagher, *Geisha: A Unique World of Tradition, Elegance and Art*. PRC Publishing, New York, 2003, p. 138.

<sup>47</sup> Il termine *shikomi* viene usato sia per chiamare la prima fase del percorso per diventare geisha sia le bambine che ne prendono parte.

<sup>48</sup> La posizione tradizionale di seduta si chiama *seiza* (正座), che letteralmente significa "sedersi correttamente". Di solito, per adottare correttamente la posizione *seiza*, si inizia posando il ginocchio sinistro a terra, seguito dal ginocchio destro e infine dai glutei che si appoggiano sui talloni. Le punte dei piedi possono essere tenute vicine o sovrapposte. Questa posizione è comune in molte arti tradizionali giapponesi, come la cerimonia del tè (*cha no yu*), la calligrafia (*shodō*) e la composizione floreale (*ikebana*). Cfr. voce *Seiza*, in *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Seiza>.

<sup>49</sup> *Hanamachi* è il distretto dove le geishe vivono e lavorano.

dei fiori”. Dovevano, inoltre, iniziare a familiarizzare con i luoghi tradizionali (le case con i tatami) e imparare a indossare abiti tradizionali, nonché a creare relazioni amichevoli e di rispetto reciproco con l’*okāsan*<sup>50</sup> (お母さん), chiamata anche *Madre*, le altre geishe, le *maiko*,<sup>51</sup> e le shikomi e *minarai*<sup>52</sup> che vivevano lì.

Il ruolo dell’*okāsan* era fondamentale poiché oltre ad essere chiamata a dirigere la casa, permetteva alle giovani di intraprendere il percorso di formazione per diventare future geishe grazie a sostanziosi finanziamenti e investimenti che comprendevano vitto, alloggio, lezioni e gli altri elementi necessari, come il *kimono*,<sup>53</sup> per diventare geishe a tutti gli effetti. Questi investimenti erano rischiosi per la Madre poiché la ragazza avrebbe potuto ripagarli solo una volta diventata geisha, dandole ingenti quote dei ricavi delle sue performance; il rischio che la ragazza abbandonasse il suo percorso, facendo perdere così tutti i soldi investiti su di lei, era sempre di fatto presente.<sup>54</sup>

Il primo compito di una shikomi consisteva nell’attendere il ritorno delle geishe dai loro *ozashiki*<sup>55</sup> e salutarle adeguatamente; doveva poi aspettare il proprio turno per fare il bagno (di solito, l’ordine di lavarsi seguiva l’importanza, quindi il suo turno arrivava verso le tre del mattino); il giorno successivo, doveva svegliarsi alle sei o alle sette per dedicarsi alla pratica nella musica e nella danza. L’obiettivo dell’addestramento shikomi era simile a quello militare, poiché aveva origine dall’antico addestramento dei samurai finalizzato a rompere vecchi schemi e a creare una nuova personalità.<sup>56</sup> In questa fase, la shikomi veniva assegnata ad una *onēsan*<sup>57</sup> o sorella maggiore e la accompagnava nei suoi impegni. La si poteva riconoscere perché, a differenza della sorella maggiore, era struccata e indossava un semplice *yukata*<sup>58</sup> e generalmente portava borse e altre cose.

---

<sup>50</sup> L’*okāsan*, o *Madre*, è la proprietaria della okiya, casa delle geishe, ed è colei che investe nella formazione di future geishe.

<sup>51</sup> La *maiko* è l’apprendista della geisha.

<sup>52</sup> *Minarai* vuol dire “guardare e imparare” ed è ciò che veniva richiesto di fare in questa breve fase, che durava più o meno un mese, ed era quella successiva alla shikomi.

<sup>53</sup> Il *kimono*, che significa letteralmente "cosa da indossare" o "abito", è un indumento tradizionale giapponese e il costume nazionale del Giappone. Si tratta di una veste dalla forma a "T" con linee dritte, che arriva fino alle caviglie e presenta un colletto e maniche lunghe. Le maniche sono solitamente ampie, raggiungendo spesso una lunghezza di mezzo metro all'altezza dei polsi. Il kimono viene indossato avvolgendo la veste attorno al corpo, con il lembo sinistro sopra quello destro (tranne che ai funerali, dove avviene il contrario), e viene fissato con un'ampia cintura annodata sul retro chiamata obi. Cfr. voce *Kimono*, in *Wikipedia*, <https://it.wikipedia.org/wiki/Kimono>.

<sup>54</sup> Cfr. Gallagher, op.cit. pp. 138-140.

<sup>55</sup> Gli *ozashiki* sono piccoli spettacoli privati organizzati nelle case del tè. L’argomento sarà approfondito nel seguente paragrafo 2. 2 Tipologie di performance.

<sup>56</sup> Cfr. Gallagher, op.cit. p. 143.

<sup>57</sup> L’*onēsan*, o sorella maggiore, è una maiko che viene incaricata di prendersi cura di una shikomi. La shikomi deve accompagnare l’*onēsan* durante le sue uscite, per imparare e osservare le abilità e il comportamento della maiko più esperta.

<sup>58</sup> Lo *yukata* è abito tradizionale a differenza del kimono lo yukata è un abito estremamente informale, sfoderato, generalmente in cotone, lino o canapa, ed è comodo da indossare.





FIG.3: Torii Kiyonaga, *Geisha of the Tachibana Street*, xilografia a colori, 1786, Metropolitan Museum of Art.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Sono rappresentate, partendo da destra, due geishe vestite con un kimono e l'obi con fantasie elaborate e un'acconciatura complessa che tengono un ombrello. Dietro di loro vi è una figura che potrebbe essere o una shikomi o una minarai, vestita in yukata con *geta*, più bassi rispetto alle geishe e un'acconciatura semplice. (I *geta* sono dei sandali tradizionali giapponesi a metà tra gli zoccoli e le infradito. Vengono indossate con gli abiti tradizionali giapponesi, come gli yukata e meno frequentemente con i kimono).

Questa fase durava generalmente fino ai sedici anni, al termine dei quali c'era un esame per valutare le sue abilità nella danza, con il fine di poter diventare *minarai*. A questo punto, passata alla fase successiva, doveva scegliere il suo *geimei*, nome d'arte, con il quale sarebbe stata chiamata nel *karyūkai*. L'apprendista geisha doveva osservare la sua *onēsan* durante le sue lezioni di musica e danza e doveva imparare a truccarsi da sola e a dormire con l'acconciatura molto pesante, senza rovinarla, su alti e scomodi cuscini di legno chiamati *takamakura*. Alla fine del breve periodo da *minarai*, la fanciulla, avrebbe debuttato ufficialmente come *maiko* tramite una cerimonia di passaggio molto importante, durante la quale si esibiva per la prima volta nell'*ochaya*. Anche i giorni di una *maiko* erano estremamente impegnativi: al mattino, doveva partecipare a lezioni di danza e musica poi si recava nella casa del tè per svolgere gli *ozashiki*, che iniziavano intorno alle sei di sera e la tenevano occupata fino a tarda notte. Nonostante una giornata intensa di impegni, doveva comunque trovare il tempo per dedicarsi alla pratica della cerimonia del tè, un'attività fondamentale per la sua carriera, nonostante le poche ore di lezione impartite da parte dei suoi maestri. Inoltre, doveva partecipare ai festival e alle celebrazioni pubbliche annuali per i quali si doveva preparare con lezioni apposite.<sup>60</sup>

Intorno ai vent'anni, una volta che le sue capacità artistiche si erano sviluppate al punto da essere considerate eccellenti e aveva costruito una rete di clienti, avveniva la cerimonia ufficiale in cui diventava una geisha adulta e, da quel momento in poi, le sue abilità sarebbero state il suo solo mezzo di sostentamento. Una volta ripagato il debito con la Madre, la geisha, avrebbe iniziato a guadagnare e sarebbe stata libera di trasferirsi e vivere in modo indipendente. La geisha, tuttavia, avrebbe dovuto sostenere molte spese: la continua formazione (la geisha non smette più di formarsi, anche le sessantenni e oltre continuano a perfezionare la loro maestria con le arti, specialmente la danza),<sup>61</sup> il kimono e l'*obi*, la parrucca, gli ornamenti per i capelli. I soldi derivavano o dai clienti dei suoi *ozashiki* o, se ne aveva uno, dal suo *danna*.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Cfr. Gallagher, op.cit. pp. 149-154.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p.8.

<sup>62</sup> Il termine *danna* (旦那) in giapponese significa "padrone", ma quando si parla delle geishe, assume il significato di "cliente-marito". Il *danna* è colui che si prende cura di tutte le esigenze di una geisha, si fa carico delle sue spese e talvolta, se si dimostra particolarmente generoso, le compra una casa o una *ochaya*. Per questo motivo, di solito i *danna* sono persone di grande importanza e ricchezza. Sono, inoltre, i finanziatori degli spettacoli delle geishe (poiché le geishe devono pagare per potersi esibire) e quindi possono essere considerati una sorta di mecenati.

Cfr. voce *Danna*, in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Danna\\_\(Giappone\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Danna_(Giappone)).

## 2.2 Tipologie di performance

Le geishe svolgevano principalmente due tipi di performance, che erano interdipendenti e altrettanto essenziali per la loro definizione come artiste e performer, una riferibile a spettacoli privati (i già citati *ozashiki*) e le altre alle grandi produzioni teatrali. La prima tipologia, gli *ozashiki*, si svolgevano principalmente all'interno delle *ochaya* e nei *ryōtei*, eleganti sale per banchetti (料亭). Nelle *ochaya* le geishe e i loro clienti si riunivano in una stanza tatami in cui erano disposti tavolini con *zabuton* (cuscini da pavimento) intorno. Le geishe suonavano ed eseguivano delle danze nella stessa area in cui sono seduti gli ospiti, di solito un'area designata come spazio per le esibizioni.<sup>63</sup> Come scrive Gallagher il pagamento della performance non avveniva direttamente tra l'*ochaya* e il cliente, ma si basava sulla fiducia, il conto veniva mandato a casa dell'ospite un mese dopo. Per questo motivo per entrare negli *ochaya* più tradizionali bisognava essere introdotti da qualcuno di fidato che già ne faceva parte.<sup>64</sup>

La seconda tipologia di performance erano le grandi produzioni teatrali aperte al pubblico che si svolgevano prevalentemente nei festival cittadini con cadenza annuale fissa e messe in scena nei teatri.<sup>65</sup> Queste esibizioni tuttavia non portavano guadagni finanziari, anzi parteciparvi costava abbastanza per le artiste esecutrici; la ricompensa veniva misurata in fama e prestigio.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Cfr. Foreman, op.cit. p. 63.

<sup>64</sup> Cfr. Gallagher, op.cit. p. 15.

<sup>65</sup> Cfr. Foreman, op.cit. p. 41.

<sup>66</sup> Cfr. Gallagher, op.cit. pp. 16-17.



### 3. GLI STRUMENTI MUSICALI DELLE GEISHE

Quando si parla di geishe, è impossibile non menzionare l'aspetto fondamentale della musica e in particolare degli strumenti musicali che le accompagnano. In particolare, bisogna considerare che gli strumenti musicali giapponesi hanno origine nella tradizione cinese. Durante la dinastia Tang (618-907), momento di massimo splendore della cultura cinese, il Giappone ereditò dalla Cina le prime espressioni musicali colte, insieme alla scrittura e a vasti ambiti del sapere.<sup>67</sup>

#### 3.1 Yueqin

Lo yueqin (月琴), chiamato anche *gekkin*, è uno strumento di origine cinese facente parte, secondo la classificazione Hornbostel-Sachs,<sup>68</sup> della famiglia dei liuti a manico corto. Il suo nome può essere tradotto come “cordofono a forma di luna” per via della forma circolare della cassa armonica, per questo è anche chiamato liuto lunare o chitarra lunare. Lo strumento fu inventato durante la dinastia cinese Jin, tra il III e il V secolo d.C., partendo dal *ruan*.<sup>69</sup>

Lo yueqin è composto da una grande cassa di armonica cava di forma rotonda lunga circa sessanta centimetri, senza fori di risonanza, con all'interno una linguetta metallica che vibrando produce il suono. Il manico è corto, con tasti sopraelevati fatti di bambù – tra gli otto e i dodici –, e termina con un cavigliere con quattro piroli esagonali – due per lato – ai quali sono legate corde di seta divise in due coppie accordate a una quinta di distanza che possono essere sia pizzicate con le dita sia con un piccolo plettro.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Luciana Galliano, *Yogaku: Percorsi della musica giapponese nel Novecento*. Cafoscarina, 1998. <https://sites.unimi.it/gpiana/dm2/dm2yoglg.htm>.

<sup>68</sup> La classificazione Hornbostel-Sachs è un sistema di classificazione degli strumenti musicali sviluppato da Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) e Curt Sachs (1881-1959). Questo sistema è stato pubblicato per la prima volta nel 1914 ed è diventato il più utilizzato nell'ambito dell'etnomusicologia e dell'organologia per classificare gli strumenti musicali. La classificazione Hornbostel-Sachs si basa sul sistema decimale Dewey e prevede quattro categorie principali di strumenti: idiofoni, membranofoni, cordofoni e aerofoni. Successivamente, è stata aggiunta una quinta categoria, gli elettrofoni, per includere gli strumenti musicali elettronici. Ogni categoria si suddivide ulteriormente in numerose sottocategorie, creando una vasta rete di classificazioni che comprende circa trecento ramificazioni.

Cfr. voce *Classificazione Hornbostel-Sachs* in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Classificazione\\_Hornbostel-Sachs](https://it.wikipedia.org/wiki/Classificazione_Hornbostel-Sachs).

<sup>69</sup> Il ruan è un liuto tradizionale cinese a corde pizzicate con manico a tasti, corpo circolare e quattro corde.

<sup>70</sup> Alan R. Thrasher, *Yueqin*, in *Grove Music Online*, 2001, *ad vocem*. Data di accesso 8 settembre 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46583>.

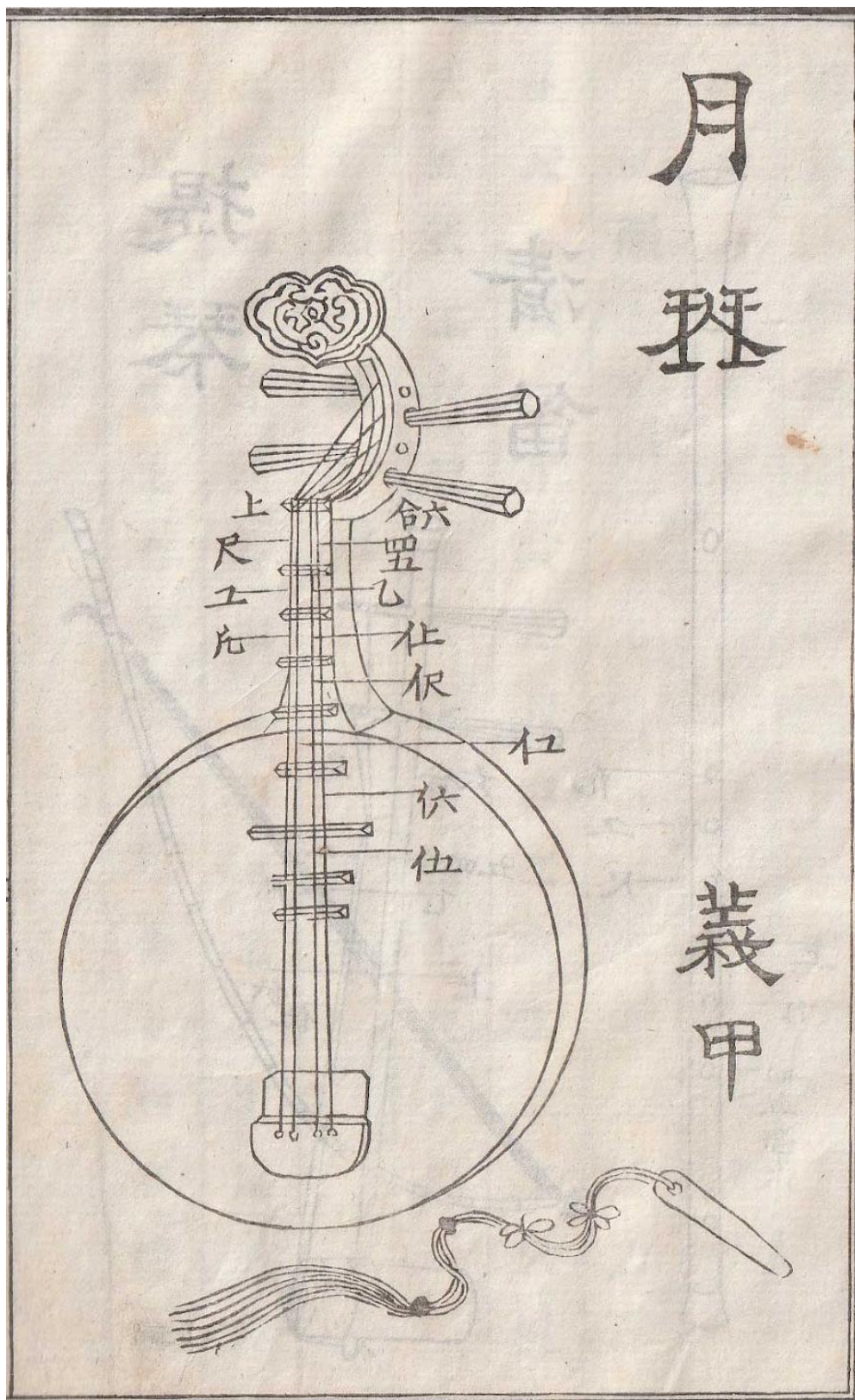


FIG.4: *Gekkin YueQin*, Illustrazione presa dal libro *Youga Gakufu*, pubblicato nel 1884.

### 3.2 Biwa

La biwa è uno strumento a corda appartenente alla famiglia dei liuti. Durante il periodo Nara (710-794) arrivarono dalla Cina due tipi di biwa: una di origine indiana e l'altra di origine persiana.

Il corpo della biwa è piatto e a forma di pera, con un collo piuttosto corto. Il corpo è scolpito da un unico blocco di legno, mentre la tavola armonica, è ricavata da un pezzo di legno separato. Lo strumento è dotato di un manico che termina con cavigliere piegato all'indietro a forma di falcetto al quale sono fissati lateralmente ai piroli esagonali le quattro corde di seta. Generalmente sul manico sono posizionati dei tasti in legno, a volte anche abbastanza alti il cui numero varia da 3 a 6 a seconda del modello; lo strumento è suonato con un grande plettro di legno chiamato "*bachi*" la cui forma e dimensioni dipendono dal modello dello strumento e dal genere musicale. Una caratteristica distintiva della biwa è il "*sawari*", un ronzio prodotto quando le corde vibrano e sfregano contro i tasti. La biwa viene accordata in modo diverso a seconda del tipo e del genere di musica, tuttavia tutte le accordature della biwa hanno in comune il fatto di avere un'intonazione assoluta quindi ogni corda viene accordata ad un'altezza fissa predefinita e durante l'esecuzione il cantante deve intonare la sua voce alle corde.

Cinque tipi di biwa sono utilizzati nella musica tradizionale giapponese e differiscono per dimensioni, numero di corde e numero di tasti sul manico. L'importanza del ruolo della biwa nella cultura musicale del Giappone diminuì dopo l'introduzione dello shamisen alla fine del XVI secolo.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Komoda Haruko, Hugh De Ferranti, *Biwa*, in *Grove Music Online*, 2020, *ad vocem*. Data di accesso 21 agosto 2023, <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000323359> ;  
Hugh De Ferranti, *Japan*, in *Grove Music Online*, 2001, *ad vocem*. Data di accesso 21 Agosto 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43335>.



FIG.5: Kubo Shunman, *Biwa (Japanese Lute) with cover*, xilografia a colori (surimono), XIX secolo, Metropolitan Museum of Art.



### 3.3 Shamisen

Lo shamisen, noto anche come *sangen* che significa letteralmente “tre corde”, è uno strumento a corda anch'esso appartenente alla famiglia dei liuti. Presenta una piccola cassa armonica generalmente di forma quadrata, composta da un bordo di legno sul quale sono tese, su entrambi i lati, delle pelli di cane o gatto.

La lunghezza totale dello strumento varia tra 95 e 100 cm ed è composto da un manico, *sao* (棹), con cavigliere, *tenjin* (天神), terminate generalmente con una paletta a forma di foglia e da una cassa di risonanza, *dō* (胴). Il manico è lungo e sottile e privo di tasti. Alla base della cassa sono fissate le tre corde di seta. Le corde sono fissate a tre piroli esagonali, *itomaki* (糸巻), per lo più in avorio o ebano. In generale la corda in tonalità più bassa dello shamisen non è appoggiata al capotasto, ma su un suo prolungamento laterale. Questa corda passa sopra un rialzo posto sul manico, chiamato “*sawari no yama*”, creando il tipico suono ronzante *sawari*; lo shamisen è suonato a pizzico, come nel caso della *biwa*, o con un bachi. Il musicista si mette in posizione *seiza* e tiene lo strumento appoggiato alla coscia destra in modo diagonale rispetto al suo corpo.

Come spiega William Malm,<sup>72</sup> si ritiene che lo shamisen abbia avuto origine nell'Asia occidentale e sia stato importato in Giappone dalla Cina. Il suo progenitore, *san xian* in cinese e *sangen* in giapponese, era diffuso in Cina durante la dinastia Yuan (1271-1368). Il *san xian* aveva una piccola tavola armonica rotonda ricoperta di pelle di serpente, un lungo manico a tre corde, ed era suonato pizzicando le corde con le dita. Verso la metà del XV secolo il *san xian* cinese fu importato nelle Isole Ryūkyū,<sup>73</sup> lo strumento venne chiamato *sanshin* e ottenne un grande successo stabilendo una tradizione che è viva ancora oggi. Verso la fine del periodo Muromachi (1336-1573), il *sanshin* si diffuse dalle Isole Ryūkyū anche in tutto il resto del Giappone. Durante questo processo di adattamento nacque lo shamisen. Sebbene lo shamisen sia stato introdotto in Giappone relativamente tardi, ottenne un successo immediato e si diffuse sia nella musica classica che in quella popolare.

---

<sup>72</sup> William Malm, *Japan*, in *Grove Music Online*, 2001, *ad vocem*. Data di accesso 21 Agosto 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43335>.

<sup>73</sup> Le isole Ryūkyū sono le isole che formano l'arcipelago che separa l'Oceano Pacifico dal Mar Cinese Orientale. Verranno annesse al Giappone solo nel 1879 dal governo Meiji.



FIG.6: Chōbunsai Eishi, *Shamisen, Plectrum and Book*, xilografia a colori (surimono), Periodo Edo (1615-1868), Metropolitan Museum of Art.

### 3.4 Kokyū

Il kokyū è uno strumento a corda appartenente alla famiglia dei liuti a tre o quattro corde, simile allo shamisen nella sua forma ma con alcune differenze fondamentali tra le quali, la più importante, è che lo strumento è suonato con un arco, l'unico nella musica tradizionale giapponese. Le caratteristiche principali di questo strumento sono: le dimensioni contenute (circa 97 cm invece di 100 cm), la presenza di una lunga punta che sporge dalla base della cassa armonica, la tavola armonica che è realizzata non in legno ma con una pelle animale (tradizionalmente di gatto) e la mancanza di qualsiasi dispositivo per generare il sawari. Il kokyū è tenuto verticalmente, la sua punta è inserita tra le ginocchia dell'esecutore inginocchiato o davanti a questi appoggiato sul pavimento. Per suonarlo è lo strumento stesso che viene ruotato per selezionare la corda che si desidera sfregare con l'archetto e non il contrario. Secondo William Malm l'origine del kokyū<sup>74</sup> potrebbe derivare dall'incrocio della *ribecca*<sup>75</sup> europea e dello *huqin* durante il XVII secolo.<sup>76</sup> Inizialmente, il kokyū veniva utilizzato per accompagnare le danze delle intrattenitrici nei quartieri di piacere ma successivamente trovò impiego anche nella musica da teatro. Verso la metà del periodo Edo, il kokyū iniziò a essere utilizzato nella musica da camera in trio insieme allo shamisen e al koto, dando origine al genere musicale chiamato *sankyoku*. Verso l'inizio del periodo Meiji, il suo utilizzo progressivamente diminuì e fu abbandonato.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Alcuni studiosi, invece, attribuiscono l'origine del kokyū ad uno strumento cinese chiamato *Huqin*; considerandolo più antico della *ribecca* e del *rabab*. Lo *huqin* è uno strumento ad arco cinese creato durante la dinastia Song (960-1279), composto da un corpo cilindrico e da un manico molto lungo senza tasti. Generalmente presenta dalle due alle quattro corde e si suona tenendolo verticalmente sul grembo del musicista. La sua particolarità è che l'archetto non è separabile dallo strumento in quanto la parte del crine passa tra le corde mentre la parte di legno dell'archetto rimane all'esterno.

<sup>75</sup> La *ribecca* è uno strumento ad arco con cassa piriforme, classificato come liuto ad arco e deriva dal *rabab*. Fu uno degli strumenti ad arco più utilizzati nel tardo medioevo e nel rinascimento in Europa. La *ribecca* è uno strumento suonato a spalla mentre il *rabab* in verticale sulle o tra le ginocchia.

<sup>76</sup> Cfr. voce *The Meiji period and subsequent music*, in *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/country-music>.

<sup>77</sup> David Hughes, *Kokyū*, in *Grove Music Online*, 2001, *ad vocem*. Data di accesso 21 Agosto 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48402>.



FIG.7: Yashima Gakutei, *Trio, Part Three*, xilografia a colori (surimono), 1786-1868, Metropolitan Museum of Art.



### 3.5 Koto

Il koto è uno strumento a corda appartenente alla famiglia delle cetre. Originario della Cina, noto come *cheng*, arrivò in Giappone prima del periodo Nara (710-794) e fu chiamato *sō* o *sō no koto*, per poi essere abbreviato semplicemente in *koto*.<sup>78</sup> Il koto è paragonato al corpo di un drago cinese disteso e per tale motivo, le diverse parti da cui è formato, assumono dei nomi che ricordano quelle del mitico animale.<sup>79</sup>

Lo strumento è costituito da una cassa armonica rettangolare di legno di kiri (*Paulownia imperialis*), lunga circa 180-190 cm e larga 24 cm nel punto medio. Sono presenti 13 corde di seta di uguale lunghezza e spessore, tese con uguale tensione su ponti fissi posti a 10 cm dall'estremità destra del suonatore, chiamata anche *ryuto* "testa del drago", e a 20 cm dall'estremità sinistra chiamata anche *ryubi* "coda del drago". Lo strumento è composto, nella parte superiore, da una tavola armonica che ha una forma leggermente bombata sia in senso longitudinale che trasversale con bordi in rilievo, mentre la parte inferiore è piatta e presenta due fori di risonanza. All'interno della cassa armonica, vi è un sistema di catene (piccole assicelle di legno) che esalta le proprietà di risonanza acustica. Sulla parte inferiore dello strumento sono presenti quattro piedini rimovibili. All'estremità inferiore della tavola le corde sono legate a due ponticelli fissi. I ponticelli mobili, noti come *ji*, sono mantenuti, invece, in posizione esclusivamente dalla tensione delle corde e sono realizzati in legno, avorio, corno o osso di balena; la loro forma corrisponde a una V rovesciata e svolgono due funzioni principali: limitano la porzione di corda che vibra per controllare l'intonazione e trasmettono la vibrazione alla cassa armonica. Il koto viene tradizionalmente suonato appoggiato a terra, su un tatami, mentre la musicista si inginocchia di fronte ad esso. Le corde non vengono pizzicate direttamente con le dita, ma con tre piccoli plettri chiamati *tsume*, legati al pollice, all'indice e al medio della mano destra con fascette di cuoio. Gli *tsume* variano di forma a seconda del genere musicale: possono essere appuntiti e ovali o quadrati. Per facilitare questa tecnica, l'esecutore si siede, anziché frontalmente, diagonalmente rispetto allo strumento. Nella musica tradizionale per koto, la mano sinistra è poco utilizzata per pizzicare le corde; viene principalmente impiegata, piuttosto, per applicare pressione o tensione sulle corde al fine di modificare la loro intonazione. Un aspetto importante del koto è che

---

<sup>78</sup> Leonard C. Holvik, *Echoes and Shadows: Integration and Purpose in the Words of the Koto Composition "Fuki"* in *Journal of Japanese Studies*, vol. 18, no. 2, 1992, pp. 448-449.

<sup>79</sup> In Cina, gli antichi veneravano i draghi come simbolo della nobiltà. Si diceva che i *Ryu* (draghi) vivessero solitamente nell'acqua e si alzassero verso il cielo per portare la benedizione della pioggia in primavera. Così sono diventati il simbolo del ricco raccolto e della buona fortuna. Quando il Koto arrivò in Giappone dalla Cina, fu usato come uno degli strumenti del *Gagaku*, la musica di corte dell'antico Giappone. La gente paragonava il Koto alla forma di un nobile *Ryu* e ad ogni sua parte diedero un nome figurato derivato dai draghi. Cfr. voce *Koto*, in *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Koto\\_\(instrument\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Koto_(instrument)).

l'intonazione di ogni corda può variare in un ampio intervallo, superando le due ottave, semplicemente spostando il ponticello mobile lungo la corda stessa. Nel repertorio del koto vengono utilizzate diverse tipologie di accordatura a seconda del genere e della scuola.<sup>80</sup>

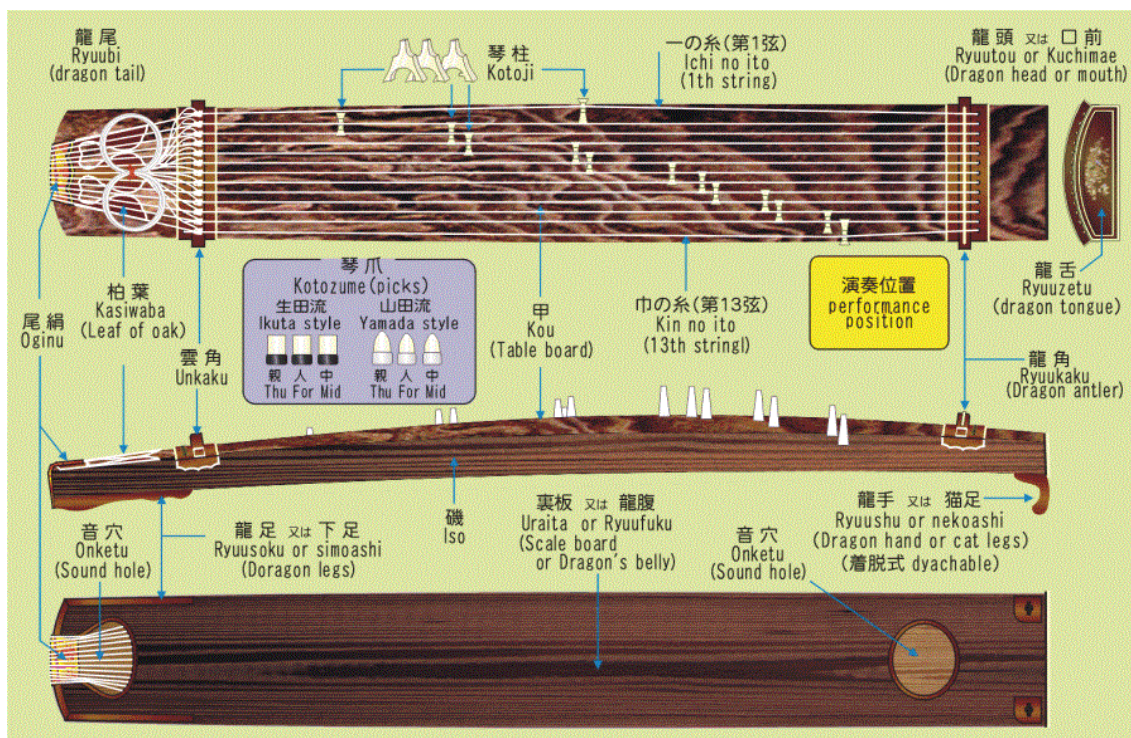


FIG.8: Rappresentazione del koto con i nomi delle parti del drago.

<sup>80</sup> Willem Adriaansz, *Koto*, in *Grove Music Online*, 2001, *ad vocem*. Data di accesso 21 Agosto 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15420> ; Willem Adriaansz, *Japan*, in *Grove Music Online*, 2001, *ad vocem*. Data di accesso 21 Agosto 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43335>.





FIG.9: Suzuki Harunobu, *The Koto Player*, xilografia a colori (nishiki-e), 1767-68, Museum of Fine Arts, Boston.

### 3.6 Shakuhachi

Lo shakuhachi è un flauto dritto giapponese derivato dallo *xiao*,<sup>81</sup> apparso in Giappone nel XV secolo. Lo strumento è costruito utilizzando un pezzo unico di bambù ad eccezione di un piccolo pezzo, generalmente di avorio o osso, posizionato nel taglio a V dell'imboccatura. Si presenta con quattro fori per le dita sul dorso e un foro per il pollice sul retro. La sua dimensione varia a seconda del genere musicale e dalle preferenze del suonatore, la dimensione standard è di 54,4 cm. Questo strumento può coprire fino a tre ottave.<sup>82</sup>



FIG.10: Sunayama Gosei, *Shakuhachi (A Kind of Bamboo Flute) and Its Cover*, xilografia a colori (surimono), XIX secolo, The Metropolitan Museum of Arts.

<sup>81</sup> Lo xiao è un flauto cinese generalmente fatto di bambù (sono note delle varianti fatte in giada, porcellana e avorio) apparso per la prima volta durante la dinastia Han (206 a.C. - 220 d.C.). Apparve in Giappone per la prima volta nel VIII secolo. Cfr. voce *Xiao*, in *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/xiao-musical-instrument>.

<sup>82</sup> Cfr. voce *Shakuhachi*, in *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/shakuhachi>.

### 3.7 Kotsuzumi

Il kotsuzumi è un tamburo a clessidra giapponese, generalmente utilizzato nei repertori musicali del teatro nō e kabuki. Questo strumento fa parte della famiglia degli *tsuzumi*<sup>83</sup> ed è la taglia più piccola. Esso è composto da due teste, della stessa dimensione, ricoperte da pelle di cavallo che vengono tirate e legate con delle corde che circondano il corpo centrale dello strumento in modo tale che siano legate tra loro. Lo strumento viene suonato tenendolo sulla spalla destra e colpendo con la mano destra, mentre la mano sinistra serve sia a tenere lo strumento sia a modificare la tensione delle corde premendole e così facendo può produrre dei più suoni morbidi. È stato appurato che il tamburo a clessidra si sia diffuso dall'India attraverso la Cina e la Corea fino al Giappone.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> *Tsuzumi* (鼓) è il termine generico per una famiglia di tamburi giapponesi a due teste con corpi a forma di clessidra. Ci sono tuttavia delle eccezioni occasionali come il tamburo *furitsuzumi* e il tamburo *chijin*. Cfr. David Hughes, *Tsuzumi*, in *Grove Music Online*, 2014, *ad vocem*. Data di accesso 11 Settembre 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2286359>.

<sup>84</sup> *Ibidem*; Cfr. voce *tsuzumi*, in *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/tsuzumi>.





FIG.11: Suzuki Harunobu, *Young man striking a drum*, xilografia a colori, XVIII secolo.

### 3.8 Shime daiko

Lo shime daiko è un tamburo giapponese e deriva dalla famiglia dei *taiko*<sup>85</sup> ovvero tamburi a forma cilindrica con pelli fissate o inchiodate al fusto generalmente suonate con l'ausilio dei bachi. Questo strumento, per suonarlo, viene posizionato su una struttura di supporto in legno. Questo strumento è formato da due larghe facce ricoperte di pelle di animale tirate e in centro un corpo corto. Le pelli sono fissate su dei cerchi metallici e poi tirate tramite delle corde tese nella stessa maniera del kotsuzumi. Essendo le pelli molto tese produce suoni più alti rispetto alle altre tipologie di *taiko*.<sup>86</sup>



FIG.12: Adolfo Farsari, *Dancing girl playing taiko*, fotografia a colori, circa 1885.

<sup>85</sup> *Taiko* è il nome generico di questa tipologia di tamburi, per formare il nome di un tipo specifico di essi la “T” diventa “D”. Cfr. voce *taiko*, in *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/taiko-musical-instrument>.

<sup>86</sup> *Ibidem*; Cfr. voce *Shime-daiko*, in *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Shime-daiko>.

### 3.9 Principali generi musicali

La formazione della geisha, sotto forma di conoscenza ed esperienza, era dunque da ritenersi unica, mentre il repertorio musicale era ampio ma, secondo Foreman, unificato dal ruolo centrale dello shamisen a tre corde pizzicate.<sup>87</sup> Il repertorio era diviso in due tipologie: i generi classici del teatro e i generi principalmente per l'intrattenimento negli ozashiki. Nella prima tipologia, il repertorio classico di *nagauta* e *jiuta*<sup>88</sup> riceveva la maggior quantità di tempo e dedizione (lezioni, pratica, prove). Il *nagauta* (長唄) era un genere musicale (derivante dal teatro kabuki) in cui la geisha suonava lo shamisen e spesso cantava contemporaneamente. *Nagauta* significa "canzoni lunghe", si distingueva per i suoi testi che erano generalmente più estesi rispetto agli altri generi musicali tradizionali. Era ritenuto il punto di partenza per poter studiare altri generi musicali dello shamisen in maniera più efficiente, in quanto era il genere con cui si imparavano più facilmente le basi per suonare lo strumento. Per via dell'importanza del *nagauta*, gli insegnanti di shamisen specializzati in questo strumento musicale assumevano un ruolo di leadership all'interno del gruppo di insegnanti di ogni hanamachi; inoltre erano proprio gli insegnanti di *nagauta* che componevano ogni anno il repertorio musicale per le esibizioni pubbliche primaverili.<sup>89</sup>

Questi insegnamenti derivanti dal teatro erano studiati all'interno dell'edificio centrale che si trovava in ogni comunità di geishe, chiamato *kenban* o *kaburenjō* (se l'edificio includeva un teatro) e spesso le geishe li studiavano con gli iemoto in persona. Tali generi musicali erano strettamente legati al teatro Kabuki e gli insegnanti, che istruivano le geishe, spesso insegnavano anche ai musicisti stessi del teatro. Oltre a questi repertori musicali classici, le geishe eseguivano anche quelli adatti all'ambientazione ozashiki, comprendenti principalmente *kouta*;<sup>90</sup> essi venivano appresi in vari modi

---

<sup>87</sup> Cfr. Foreman, op.cit. p. 15.

<sup>88</sup> Il genere *jiuta* nacque dal *kumiuta*, un primo genere shamisen sviluppato dai musicisti ciechi di *biwa* (liuto piriforme giapponese a manico corto) del sedicesimo secolo che iniziarono anche a comporre musica per gli shamisen. Il *kumiuta* consisteva in diversi brevi brani collegati insieme in una sorta di suite di canzoni con l'accompagnamento fornito dallo shamisen. Nel corso del tempo la canzone e gli elementi shamisen divennero gradualmente più indipendenti, e il genere che ne risultò fu denominato *jiuta*. Durante il diciannovesimo secolo il *jiuta* incorporò il *koto* (è uno strumento musicale cordofono appartenente alla famiglia delle cetre, tipico della tradizione giapponese) e divenne così strettamente associato alla tradizione del *koto* solo. L'ensemble *jiuta* consiste di due shamisen o uno shamisen e un altro strumento come il *koto*. Cfr. Foreman, op.cit. pp. 16-17.

<sup>89</sup> Cfr. Mikio Takahashi, *Edo irozato zufu* (illustrated book on the pleasure districts of Edo). Tokyo: seiabō, 1997, p. 98 ; Cfr. Foreman, op.cit. pp. 20-65.

<sup>90</sup> Il termine *kouta* (小唄), letteralmente "piccola canzone", è una breve forma di canzone generalmente composta da uno o due versi. La maggior parte dei testi descrivono apparentemente lo scenario di una natura meravigliosa, ma in realtà raccontano storie di amore romantico o perduto attraverso parole sapientemente composte piene di metafore, giochi di parole e doppi sensi. *Kouta* viene solitamente eseguito con due artisti; uno canta e l'altro accompagna con uno shamisen pizzicato con la punta delle dita invece che con il plettro. Ogni canzone dura dai tre ai quattro minuti, rendendo così il *kouta* ideale per esibirsi davanti agli ospiti durante i banchetti in ozashiki. Inizialmente le geishe cantavano e suonavano il *kouta* come parte del loro repertorio musicale per intrattenere i clienti in ozashiki, ma subito dopo le geishe iniziarono



al di fuori del kenban o del kaburenjō attraverso lo studio privato. Pertanto, il repertorio musicale delle geishe includeva le musiche shamisen del teatro (come nagauta), raffinati generi più lunghi progettati per l'ambientazione da camera (come jiuta) e generi più piccoli associati a ozashiki (come kouta). Le geishe non cercavano la specializzazione artistica, ma studiavano svariati repertori musicali e poiché numerosi di questi si presentavano in ensemble, che includevano percussioni (kotsuzumi, shime daiko) e strumenti a fiato (shakuhachi), imparavano anche tutti questi strumenti musicali.<sup>91</sup>

Le geishe iniziavano i loro primi studi artistici con lezioni di danza (*nihon buyō*)<sup>92</sup> e con i generi musicali *hayashi* (performance di gruppo in cui erano presenti tre tamburi e flauto) e *nagauta*. Gli insegnanti ritenevano che, sia per gli spettacoli ozashiki che per le grandi produzioni teatrali, le giovani geishe o le maiko potevano padroneggiare la danza più rapidamente dello shamisen, e che quindi sarebbero state in grado di esibirsi (per fare soldi) già dopo alcuni mesi di lezioni. Era essenziale studiare, inoltre, le percussioni, la danza e la cerimonia del tè poiché queste insegnavano anche la postura e il controllo del gesto; era questo insieme di competenze che manifestavano la grazia e l'eleganza per cui le geishe erano famose, caratteristiche queste che permettevano a un occhio esperto di riconoscere una geisha per strada anche se vestita in abiti occidentali.<sup>93</sup>

---

anche a eseguire danze, piene di movimenti mimetici, per accompagnare le canzoni del kouta, chiamate per l'appunto *kouta-buri* "la danza delle piccole canzoni". Cfr. Wright, op. cit. p. 7.

<sup>91</sup> Cfr. Foreman, op.cit. p. 15.

<sup>92</sup> Il termine *nihon-buyō* significa "danza giapponese", tuttavia non intende riferirsi alla danza giapponese in generale ma bensì si riferisce ad alcuni generi di danza come il kabuki buyō, che vengono eseguiti in teatro. Nihon-buyō differisce da altre varietà di danza tradizionale giapponese, in quanto è uno stile raffinato inteso come intrattenimento su un palcoscenico pubblico. Cfr. voce *nihon-buyō*, in *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Nihon-buy%C5%8D>.

<sup>93</sup> Cfr. Foreman, op.cit. p. 33.

## 4. CARATTERISTICHE DELL'ARTE GIAPPONESE

### 4.1 L'arte tradizionale giapponese

L'arte giapponese è conservatrice e i suoi canoni estetici sono rimasti per lo più immutati nel corso del tempo. Le arti come la pittura, il teatro e la musica non hanno subito contaminazioni dall'Occidente ma, al contrario, hanno esercitato una profonda influenza su di esso dopo la sua apertura, dall'Ottocento in avanti. Rimane costante la profonda attenzione ai dettagli che caratterizza l'arte giapponese, così come la sua simbiosi armoniosa tra natura e uomo, insieme alla predilezione per l'eleganza essenziale. L'uso di una linea fluida ma precisa e di toni sfumati è il tratto distintivo della tecnica artistica tradizionale giapponese, che mira a mantenere intatti nel tempo i suoi principi estetici.

Per comprendere appieno un'opera d'arte giapponese è importante tenere in considerazione le differenze tra Oriente e Occidente. Ad esempio, l'orientamento della lettura è completamente diverso e la consapevolezza di questo concetto influisce sull'interpretazione e sulla composizione delle opere stesse. Nel contesto giapponese, la lettura tradizionale avviene da destra a sinistra e dall'alto verso il basso. Di conseguenza, gli elementi visivi nelle opere d'arte sono organizzati in modo tale da guidare l'occhio dello spettatore lungo un percorso specifico. È inoltre comune trovare una fusione tra scrittura e grafica, con la presenza di testi (spesso poesie), firme degli autori e timbri delle tipografie. Questi elementi non sono semplici aggiunte decorative, ma fanno parte integrante dell'opera, conferendole un significato più profondo e una connessione con la tradizione e la storia. Altri elementi importanti da considerare sono l'aspetto del vuoto e il simbolismo nella rappresentazione di specifici animali, fiori o piante che vengono utilizzati per comunicare concetti profondi attraverso la loro rappresentazione visiva.<sup>94</sup>

Durante il periodo Edo, le iconografie hanno svolto un ruolo fondamentale nell'ambito dell'arte e della cultura del Giappone. Tra le forme d'arte più significative di quel tempo vi sono le xilografie, un metodo di stampa che ha permesso la creazione di immagini straordinarie e dettagliate. Le xilografie *ukiyo-e* (浮世絵), letteralmente “immagini del mondo fluttuante”, prendono il loro nome dal vivace e caotico mondo delle grandi città: quella di Edo (l'odierna Tokyo), Osaka. Queste opere venivano realizzate attraverso la stampa serigrafica su carta o stoffa, utilizzando blocchi di legno intagliati. Questa tecnica permetteva la produzione di numerose stampe di una singola illustrazione.

---

<sup>94</sup> Cfr. Singer R. et al. *Edo: Art in Japan, 1615-1868*. National Gallery of Art, 1998; Sadakichi Hartmann, *Japanese Art*. L.C. Page Company, Boston, 1904. p. 30-36.

Inizialmente, le stampe ukiyo-e rappresentavano scene di vita cittadina e quotidiana, ritraendo personaggi caratteristici dei quartieri più famosi, come lottatori di sumo, cortigiane popolari, geishe e attori di teatro celebri. Successivamente, divennero molto popolari anche i paesaggi e i soggetti tratti da miti e leggende, oltre alle stampe satiriche. All'inizio, si utilizzava soltanto inchiostro nero cinese e in seguito alcune stampe vennero colorate a mano con dei pennelli. Tuttavia, nel XVIII secolo, l'ukiyo-e subì un'evoluzione significativa quando Suzuki Harunobu (1765) introdusse una nuova tecnica chiamata *nishiki-e* (錦絵), che consisteva nella stampa policromatica. Questa tecnica consentiva l'utilizzo di più colori sovrapposti, creando così immagini vivaci e molto più elaborate. Il termine "nishiki" in giapponese significa "broccato" e veniva utilizzato per descrivere i bellissimi colori delle stampe, che richiamavano il ricco tessuto dei broccati contemporanei. Grazie a un'elaborata goffratura e a una delicata gradazione dei colori, la tecnica di stampa nishiki-e raggiunse il suo apice verso la fine del periodo Edo, contribuendo alla creazione di stampe policrome di alta qualità su blocchi di legno.

Le iconografie del periodo Edo, in particolare le xilografie ukiyo-e e nishiki-e, hanno lasciato un'eredità artistica di inestimabile valore. Queste opere non solo riflettono la vita e la cultura di un'epoca passata, ma hanno anche influenzato più tardi l'arte e l'estetica in tutto il mondo.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Cfr. Hoover Institution Library and archives, <https://fanningtheflames.hoover.org/shorthand-story/5>.

## 4.2 Il senso del vuoto nelle iconografie

Come già menzionato nel precedente paragrafo, quando si parla di arte giapponese, nello specifico di arte pittorica, un aspetto importante da tenere in considerazione è la presenza del vuoto. Il termine specifico con cui viene identificato in giapponese è “*Ma*” (間), che può essere tradotto come “spazio”, “intervallo”, “pausa”. A differenza di come potrebbe essere interpretato da un occidentale, abituato ad un’arte che tende a riempire tutto lo spazio possibile, lo stile orientale si basa su filosofie come quella buddista, taoista e shintoista. Principio fondamentale di queste discipline è l’equilibrio, il perfetto bilanciamento tra pieno e vuoto. Il vuoto è considerato importante tanto quanto lo spazio pieno di elementi e i due sono indispensabili l’uno per l’altro. Non possono esistere separatamente e la loro interazione è caratterizzata da un dinamismo continuo, uno scontro che porta ad uno sconvolgimento momentaneo dell’ordine, il quale viene poi ridefinito in un nuovo equilibrio. Nel taoismo, questo rapporto è paragonato all’equilibrio tra *yin* e *yang*, l’ordine e il disordine, che si incontrano secondo la tradizione nel *taijitu*. Non c’è, quindi, un elemento che prevale bensì un rapporto di connessione e complementarità. Nel pensiero buddista, invece, il concetto di vuoto è associato alla vacuità; mezzo per raggiungere l’illuminazione e ottenere una consapevolezza della vera natura del mondo che ci circonda. Secondo questa dottrina, non esiste un “io” concreto e stabile, ma ognuno diventa ciò che apprende attraverso le esperienze pratiche e teoriche. Sono inoltre presenti elementi legati al *ma* anche nello shintoismo, dove esso è percepibile nell’ideazione stessa dei luoghi sacri, sempre aperti per accogliere i *kami*.<sup>96</sup>

Il vuoto è quindi considerato un elemento indispensabile per la creazione di opere d’arte in quanto è grazie alla sua presenza che le parti piene possono esprimere pienamente il loro potenziale espressivo.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> *Kami* è un termine che può indicare più tipologie di divinità o esseri soprannaturali. Ad esempio può essere utilizzato per riferirsi a forze della natura, oggetti naturali o anche gli spiriti che dimorano negli alberi.

<sup>97</sup> Cfr. voce *Ma (cultura giapponese)*, in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Ma\\_\(cultura\\_giapponese\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Ma_(cultura_giapponese)).

### 4.3 I simbolismi nelle iconografie

In Giappone ci sono molti simbolismi legati alla cultura tradizionale, alla religione e alla mitologia. La cultura giapponese è caratterizzata dalla mancanza di un filone religioso dominante. Essa si presenta come la combinazione di elementi ideologici derivanti da diversi pensieri filosofici (di cui buddismo e shintoismo sono i filoni prevalenti) combinati in base ad esigenze pratiche e funzionali. La tradizione nipponica è quindi influenzata da queste pratiche shintoiste e buddiste, poiché sono gli stessi giapponesi a identificarsi maggiormente con queste scuole di pensiero ed a prediligerle. Questo fenomeno è noto come “*shinbutsu shūgō*” o sincretismo shinto-buddhistico. Lo shintoismo<sup>98</sup> è definito come la religione autoctona del Giappone. Essa si fonda sul rito di adorazione dei *kami*, divinità note anche come spiriti naturali. La presenza del buddismo in terra nipponica è invece da attribuirsi alla migrazione nel VI secolo, di monaci coreani che portarono le traduzioni cinesi dei *sutra*.<sup>99</sup> Carattere comune alle due scuole di pensiero sopra citate è l’attenzione per la simbologia; in particolare per quella legata alla natura, a cui spesso vengono associate credenze, valori etico-morali e concetti filosofici.

Anche la mitologia giapponese comprende un sistema complesso di credenze e culti, che incorpora tradizioni shintoiste, buddhiste e credenze popolari legate all’agricoltura.<sup>100</sup> Queste opere, a differenza di quelle occidentali, raccontano l’origine della classe dirigente e mirano a rafforzare l’autorità, pertanto non sono puri racconti mitologici ma hanno una forte connotazione politica.<sup>101</sup>

Uno dei tanti miti che ha ispirato gli artisti giapponesi è quello delle “Sette divinità della fortuna”, un gruppo di divinità venerate per ottenere aiuto nella vita quotidiana e per avere benefici mondani. Questo non è un mito autoctono in quanto ne prende ispirazione da un cinese “Sette saggi della canna di bamboo”. Di questa divinità, infatti, tre provengono dalla tradizione taoista cinese, tre dal buddismo indiano e solo una è di origine autoctona, Ebisu.

Le sette divinità sono: Daikokuten (Dio della ricchezza e dell’agricoltura), Bishamonten (Dio della guerra), Benzaiten (Dea della letteratura e della musica), Ebisu (Dio della prosperità e della pesca),

---

<sup>98</sup> Il termine shintoismo significa letteralmente "pratica degli dei" o "via degli dei". Durante la restaurazione Meiji, fu istituito lo shintoismo di Stato, che enfatizzava il ruolo dell'imperatore e della dea Amaterasu. Tuttavia, lo shintoismo di Stato fu abolito alla fine della seconda guerra mondiale. Nonostante ciò, alcune pratiche e insegnamenti shintoisti sono ancora diffusi come parte della cultura giapponese, anche senza necessariamente un significato religioso. Cfr. voce *Shintoismo*, in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Mitologia\\_giapponese](https://it.wikipedia.org/wiki/Mitologia_giapponese).

<sup>99</sup> *Sutra*, nella letteratura e cultura dell’India, indica bevi aforismi di carattere religiosi, rituali, grammaticali, letterari, filosofici e scientifici.

<sup>100</sup> Cfr. voce *Mitologia giapponese*, in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Mitologia\\_giapponese](https://it.wikipedia.org/wiki/Mitologia_giapponese).

<sup>101</sup> Cfr. voce *Japanese mythology*, in *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/Japanese-mythology>.

Fukurokuju (Dio della saggezza e della salute), Jurōjin (Dio della longevità) e Hotei (Dio della felicità e della fortuna).<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Cfr. voce *Sette divinità della fortuna*, in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Sette\\_divinit%C3%A0\\_della\\_fortuna#:~:text=Vi%20fanno%20parte%3A%20Daikokuten%20\(%E5%A4%A7%E9%BB%92%E5%A4%A9,%E5%AF%BF%E8%80%81%E4%BA%BA%20Dio%20della%20conoscenza%20e](https://it.wikipedia.org/wiki/Sette_divinit%C3%A0_della_fortuna#:~:text=Vi%20fanno%20parte%3A%20Daikokuten%20(%E5%A4%A7%E9%BB%92%E5%A4%A9,%E5%AF%BF%E8%80%81%E4%BA%BA%20Dio%20della%20conoscenza%20e).

## 5. ALCUNI ESEMPI DI ICONOGRAFIA MUSICALE

### 5.1 Fukurokuju with Geisha



FIG.15: Suzuki Harunobu, *Fukurokuju with Geisha*, dalla serie *The Seven Gods of Good Luck in the Floating World (Ukiyo shichi fukujin)*, xilografia a colori (ukiyo-e), ca. 1769, Art Institute of Chicago.



Suzuki Harunobu (1724-1770) è considerato uno dei più talentuosi e fruttuosi artisti di ukiyo-e con una produzione di oltre 500 opere riconosciute. Come già detto nel 1765 inventò la stampa policromatica nishiki-e.

Quest'opera tratta il tema mitologico delle "Sette divinità della fortuna". I due protagonisti sono Fukurokuju e una geisha intenta a suonare uno shamisen. Fukurokuju è il Dio della saggezza e della salute; possiede una testa lunga e delle orecchie con lunghi lobi: simboli di buon auspicio. Spesso viene rappresentato insieme a gru e tartarughe, entrambi simboli di longevità. La scena è ambientata all'interno di una stanza tradizionale, nella quale sembra si stia svolgendo una lezione in cui la divinità legge/recita un manoscritto accompagnato dalla melodia di uno shamisen. La geisha è rappresentata nell'atto di suonare lo strumento, in quanto le dita della sua mano sinistra tengono una posizione precisa sul manico, mentre la mano destra tiene in un modo molto particolare il bachi con cui sta suonando le corde. Lo strumento è rappresentato con molta precisione, infatti si possono vedere perfettamente le attaccature delle corde ai piroli esagonali. Anche la parte del corpo dello shamisen è correttamente rappresentata, in quanto si vede bene dove le corde sono bloccate, il ponticello e i lati della cassa armonica.

Entrambe le figure si trovano sedute al centro della stanza sopra ad un *futon*<sup>103</sup> composto da tre materassi. La divinità poggia su due piumoni piegati, uno dei quali possiede delle fantasie raffiguranti piante di girasole. Sulle pareti della stanza sono presenti una gru, simbolo di longevità, fortuna, felicità e saggezza, circondata da rami di fiori di prugno, chiamati *ume* (梅), simbolo di speranza, forza e nobiltà d'animo in quanto è una pianta che fiorisce affrontando le avversità dell'inverno. Sullo sfondo si possono notare dei rami di pino, pianta sempreverde simbolo di immortalità e longevità. La firma dell'artista è posta curiosamente al centro dell'opera, poco sopra la testa della figura femminile. È presente anche in questa stampa una parte letteraria, posta nella parte superiore, probabilmente un breve poema che fa riferimento alla figura mitologica di Fukurokuju.

---

<sup>103</sup> Il *futon* è il letto tradizionale giapponese, composto da un materasso e un piumone. Entrambi sono fatti di materiali flessibili – inizialmente si usava un'imbottitura di paglia secca battuta, in seguito furono riempiti di cotone – che permette loro di essere piegati e riposti dentro ad un armadio; permettendo in questo modo di utilizzare la camera da letto come una qualunque stanza durante le ore diurna. Cfr. voce *Futon*, in *Wikipedia*, <https://it.wikipedia.org/wiki/Futon>.

## 5.2 Two Geisha



FIG.13: Isoda Koryūsai, *Two Geisha*, xilografía, periodo Edo (1615-1868), The Metropolitan Museum of Art.

Quest'opera è di Isoda Koryūsai,<sup>104</sup> artista vissuto approssimativamente tra il 1735 e il 1789. Inizialmente, egli aveva una posizione come samurai nello Tsuchiya-Han,<sup>105</sup> ma successivamente rinunciò al suo status per dedicarsi completamente all'arte. Secondo lo storico dell'arte Allen Hockley "Koryūsai may [...] have been the most productive artist of the eighteenth century".<sup>106</sup>

Questa iconografia rappresenta un ukiyo-e, un'incisione giapponese stampata su carta e colorata a mano, realizzata nello stile tradizionale. L'immagine è dominata da due figure femminili poste al centro, chiaramente identificabili come geishe grazie ai loro kimono e acconciature distintive. La geisha inginocchiata a sinistra tiene in mano un kokyū a tre corde. Di questo strumento si intravede in parte il corpo con una chiara delineazione della struttura nella quale si riconoscono il bordo in legno nero e le due facce della cassa armonica ricoperte di pelle bianca. È assente invece il ponticello e si vedono le tre corde che percorrono l'intero manico fino al cavigliere a forma di foglia con i tre piroli esagonali, tuttavia non vi è una precisa raffigurazione dell'attacco delle corde ad essi. L'archetto è tenuto con la mano destra nella corretta posizione per suonare lo strumento. La parte del fascio di crini si distingue chiaramente dalla parte ad arco di legno. La geisha in piedi invece si sta sistemando, con la mano sinistra, l'acconciatura dei suoi capelli e con il capo rivolto verso destra guarda la compagna.

Lo spazio vuoto fa risaltare nei dettagli il loro potenziale espressivo. Le figure non sono rappresentate in modo tridimensionale e la linea svolge un ruolo fondamentale nella creazione di un senso di volume. I panneggi dei loro vestiti e le linee precise dei loro capelli creano un effetto di doppio livello, aggiungendo profondità e movimento all'immagine. L'uso accurato delle linee contribuisce a definire i contorni delle figure e a creare una sensazione di eleganza essenziale, tipica dello stile tradizionale giapponese. In queste figure risaltano la particolarità delle acconciature tipiche delle geishe, che sono uno dei loro caratteri distintivi; adornate da fermagli, *kanzashi*, a forma di spade e pettini. Entrambe le figure mostrano abiti con decorazioni simboliche. La geisha a destra, veste un kimono che presenta un affascinante motivo geometrico di un rosso chiaro. Inoltre indossa un soprabito decorato con realistiche raffigurazioni di piante di nandina, chiamate *nanten* (南天), che sono conosciute per le loro proprietà medicinali. Si crede che questa pianta allontani la sfortuna, ed è spesso utilizzata nelle composizioni floreali per il nuovo anno come simbolo di longevità.

---

<sup>104</sup> Durante i suoi primi anni, fino al 1770, Koryūsai fu profondamente influenzato dai suoi maestri; tuttavia, nel corso del tempo, sviluppò uno stile personale distintivo. La produzione artistica di Koryūsai fu incredibilmente prolifica, conosciuta per comprendere circa 2500 opere, con una media di quattro creazioni a settimana. Cfr. voce *Koryūsai*, in *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Kory%C5%ABsai>.

<sup>105</sup> *Han* vuol dire feudo, quindi Tsuchiya-Han è il feudo del signore del clan Tsuchiya.

<sup>106</sup> Allen Hockley, *The Prints of Isoda Koryūsai: Floating World Culture and Its Consumers in Eighteenth-century Japan*. University of Washington Press, 2003, p.3.

La geisha sulla sinistra indossa un kimono decorato con un motivo che rappresenta delle libellule o dei coleotteri. Le prime simboleggiano forza e determinazione, inoltre sono associate all'immagine del drago. I coleotteri, invece, sono associati alla giovinezza, all'infanzia, al ringiovanimento, all'innocenza o alla purezza.

Nella parte superiore a sinistra, separata da delle linee che emulano le nuvole, vi è una parte scritta in cui sono presenti due simboli rotondi con all'interno raffigurazioni di bambù<sup>107</sup> mentre in alto a destra c'è un simbolo che può essere identificato come *hi* (ひ) dell'alfabeto giapponese hiragana. In basso a destra è presente il simbolo del Hōjō clan. In questa xilografia manca la firma dell'autore che è presente ad esempio nell'altra sua opera qui citata (FIG.17).<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Il bambù è un simbolo di buon auspicio, spesso associato a virtù come la costanza, l'integrità e l'onore. Durante l'era Edo veniva utilizzato come emblema di famiglia tra l'aristocrazia. In particolare, durante l'era feudale, molte famiglie guerriere adottarono la foglia di bambù come stemma, richiamando l'associazione con la genziana, emblematica dei clan più illustri dei Seiwa Genji.

Cfr. <https://www.kimonoflamini.com/kamon-stemmi-di-famiglia/>.

<sup>108</sup> Il clan Hōjō era una famiglia di samurai giapponesi, detenne il titolo ereditario di *shikken* (reggente) durante il periodo dello shogunato di Kamakura, governando dal 1203 al 1333. Questo clan è celebre per il suo sostegno al buddismo Zen e per la riuscita opposizione alle invasioni mongole in Giappone. Cfr. voce *Clan Hōjō*, in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Clan\\_H%C5%8Dj%C5%8D](https://it.wikipedia.org/wiki/Clan_H%C5%8Dj%C5%8D).



### 5.3 Selected Geisha of the Gay Quarters



FIG.14: Chobunsai Eishi, *Selected Geisha of the Gay Quarters*, nishiki-e, XVIII secolo, The John C. and Susan L. Huntington Photographic Archive of Buddhist and Asian Art.

Quest'opera è attribuita a Chobunsai Eishi (1756-1829), un rinomato artista giapponese di ukiyo-e specializzato nei ritratti *bijin-ga* – dipinti di belle donne – di cui ha prodotto numerose serie. La sua produzione di soggetti femminili ha attraversato diverse fasi evolutive nel corso della sua carriera. Inizialmente, i soggetti richiamavano per stile e atteggiamento figure di cortigiane, successivamente iniziò a dipingere donne sedute mentre svolgevano attività quotidiane (come leggere o scrivere), spesso su sfondi luminosi. Nel corso del tempo, la sua produzione artistica si è fatta più snella e minimalista, con donne esili ritratte in piedi su sfondi semplici e sobri.<sup>109</sup>

In questa nishiki-e le protagoniste sono geishe e i loro strumenti musicali, raffigurati in uno spazio vuoto. La figura inginocchiata a sinistra è intenta a sistemare le corde di un kotsuzumi. È rappresentato in maniera dettagliata, tanto che si possono distinguere i componenti del corpo a clessidra dello strumento e i nodi delle corde che tirano le pelli bianche. Affianco a questa figura è presente un altro kotsuzumi di taglia inferiore. Nel disegno è presente anche una custodia, sicuramente non è una custodia dei kotsuzumi, forse di uno shamisen.

Le due donne sono vestite con tipologie di kimono diverse e possiedono delle acconciature differenti, questo indica il diverso status. La figura in posizione eretta si presenta con una posa studiata, il kimono possiede delle decorazioni: sull'estremità inferiore ci sono dei fiori di ciliegio (*sakura*), sulle spalle è presente un disegno di una foglia o un fiore e sull'obi stretto in vita ci sono dei disegni che ricordano un'altra tipologia di fiori, anche se ad uno sguardo più ravvicinato la sagoma nera può assomigliare a una gru. I fiori di sakura hanno un significato contraddittorio, poiché simboleggiano sia la vita che la morte, la bellezza e la violenza. La loro breve durata ricorda che la vita stessa è effimera e preziosa e simboleggia così la transitorietà della vita umana. La gru, chiamata *tsuru*, è un simbolo di longevità, fortuna, felicità e saggezza. La geisha in piedi possiede inoltre una capigliatura con due kanzashi, a differenza dell'altra figura che non pare possederne alcuno. Quest'ultima indossa un kimono meno elaborato e senza obi, l'unica decorazione presente è un fiore sulla manica, probabilmente un crisantemo, simbolo spesso utilizzato nei vestiti per allontanare gli spiriti maligni e per auspicare ad una lunga vita.

Nell'immagine sono presenti degli inserti scritti, a sinistra è presente la firma dell'artista con due timbri mentre in alto a destra ci sono delle scritte incasellate in due sagome che ricordano i culmi<sup>110</sup> del bambù, potrebbe esserci scritto il titolo dell'opera.

---

<sup>109</sup> Roni Neuer; Herbert Liberton; Susugu Yoshida, *Ukiyo-e: 250 Years of Japanese Art*. Studio Editions, 1990, p. 217.

<sup>110</sup> Lo stelo delle graminacee si chiama culmo ed esso è diviso da nodi ed internodi da cui crescono le foglie.



5.4 Treasure Ship



FIG.16: Kitagawa Utamaro, *Treasure Ship*, xilografia a colori (nishiki-e), 1780-1800.

Kitagawa Utamaro (1753-1806) è stato uno dei più rinomati e famosi artisti nipponici. È noto per i suoi *bijin okubi-e*, ritratti di bellezze femminili che presentavano una testa grande e dei tratti allungati. Questa xilografia fa probabilmente parte di un trittico il cui tema sono sempre le “Sette divinità della fortuna” ma Utamaro le rappresenta sotto forma di geishe. Per farle riconoscerle utilizza i loro simboli: Benzaiten, dea della musica è rappresentata con uno strumento a corda, generalmente una biwa o uno shamisen, Fukurokuju, dio della saggezza è accompagnato da una gru e una tartaruga, animali longevi e Ebisu, dio della prosperità e della pesca è generalmente rappresentato con un’orata (*tai*) di colore rosso. Secondo una tradizione associata a questo culto, all’inizio dell’anno nuovo, le sette divinità si trasformano in marinai e scendono dal paradiso a bordo di una barca del tesoro chiamata *takarabune* (宝船) approdando nei porti del mondo terreno per portare tesori e buona sorte agli esseri umani.<sup>111</sup>

Le protagoniste di quest’opera sono tre geishe vestite in sfarzosi e coloratissimi kimono e con imponenti acconciature ricche di kanzashi di diverse forme. La donna in piedi regge con entrambe le mani uno shamisen. Lo strumento è rappresentato dettagliatamente in modo tridimensionale mostrando il corpo in pelle, la fascia laterale in legno e l’attacco delle tre corde con il ponticello fino ad arrivare al cavigliere a forma di foglia con i tre pirotti esagonali.

Nella scena ci sono sia elementi simbolici: una gru e rami di pino, già visti precedentemente, ed altri nuovi come la tartaruga e il bambù. La prima ha la caratteristica di essere molto longeva, secondo un proverbio giapponese “La gru vive fino a mille anni e la tartaruga fino a diecimila anni”, e per questo le tartarughe sono considerate portatrici di lunga vita e di buona fortuna. Il bambù è anch’esso di buon auspicio e, inoltre, è simbolo di costanza, integrità e onore per via delle caratteristiche della pianta, considerata molto importante in Oriente. L’ambientazione della scena vede i personaggi sulla decoratissima e coloratissima barca *takarabune* che dal paradiso, via mare, si avvicinano al mondo terreno.

Il vuoto appare nella scena, come sfondo bianco, facendo risaltare gli elementi grafici e policromi presenti. Nella parte inferiore a sinistra sono presenti la firma dell’artista e un timbro raffigurante una gru che potrebbe essere quella dell’editore.

---

<sup>111</sup> Cfr. voce *Sette divinità della fortuna*, in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Sette\\_divinit%C3%A0\\_della\\_fortuna#:~:text=Vi%20fanno%20parte%3A%20Daikokuten%20\(%E5%A4%A7%E9%BB%92%E5%A4%A9,%E5%AF%BF%E8%80%81%E4%BA%BA%20Dio%20della%20conoscenza%20e](https://it.wikipedia.org/wiki/Sette_divinit%C3%A0_della_fortuna#:~:text=Vi%20fanno%20parte%3A%20Daikokuten%20(%E5%A4%A7%E9%BB%92%E5%A4%A9,%E5%AF%BF%E8%80%81%E4%BA%BA%20Dio%20della%20conoscenza%20e).



### 5.5 Evening Bell (Banshō)



FIG.17: Isoda Koryūsai, *Evening Bell (Banshō)*, dalla serie *Eight Views of Fashionable Female Geisha (Fūryū geisha onna hakkei)*, Xilografia (nishiki-e) inchiostro e colori su carta, 1773-75, Museum of fine Arts (Houston).

Anche quest'opera è di Isoda Koryūsai, ma a differenza di quella precedentemente trattata (FIG.13), questa è un nishiki-e. Questo lo si può intuire dall'intensità e dalla varietà dei colori che vengono direttamente stampati sulla carta.

Quest'immagine raffigura delle geishe all'interno di una stanza di un edificio tradizionale – probabilmente un ochaya – intente a suonare. Le geishe potevano suonare negli ozashiki o da soliste, ma talvolta potevano creare ensemble musicali assieme ad altre geishe. Inoltre, durante i festival annuali o le grandi produzioni teatrali, esse avevano l'opportunità di suonare in ensemble più grandi. Potevano, inoltre, essere coinvolte nelle performance teatrali del kabuki, che richiedevano un accompagnamento musicale. Il repertorio musicale del kabuki era spesso basato sul nagauta, quindi le geishe esperte in questo genere potevano suonare nell'ensemble di accompagnamento per gli spettacoli.

La figura seduta a sinistra regge per il manico con la mano sinistra un kokyū a tre corde, mentre con la mano destra tiene l'archetto dello strumento con la sua presa specifica. Lo strumento è appoggiato a terra tramite un lungo puntale di legno che si collega sul fondo del corpo. La posizione del ponticello rappresentato nella parte bassa della cassa armonica è corretta. Sul cavigliere a foglia sono raffigurate i tre piroli esagonali. All'interno del kimono di questa geisha sono presenti dei fogli piegati, probabilmente annotazioni musicali. La seconda figura, anche lei raffigurata seduta ma rivolta di spalle rispetto all'osservatore, sta invece suonando un shakuhachi di bambù.

Per quanto riguarda l'ambiente tradizionale giapponese raffigurato, esso è realizzato utilizzando una struttura di pali e travi di legno su cui vengono installate le pareti esterne composte da pannelli scorrevoli in legno e carta di riso. La stanza si presenta con una pavimentazione in tatami, una parete molto sottile adornata con una fantasia a fiori (probabilmente di pruno) su fondo verde e si affaccia su un corridoio esterno coperto da tetto spiovente come una sorta di veranda, chiamata *engawa*, tipica della tradizione giapponese. Affianco alle due figure è presente un mobiletto su cui sono appoggiati dei contenitori – presumibilmente contenenti tabacco – e un *kiseru*, pipa tradizionale giapponese.

Nello sfondo dell'opera è rappresentato un tempio buddista, *otera*, al cui interno è presente una campana, *kane*; il tutto circondato da pini e nuvole.

Nella parte superiore è presente una poesia e, affianco ad essa, il timbro dell'editore.



## 5.6 Three women playing musical instruments



FIG.18: Katsushika Ōi, *Three women playing musical instruments*, Rotolo sospeso inchiostro e colori su seta, 1818-44, Museum of fine Arts (Boston).

Katsushika Ōi (1800-1866) fu un'artista affermata e completa che riuscì a crearsi visibilità nonostante l'imponente figura del padre, il celeberrimo Katsushika Hokusai ne avesse messo in ombra le capacità. Mostrò indipendenza e competenza artistica, utilizzando tecniche innovative, come per esempio i bilanciamenti di luce ed ombra, integrandole alla tradizione.

I soggetti che le portarono maggior notorietà tra i contemporanei sono i bijin-ga. Molto apprezzati dallo stesso Hokusai, che ammise di non poter in alcun modo competere con la superiorità tecnica della figlia in questo stile.<sup>112</sup>

A differenza delle xilografie che abbiamo incontrato fino a ora il supporto su cui è stampata quest'opera non è la carta ma un rotolo di seta. Oltre al soggetto principale in questa composizione

<sup>112</sup> Cfr. voce *Katsushika Ōi*, in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Katsushika\\_%C5%8C#cite\\_note-:0-1](https://it.wikipedia.org/wiki/Katsushika_%C5%8C#cite_note-:0-1).

vi sono anche parti dal motivo floreale poste a incorniciare la scena e a dividerla. Dal punto di vista cromatico, queste bande floreali sono su fondo scuro, in modo da guidare l'occhio verso il soggetto che si trova al centro, posto su sfondo neutro/chiaro. Questo contrasto tra cornice elaborata, sfondo vuoto e neutro e soggetto tradizionale centrale crea un'atmosfera solenne e bilanciata, in grado di far immergere lo spettatore nell'azione che si sta svolgendo nell'opera.

Il soggetto di questo *bijin-ga* sono tre geishe ritratte nell'atto di suonare il *sankyoku* (三曲), un genere musicale che richiede la presenza di un ensemble formato da shamisen, koto e shakuhachi (quest'ultimo può essere sostituito dal *kokyū*). All'ensemble poteva aggiungersi talvolta una voce.<sup>113</sup>

Katsushika Ōi riesce a rappresentare perfettamente il coinvolgimento emotivo delle suonatrici, raffigurate totalmente assortite dall'azione che stanno svolgendo. La gestualità perfettamente coerente e studiata, l'inclinazione e rotazione del capo della figura a sinistra, la delicatezza del movimento. L'artista non lascia nulla al caso; gli strumenti musicali sono importanti tanto quanto le figure umane, disegnate minuziosamente e dettagliatamente, tanto da potersi considerare una fonte di studio di iconografia musicale inestimabile. Singolare è la scelta di rappresentare una delle donne di spalle rispetto allo spettatore. Come se le tre geishe stessero suonando tra di loro, non aspettandosi che qualcuno le stia osservando e ritraendo. Partendo dalla suonatrice in alto a sinistra, questa è rappresentata seduta in posizione *seiza*, con il kimono che ne enfatizza i volumi. Tra le mani regge un *kokyū* e il suo archetto; quest'ultimo così minuziosamente raffigurato da riuscirne a distinguere i crini e il metodo utilizzato per tener unite tra di loro e per attaccare alla bacchetta. La mano sinistra sorregge lo strumento e le dita sono posizionate in modo tale da creare la parvenza che la donna sia nell'atto di suonare uno specifico accordo. Del *kokyū* vediamo solo la parte posteriore, poiché è raffigurato in esecuzione. Come spiegato precedentemente, la particolarità di questo strumento – che lo distingue dai suoi simili occidentali – è il suo venir mosso per far sfregare le corde e non viceversa. Il *kokyū* raffigurato ha quattro corde, per via dalla presenza di quattro piroli esagonali sul cavigliere che è a forma di foglia e inclinato all'indietro. Presenta una cassa armonica di forma quadrata con gli angoli stondati. Da essa sporge un breve puntale che poggia sulle ginocchia della geisha.

La donna di spalle sta suonando un koto a tredici corde – correttamente disegnate – tramite l'ausilio nella mano destra dei tre *tsume* legati al pollice, all'indice e al medio. Interessante notare come la raffigurazione dell'esecuzione di questo strumento sia estremamente fedele alla realtà in quanto si può constatare che le corde pizzicate con la mano destra tramite gli *tsume* – la settima e la decima

---

<sup>113</sup> Cfr. voce *Katsushika Ōi* in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Katsushika\\_%C5%8C#cite\\_note-:0-1](https://it.wikipedia.org/wiki/Katsushika_%C5%8C#cite_note-:0-1).



corda partendo dal suonatore – corrispondano a quelle premute con le dita della mano sinistra. Il koto è raffigurato in ogni suo minimo dettaglio, a partire dalle decorazioni poste sulla testa dello strumento – l'ornamento a scacchiera presente in concomitanza all'attaccatura delle corde e la lavorazione del legno della faccia esterna sovrastante i piedini dello strumento – passando per i ponticelli mobili disposti in posizioni diverse, fino alle corde correttamente arrotolate sulla coda dello strumento.

La geisha a destra sta suonando uno shamisen tenendolo di fronte a lei orizzontalmente. Con la mano destra tiene un bachi e sfrega le corde con esso. Il suo polso poggia su un *dō-kake* (胴掛け), un cuscinetto sottile di seta rossa posto sulla parte superiore della cassa e legato tramite un cordino al manico dello strumento, che diminuisce l'attrito tra lo strumento e il punto del braccio su cui poggia. La posizione delle dita della mano sinistra e l'impugnatura del bachi di quella destra sono corrette. Il corpo, il ponticello, le corde e il cavigliere con i pirolini sono rappresentati verosimilmente alla realtà. Da notare i fogli piegati e tenuti dentro l'obi che probabilmente contengono gli spartiti musicali.

L'opera si distingue per la vivacità dei colori utilizzati – che risaltano particolarmente grazie all'uso del chiaroscuro dei panneggi voluminosi del kimono – che insieme alla maestria nell'uso della linea crea dei soggetti ricchi di dettagli e particolari in grado di catturare lo sguardo dell'osservatore. I kimono delle geishe sono caratterizzati da colori vividi, forme e disegni complessi e variegati, che rappresentano geometrie, fiori e animali. La geisha sulla destra presenta un vestiario a tema fiori di ume rappresentati in modo diverso su tutti gli strati del kimono e dell'obi. La figura a sinistra predilige un vestiario con decorazioni geometriche ad eccezione del tessuto che si intravede dalle maniche che è decorato con un fiore a cinque petali. La suonatrice di spalle presenta invece una decorazione con farfalle azzurre e rosa, che sono il simbolo di gioia, bellezza e grazia.

È presente una sola scritta, accompagnata da un timbro: la firma dell'artista.

## 6. INFLUENZA DELLA CULTURA GIAPPONESE IN OCCIDENTE

La seconda metà del XIX secolo rappresenta un periodo di importanti cambiamenti nella storia dell'arte occidentale che portarono pochi decenni più tardi alle cosiddette “avanguardie”: movimenti artistici che si distaccarono dall'accademismo tradizionale. Gli artisti iniziarono a sentire la necessità di apportare cambiamenti sia nello stile che nell'approccio artistico. L'espansionismo commerciale e le rotte verso est permisero la scoperta dell'arte orientale, che affascinò fin da subito il panorama europeo per la sua esoticità. Gli artisti europei trassero ispirazione da essa, concentrandosi soprattutto sulle stampe policrome realizzate dai famosi artisti ukiyo-e. Queste stampe offrivano una fonte inesauribile di temi innovativi, caratterizzati da una resa cromatica “piatta” (senza l'uso della prospettiva e del chiaroscuro tipici dell'arte occidentale), ma anche da una ricchezza e vivacità delle colorazioni xilografiche. Inoltre, gli artisti europei si interessarono alla tecnica delle linee tipiche utilizzate nella grafica nipponica, insieme ad altri accorgimenti compositivi. Come osserva Francesco Morena<sup>114</sup> il fenomeno culturale che si sviluppò dalla scoperta dell'arte orientale influenzò notevolmente i costumi e il gusto europei dell'epoca, tanto da essere definito una vera corrente artistica e di pensiero, definita col nome di “giapponismo”.

L'influenza occidentale, invece, non portò radicali cambi di stile in Giappone anche se, con l'apertura del porto di Yokohama, del 1859, si venne a creare una nuova tipologia di xilografie chiamate *Yokohama-e* (横浜絵), traducibile con “immagini di Yokohama”. Esse erano caratterizzate dalla raffigurazione di soggetti occidentali, probabilmente ispirati a stranieri arrivati grazie al nuovo porto. I principali autori di questa tipologia di opere erano gli allievi della scuola Utagawa.<sup>115</sup> La produzione di queste xilografie non durò a dire il vero più di una ventina di anni, probabilmente a causa della diminuzione dell'interesse verso gli stranieri da parte del pubblico.

---

<sup>114</sup> Francesco Morena, *Hokusai*. Giunti, 2006, p. 114-118.

<sup>115</sup> La scuola Utagawa, fondata da Utagawa Toyoharu, era una delle principali e più grandi scuole di ukiyo-e durante il periodo Edo. La scuola Utagawa si distingueva per i suoi stili artistici unici, tra cui il *bijin-ga* e *l'uki-e*. Quest'ultimo stile artistico incorpora l'uso della prospettiva per creare un senso di profondità e tridimensionalità nelle opere. Le immagini in prospettiva potevano rappresentare paesaggi, scene di vita quotidiana o eventi storici, offrendo uno sguardo dettagliato e coinvolgente sulle tematiche rappresentate.

Cfr. voce *Utagawa school*, in *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Utagawa\\_school](https://en.wikipedia.org/wiki/Utagawa_school).



FIG.19: Sadahide Utawaga, *Picture of a Mercantile Establishment in Yokohama*, Stampa su blocco di legno inchiostro e colore su carta, 1861, Artstor Slide Gallery (California).

Un esempio interessante è dato dall'opera di Utawaga Sadahide (1807-1879), artista appartenente alla scuola Utawaga. Egli ottenne popolarità per le sue immagini Yokohama-e negli anni '60 del 1800. Sadahide fu membro della delegazione dello shogunato Tokugawa all'Esposizione Internazionale del 1867 a Parigi. Iniziò la sua carriera come allievo di Utawaga Kunisada e ne diventò uno dei più famosi studenti. Le sue stampe Yokohama-e sugli stranieri e sui beni che hanno portato in Giappone dopo la fine dell'isolamento del paese erano popolari e raffiguravano gli stranieri in una luce positiva, mostrando piacevoli interazioni con figure giapponesi. Sadahide ha anche scritto guide su Yokohama, fornendo informazioni sugli abitanti stranieri della città e le loro abitudini.<sup>116</sup>

Questo trittico è uno dei Yokohama-e più famosi di Sadahide; rappresenta una scena di un raduno di persone di diversa provenienza. La scena è ambientata al secondo piano di uno stabilimento mercantile probabilmente americano – la bandiera nell'angolo in alto a destra è quella americana – a Yokohama. Affacciata a questa veranda, sullo sfondo, si possono vedere le navi mercantili nella baia. In primo piano, in posizione centrale, ci sono due signori occidentali che sembrano discutere, alla loro destra c'è un ensemble di due donne che suonano degli strumenti a corda. La donna che è rivolta verso l'osservatore è occidentale e sta suonando una vihuela de mano suonata però tramite l'ausilio di un bachi giapponese. Lo strumento presenta una cassa armonica in legno con forma simile a quella del violino, con i fori di risonanza a forma di "effe" come i violini per l'appunto. Sul manico passano

<sup>116</sup> Cfr. voce *Sadahide*, in *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Sadahide>.

le corde, non è chiaro quante ce ne siano, ma dovrebbero presumibilmente essere sei per via dei pioli presenti sul cavigliere a riccio.

L'altra suonatrice è una geisha rappresentata di spalle che sta suonando uno shamisen con un bachi, appoggiando il polso su un dō-kake dello stesso colore dello strumento. Affianco a loro vi è un'altra geisha che indossa un kimono con un motivo a stelle rosse e bianche e una sopravveste a strisce bianche e blu, invertendo lo schema delle stelle e strisce della bandiera americana. Nella parte sinistra della scena un servitore cinese sorride mentre scende una rampa di scale, apparentemente divertito da un ragazzo straniero che scherzosamente tira la sua treccia. Sullo sfondo a destra, un gruppo di stranieri si sta godendo una cena in una sala decorata con quadri incorniciati – caratteristica prettamente occidentale – appesi sopra le porte scorrevoli con vetri.

Quest'opera ci fornisce un'immagine di uno spaccato delle interazioni culturali e sociali di quel periodo storico.



## 7. CONCLUSIONI



FIG.20: Leopoldo Metlicovitz, *Locandina di "Madame Butterfly" Giacomo Puccini*, illustrazione, 1904.

Quest'ultima immagine è la locandina di uno dei lavori occidentali più celebri con protagonista una geisha: "Madama Butterfly" di Giacomo Puccini del 1904. L'opera è una tragedia in tre atti ispirata all'omonimo dramma del commediografo statunitense David Belasco (1853-1931) e al racconto dello scrittore John Luther Long (1861-1927). Fa parte delle opere liriche create a seguito del fascino esotico esercitato dall'oriente agli inizi del Novecento sul panorama culturale europeo.<sup>117</sup> La storia, come è noto, è incentrata sulle vicende che coinvolgono una giovane geisha, Chōchō-san (*Chō* significa farfalla e *San* madama, per questo nell'opera viene chiamata Madama Butterfly) e il suo incontro, e scontro, con l'Occidente rappresentato da un ufficiale della marina americana appena sbarcato in Giappone.

La locandina, originale dell'epoca, è stata creata da Leopoldo Metlicovitz (1868-1944) pittore, illustratore nonché uno dei padri fondatori della cartellonistica moderna italiana; Metlicovitz è stato uno dei pubblicitari di punta della casa editrice Ricordi. Specializzato nelle illustrazioni di libretti d'opera, spartiti, cartoline, manifesti per opere liriche, teatrali e cinematografiche il suo stile grafico rappresentava appieno lo spirito del periodo storico corrente.<sup>118</sup>

Questa locandina mostra una geisha vestita con un kimono modesto senza fantasie e con un'acconciatura semplice; mentre si trova all'interno di una stanza tradizionale giapponese. Seduta, la donna osserva un uccellino che cura i suoi piccoli nel nido posto al di sopra di un albero di sakura. La postura seiza e la gestualità della mano, appoggiata alla struttura della finestra, danno un senso di attesa e speranza, un chiaro riferimento alla scena in cui Chōchō-san osserva l'orizzonte in attesa di scorgere una nave battente bandiera americana.

Nonostante non siano rappresentati elementi chiaramente riconducibili alla musica, la figura della geisha è un simbolo intrinsecamente legato, nell'immaginario collettivo occidentale, alle arti – in particolar modo alla musica – e il fatto stesso che per dare "visione" ad un'opera lirica occidentale sia stata scelta proprio quest'immagine ne dimostra la potenza culturale.

La protagonista viene raffigurata come una donna silenziosa e paziente, in attesa di una figura esterna maschile che le dia una "ragione per vivere", che ne giustifichi l'esistenza. Questo, tuttavia, è uno stereotipo culturale occidentale, in quanto nella realtà dei fatti non c'è niente di più lontano da

---

<sup>117</sup> Per maggiori informazioni sull'opera si consigliano i seguenti testi: Riccardo Pecci, *Mirto di Venere e vino di Bacco: «Dovunque al mondo», ovvero l'ambigua bandiera di F. B. Pinkerton* in *La Fenice prima dell'opera*, Venezia: Fondazione Teatro La Fenice, 2013, pp. 13-28 ; Michele Girardi, *Giacomo Puccini, «Madama Butterfly» e l'intertestualità: un prologo, tre casi e un epilogo* in *Annuario svizzero di musicologia*, Nuova Serie, Bern, Peter Lang, 2015, pp. 153-170.

<sup>118</sup> Cfr. Archivio storico Ricordi, <https://www.archivioricordi.com/news/incontro-per-i-150-anni-di-metlicovitz> ; voce *Metlicovitz Leopoldo*, in *Enciclopedia Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-metlicovitz\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-metlicovitz_%28Dizionario-Biografico%29/).



quest'idea. È evidente che la geisha sia una figura complessa ed affascinante, composta da molteplici sfaccettature che si sono venute a creare nel corso della sua storia. Questa è una delle ragioni per cui il suo immaginario ha ispirato numerosi artisti da ogni parte del mondo. Innegabilmente, come spesso accade, la geisha è legata – e probabilmente sarà ancora a lungo associata – a preconcetti che ne sminuiscono la forza e l'importanza. Questo non è però una colpa da attribuire ad artisti che, affascinati dall'elemento esotico, cercarono e cercano ancora di esportarne le caratteristiche per farle conoscere nel proprio paese. Si tratta di un fattore etnologico dell'essere umano che, tramite dei modelli stilizzati, assimila elementi delle culture che lo circondano.

## BIBLIOGRAFIA

**ADRIAANSZ WILLEM**, *Japan*, in *Grove Music Online*, 2001, *ad vocem*.

**ADRIAANSZ WILLEM**, *Koto*, in *Grove Music Online*, 2001, *ad vocem*.

**BEASLEY WILLIAM G.**, *Select documents on Japanese foreign Policy 1853-68*, New York, 1955.

**CRIHFIELD DALBY LIZA**, *Ko-Uta: Little Songs of the Geisha World*. Charles E. Tuttle Company, 1979.

**DE FERRANTI HUGH**, *Japan*, in *Grove Music Online*, 2001, *ad vocem*.

**FOREMAN KELLY**, *The Gei of Geisha: Music, Identity and Meaning*. Ashgate, 2008.

**GALLAGHER JOHN**, *Geisha: A Unique World of Tradition, Elegance and Art*. PRC Publishing, New York, 2003.

**GALLIANO LUCIANA**, *Yogaku: Percorsi della musica giapponese nel Novecento*. Cafoscarina, 1998.

**GIRARDI MICHELE**, *Giacomo Puccini, «Madama Butterfly» e l'intertestualità: un prologo, tre casi e un epilogo* in *Annuario svizzero di musicologia*, Nuova Serie, Bern, Peter Lang, 2015, pp. 153-170.

**HARTMANN SADAKICHI**, *Japanese Art*. L.C. Page Company, Boston, 1904.

**HARUKO KOMODA**, **DE FERRANTI HUGH**, *Biwa*, in *Grove Music Online*, 2020, *ad vocem*.

**HOCKLEY ALLEN**, *The Prints of Isoda Koryūsai: Floating World Culture and Its Consumers in Eighteenth-century Japan*. University of Washington Press, 2003.

**HOCKLEY ALLEN**, *First Encounters-Emerging Stereotypes: Westerners and Geisha in the Late Nineteenth Century* in *Geisha, Beyond the Painted Smile*. George Braziller. Peabody Essex Museum, 2004.

**HOLVIK LEONARD C.**, *Echoes and Shadows: Integration and Purpose in the Words of the Koto Composition “Fuki”* in *Journal of Japanese Studies*, vol. 18, no. 2, 1992.

**HUGHES DAVID**, *Kokyū*, in *Grove Music Online*, 2001, *ad vocem*.

**HUGHES DAVID**, *Tsuzumi*, in *Grove Music Online*, 2014, *ad vocem*.

**HUMBERT AIMÉ**, *Japan and the Japanese Illustrated*. translated by Cashel Hoey, edited by H. W. Bates., London: Richard Bentley and Son, 1874.

**KASHŌ MACHIDA**, *Japanese music and dance in Japanese music and drama in the Meiji Era*. Tokio: Ōbunsha, 1956.

**KIM YUNG-HEE**, *Songs to make the dust dance: the Ryōjin Hisho of Twelfth-century Japan*. Berkeley: University of California Press, 1994.

**MALM WILLIAM**, *Japan*, in *Grove Music Online*, 2001, *ad vocem*.

- MITAMURA ENGYO**, *Karyū Fūzoku [Culture of the Geisha community]* in *Engyo edo bunka*, vol. 27, editato da Asakura Haruhiko, Tokyo: Chuo Kōronsha, 1998.
- MONACO LAURA**, *La Fine Dello shōgunato in Giappone* in *Il Giappone*, vol. 4. Editato da: Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 1964.
- MORENA FRANCESCO**, *Hokusai*. Giunti, 2006.
- MORITA TETSURO**, *Il Feudalesimo Giapponese* in *Il Giappone*, vol. 5. Editato da: Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 1965.
- NEUER RONI; LIBERTSON HERBERT; YOSHIDA SUSUGU**, *Ukiyo-e: 250 Years of Japanese Art*. Studio Editions, 1990.
- PECCI RICCARDO**, *Mirto di Venere e vino di Bacco: «Dovunque al mondo», ovvero l'ambigua bandiera di F. B. Pinkerton* in *La Fenice prima dell'opera*, Venezia: Fondazione Teatro La Fenice, 2013, pp. 13-28.
- PHILIPPI DONALD L.**, *Kojiki*. Translated with an introd. and notes. University of Tokyo Press, 1968.
- RYŌI ASAI**, *Edo Meisho Ki*, 1662, Cit. in **TETSUO AKETA**, *Nihon hanamachi shi*. Tokyo: Yūzankaku shuppan, 1990.
- SINGER R.**, et al. *Edo: Art in Japan, 1615-1868*. National Gallery of Art, 1998.
- STRIPPOLI ROBERTA**, *Dancer, Nun, Ghost, Goddess: The Legend of Giō and Hotoke in Japanese Literature, Theater, Visual Arts, and Cultural Heritage*. Brill, 2017.
- TAKAHASHI MIKIO**, *Edo irozato zufu (illustrated book on the pleasure districts of Edo)*. Tokyo: seiabō, 1997.
- THRASHER ALAN R.**, *Yueqin*, in *Grove Music Online*, 2001, *ad vocem*.
- WRIGHT YUKO EGUCHI**, *The arts of the geisha: unraveling the artistic traditions and the aesthetics of iroke through an analysis of their music and dance*. University of Pittsburgh, 2016.

## SITOGRAFIA

- Archivio storico Ricordi**, <https://www.archivioricordi.com/news/incontro-per-i-150-anni-di-metlicovitz>
- Hoover Institution Library and Archives**, <https://fanningtheflames.hoover.org/shorthand-story/5>  
<https://www.kimonoflaminia.com/kamon-stemmi-di-famiglia/>
- Bakufu**, in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/bakufu/>
- Bakuhan**, in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/bakuhan/>

**Clan Hōjō**, in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Clan\\_H%C5%8Dj%C5%8D](https://it.wikipedia.org/wiki/Clan_H%C5%8Dj%C5%8D)

**Classificazione Hornbostel-Sachs** in *Wikipedia*,  
[https://it.wikipedia.org/wiki/Classificazione\\_Hornbostel-Sachs](https://it.wikipedia.org/wiki/Classificazione_Hornbostel-Sachs)

**Cortigiana**, in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/cortigiana/>

**Danna**, in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Danna\\_\(Giappone\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Danna_(Giappone))

**Futon**, in *Wikipedia*, <https://it.wikipedia.org/wiki/Futon>

**Giappone**, in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giappone/>

**Japanese mythology**, in *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/Japanese-mythology>

**Kabuki**, in *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/Kabuki/>

**Katsushika Ōi**, in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Katsushika\\_%C5%8C#cite\\_note-0-1](https://it.wikipedia.org/wiki/Katsushika_%C5%8C#cite_note-0-1)

**Kimono**, in *Wikipedia*, <https://it.wikipedia.org/wiki/Kimono>

**Kojiki**, in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/kojiki/>

**Koryūsai**, in *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Kory%C5%ABsai>

**Koto**, in *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Koto\\_\(instrument\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Koto_(instrument))

**Ma (cultura giapponese)**, in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Ma\\_\(cultura\\_giapponese\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Ma_(cultura_giapponese))

**Metlicovitz Leopoldo**, in *Enciclopedia Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-metlicovitz\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-metlicovitz_%28Dizionario-Biografico%29/)

**Mitologia giapponese**, in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Mitologia\\_giapponese](https://it.wikipedia.org/wiki/Mitologia_giapponese)

**Nihon-buyō**, in *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Nihon-buy%C5%8D>

**Sadahide**, in *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Sadahide>

**Samurai**, in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/samurai/>

**Seiza**, in *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Seiza>

**Sette divinità della fortuna**, in *Wikipedia*,  
[https://it.wikipedia.org/wiki/Sette\\_divinit%C3%A0\\_della\\_fortuna#:~:text=Vi%20fanno%20part](https://it.wikipedia.org/wiki/Sette_divinit%C3%A0_della_fortuna#:~:text=Vi%20fanno%20part)  
[e%3A%20Daikokuten%20\(%E5%A4%A7%E9%BB%92%E5%A4%A9,%E5%AF%BF%E8%80%81%E4%BA%BA%20Dio%20della%20conoscenza%20e](https://it.wikipedia.org/wiki/Sette_divinit%C3%A0_della_fortuna#:~:text=Vi%20fanno%20part)

**Shakuhachi**, in *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/shakuhachi>

**Shime-daiko**, in *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Shime-daiko>

**Shintoismo**, in *Wikipedia*, [https://it.wikipedia.org/wiki/Mitologia\\_giapponese](https://it.wikipedia.org/wiki/Mitologia_giapponese)

**Shōgun**, in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/shōgun/>

**Taiko**, in *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/taiko-musical-instrument>

***The Meiji period and subsequent music***, in *Enciclopedia Britannica*,

<https://www.britannica.com/art/country-music>

***Tsuzumi***, in *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/tsuzumi>

***Utagawa school***, in *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Utagawa\\_school](https://en.wikipedia.org/wiki/Utagawa_school)

***Xiao***, in *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/xiao-musical-instrument>



## **RINGRAZIAMENTI**

*Vorrei ringraziare in primis la professoressa Donatella Melini per avermi dato l'opportunità di fare questa tesi e di avermi guidata in quest'ultima parte di questo mio percorso universitario.*

*Il ringraziamento più grande va ai miei genitori che mi sono stati accanto e mi hanno supportato durante tutto questo percorso.*

*E un ringraziamento speciale va ai miei amici e compagni di avventura Alessia, Andrea e Lucrezia che mi hanno aiutata a credere in me stessa nei momenti in cui pensavo di non farcela.*