

“Una perfetta giapponese”: la costruzione *japonisant* del Giappone e della *musmè* ne *La veste di crespo* di Matilde Serao

Anna Lisa Somma

doi: 10.7358/lcm-2016-002-somm

ABSTRACT

In Serao's short story *La veste di crespo* (*Madame Héliotrope*) (1894) the protagonist Luisa – strongly influenced by the trend of *japonisme* – tries to be “una perfetta giapponese” (“a perfect Japanese”), a *musmè*. In particular, in the wake of Loti's novel *Madame Chrysanthème* (1888), she asks her lover to abandon her, in order to die as the heroine in that novel. In this essay I aim to investigate the representation of the *musmè* in Italian literature between the nineteenth and the twentieth centuries. I will analyse it in a post-colonial and gender studies perspective, taking into consideration a variety of sources and literary works (such as travel logs, poems, novels, and short stories), written by several authors (e.g., D'Annunzio, Salgari, Govoni, Trilussa and Panzini).

Parole chiave: *japonisme*, letteratura italiana, *musmè*, ricezione del Giappone, studi di genere.

Keywords: gender studies, Italian literature, *japonisme*, *musmè*, reception of Japan.

1. DUE FRANCESI E UNA “PICCOLA PERSONA”: UNA FOTOGRAFIA A MO' DI INTRODUZIONE

Se, come recita un adagio diffuso in molte parti del mondo, “une image vaut mille mots”, per introdurre questo studio non sarà inopportuna un'immagine che, parimenti, travalica confini: più esattamente, una fotografia in bianco e nero realizzata in uno studio di Nagasaki negli ultimi de-

cenni dell'Ottocento¹. Al centro, vi è una fanciulla in *yukata* scuro, seduta; ai suoi lati, in piedi, spiccano due uomini in panni chiari. Quello a sinistra si chiama Pierre Le Cor (detto Yves), mentre l'altro, monsieur Viaud, è celebre col *nom de plume* Pierre Loti; la donna, la “piccola persona” (Loti 2014, 11), infine, è meglio nota con l'appellativo di Madame Chrysanthème. Pur a prima vista grazioso, questo scatto rivela un curioso dettaglio: ogni soggetto guarda in una diversa direzione e nessuno verso il cavalletto del fotografo. Ne emerge un'insolita traiettoria di sguardi che convivono in uno spazio ristretto senza mai sfiorarsi o convergere verso un unico obiettivo: una metafora appropriata, credo, di quel condensato di fascinazione esotica, incomprendimento culturale, stereotipi razziali e di genere che è, appunto, *Madame Chrysanthème* (1888).



¹ L'immagine è disponibile nel sito della Bibliothèque nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/m/ark:/12148/btv1b140003v/f5.item>.

A esso si ispira apertamente sin dal titolo l'opera da cui prende avvio la mia indagine, il poco noto racconto *La veste di crespò* (*Madame Héliotrope*) (1894) di Matilde Serao, imbevuto di suggestioni orientaliste. Attraverso l'analisi di questa e di altre testimonianze italiane appartenenti a diversi generi testuali, collocabili tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, il saggio intende indagare la stereotipata rappresentazione del Giappone e dei suoi abitanti offerta dalla novella della scrittrice napoletana, delineando sinteticamente l'immaginario italiano *japonisant* sviluppatosi non poco sulla scorta de *La maison d'un artiste* di Edmond de Goncourt. Scopo principale del mio lavoro è, infatti, evidenziare la prospettiva eurocentrica (e egocentrica, si sarebbe tentati di aggiungere) che permea molti testi giapponesizzanti, nonché il forte nesso esotismo-erotismo che li caratterizza a discapito dello spessore dei personaggi femminili nipponici. A questo proposito, giovandomi dei contributi della critica postcoloniale e di genere, esaminerò la popolare figura della *musmè* (pronuncia francese di *musume*) che ben incarna le strategie europee di irrisione, reificazione e “feminization of the Orient [...] [m]assmarketed by Pierre Loti” (Hokenshom 2004, 97), basate sulle (riduttive) contrapposizioni cultura/natura, maschile/femminile, ovest/est, intraprendenza/passività – d'altronde, ricorda Todorov, “[l]a conoscenza è incompatibile con l'esotismo [...]” (1991, 313).

Ciò contribuisce a spiegare perché, sebbene fra Diciannovesimo e Ventesimo secolo fossero sorti in Giappone movimenti per l'emancipazione femminile (cf. almeno Pastore 2004, 76-78, e Nakajima 2012), nel Vecchio Continente continuò a circolare una rappresentazione delle giapponesi caratterizzata da passività, ubbidienza, dimessa grazia infantile e voluttà. I due fondamentali archetipi di donna erano difatti la *geisha* e la *musmè*, sulle quali, però, circolavano informazioni imprecise, quando non false o fuorvianti. Spesso, perciò, esse venivano ascritte a vario titolo al mondo dell'intrattenimento licenzioso, e il dato è confermato dalla lessicografia italiana: nel vocabolario online Treccani, ‘musmè’ è adoperato “in Europa per indicare le ragazze delle case di piacere giapponesi”, mentre D'Achille (2010/2011, 29) evidenzia che il termine, assieme a *geisha*, talvolta allude alla prostituzione, seppur in modo non eccessivamente denigrante.

Oltre che da un'aura di lascivia, le nipponiche potevano esser idealmente contrassegnate da valori più rassicuranti e domestici. Nel *Giornale popolare di viaggi*, proprio in coincidenza con una delle più antiche occorrenze del vocabolo nella nostra lingua, si legge che le *musmè* possedevano “dolcezza, modestia e fedeltà”; nondimeno, le loro unioni con gli europei potevano sfociare in un “abisso di mali” (Humbert 1874, 341). Le stesse figure – frequentemente lodate per la grazia e l'avvenenza – compaiono pure

nelle cronache degli escursionisti italiani in Giappone (per esempio: Olivari 1894; De Riseis 1896; De Villaurea 1914).

Dal canto suo, la fotografia contribuì a rafforzare queste percezioni fornendo pittoresche scene con ragazze in pose e occupazioni convenzionali o, nel caso di immagini pornografiche, puntando a un “generico erotismo esotico” (Campione 2016, 31-35) titillato da fanciulle che si concedevano supinamente allo sguardo del fruitore.

2. ALLA RICERCA DI UN IDILLIO GIAPPONESE: LA PRODUZIONE JAPONISANT DI SERAO E D’ANNUNZIO

Sorto Oltralpe grazie anche al Trattato di Commercio e di Amicizia tra Francia e Giappone dell’ottobre 1858, il *japonisme* (cf. Lambourne 2005) si affermò nel nostro paese perlomeno dagli anni Ottanta dell’Ottocento specialmente nei suoi aspetti più decorativi (cf. Farinella e Morena 2012), a dispetto di “[u]n ritardo singolare nello sviluppo degli studi sull’Estremo Oriente [che] contraddistinse l’Italia umbertina dal resto d’Europa” (Iannello 2001, 325).

Fra gli scrittori della penisola più incuriositi dalla cultura giapponese possiamo annoverare senza dubbio D’Annunzio (cf. Lorenzini 1989; Muramatsu 1996) e Serao. Nello specifico, il rapporto di ‘donna Matilde’ col Giappone si affermò precocemente: già al 1881 risale la sua recensione per il *Fanfulla della Domenica* de *La maison d’un artiste* (1880), testo fondamentale del giapponismo europeo, in cui Edmond de Goncourt passa in rassegna gli ambienti e gli oggetti *japonisant* della sua abitazione a Auteuil. Serao lodò del volume soprattutto

la prima e la seconda parte, dove si parla dell’arte cinese, giapponese e persiana – non di quella chincaglieria, di quella ignobile contraffazione europea che soddisfa i gusti volgari dei borghesi arricchiti, ma della vera e grande arte, quasi anonima. (Serao 1881, 7, cit. in Ruggiero 2009, 158)

La stessa Serao apprezzava la moda *japonisant*, come testimoniava l’arredamento della sua casa descritto dall’amico e collega D’Annunzio (1885, 269-270). Questo interesse sembra esser stato riversato copiosamente nel racconto *La veste di crespo* (*Madame Héliotrope*) e nel capitolo “I capelli di Sansone” di *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1887), ove ci si imbatte in un pittoresco spaccato delle attività del celebre negozio romano di *chinoiserie* della signora Beretta, a via Condotti (cf. D’Annunzio 1884b). Il protagonista del romanzo, l’aspirante giornalista Riccardo vi accompagna la

seducente Clelia, alla ricerca di un regalo per suo marito. La scelta ricade su un “pugnale giapponese con cui quella brava gente ha l’onesta abitudine di aprirsi il ventre” (Serao 1887, 174), conformemente al popolare stereotipo del nipponico affascinato dal *seppuku* (cf. de Goncourt 2005, 600).

Immersa in profumi rari e popolata da allettanti rarità, per Riccardo la bottega culla sogni da alcova (176-177; 179). Stimolato dai tesori stranieri esposti dalla “piccola signorina Beretta, dal pallore di avorio giapponese, dai lunghi pensosi occhi giapponesi” (Serao 1887, 176) (diventa tale per frequentazione di cose asiatiche)², Riccardo si abbandona a sensuali *rêverie* dal sapore coloniale e s’immagina

di essere un possente signore, dei paesi del sole [...] carico di ricchezze, nonché di amore, che tenendosi accanto la bellissima sua donna, in una stanza del gineceo [...] [lasci] errare i suoi ocelli stanchi e soddisfatti sopra le stoffe meravigliose, che le schiave ricamano per deliziare l’occhio del loro signore. (181-182)

Abbandonati il negozio e l’amica, l’incanto è rotto e Joanna ritorna alla meschina *routine*: anziché impegnarsi in “una poesia in giapponese” (179) in onore di Clelia, per sbarcare il lunario stenderà un articolo sul Giappone, “il suo vasto sogno esotico” (183).

Un’altra fantasia *japonisant*, ma spinta in questo caso sino a irreparabili conseguenze, viene offerta da *La veste di cresco* (*Madame Héliotrope*) tratta da *Gli amanti* (1894), raccolta di tredici brevi racconti patetici consacrati a varie forme di amore. Protagonista della vicenda è Luisa Cima, vedova dedita a passioni improvvise, viscerali, la cui “ultimissima e febbrile eccentricità [...] [è] il giapponesismo” (Serao 1894, 153): il suo spasimante, l’ufficiale di Marina Paolo Collemagno, l’asseconda donandole una veste di cresco, con buone probabilità un *kimono* (cf. Goncourt 2005, 232-234). Soggiogata dalla passione, Luisa indossa sempre e solo questo indumento, trascorre le giornate bevendo tè e scrivendo su carta giapponese (più propriamente, *washi*); inoltre, sulla falsariga di *Madame Chrysanthème*, si ribattezza Madame Héliotrope e si bea nella tristezza di cui sembra presago l’appellativo (161). Paolo vede in lei “una perfetta giapponese” conforme all’immaginario delineato da Loti (157); ma, a differenza del francese, l’uomo non ha intenzione di abbandonare la sua *musmè*, che, di contro, pare amarlo nella misura in cui egli si fa cassa di risonanza della sua mania.

² Per D’Annunzio le commesse del negozio “[...] nell’assidua comunione con le figurine d’avorio dipinto di porcellana pare abbiano assunto non so che aria ingenua di beltà giapponese” (1884b, 198-199).

Novelli Paolo e Francesca (e, al pari loro, destinati alla perdizione a causa della letteratura), i due leggono assieme con malinconico trasporto *Japoneries d'automne* e *Madame Chrysanthème* di Loti. Ispirati in special modo da quest'ultimo, Paolo e Luisa, su richiesta di lei, stipulano uno "stranissimo patto", tra il serio e il faceto: essi si legheranno l'un l'altra per un breve periodo per poi separarsi, secondo il costume degli Europei e delle Giapponesi. La proposta, dal "sapore così orientalmente mesto" (163), è d'istinto rifiutata da Paolo: Luisa è ben più di "una minuta e vezzosa e leziosa giapponese, da prenderla e lasciarla dopo sei mesi", ma la donna insiste, sentendosi bovaristicamente "madame Héliotrope sino alla punta delle unghie" (164). L'ufficiale, infine, accetta, convinto che nessuno dei due terrà fede all'accordo di troncare ogni rapporto dopo il suo nuovo viaggio per mare, mentre Luisa – affranta dal distacco imminente – è ormai pallida come la sua veste. Una volta lontani, i rapporti degli amanti si interrompono davvero, finché all'uomo non giunge per lettera l'estremo saluto di Luisa: "Cher Paul, cher Paul, cette pauvre madame Héliotrope se meurt de vous..." (169).

Il racconto di Serao offre una testimonianza preziosa per comprendere quale fosse nell'Italia umbertina la percezione del Giappone e dei suoi abitanti, condizionata non poco dalla visione – tutt'altro che genuina e rispettosa – veicolata da *Madame Chrysanthème*. Poiché ora è impossibile esaminare questa approfonditamente, basterà ricordare che, come precisato nella dedica del volume, al centro del romanzo vi sono "Io stesso, il Giappone e l'Impressione che questo paese ha prodotto in me" (Loti 2014, 11). Se da principio Loti si getta con slancio in "questo piccolo mondo immaginato, artificiale, che già [conosceva] attraverso lacche e porcellane" (32), un "paese di piacere" (76), finirà però per lasciarlo con sollievo. D'altronde, i Giapponesi sono "[privi] di cervello", "grotteschi", forse addirittura senza anima; assomigliano a uccellini, scimmie, cagnolini, topi, cicale impazzite... Eloquemmente, l'"odore intimo del Giappone [...] [è] quasi un fetore da animale selvatico" (78) e l'autore confessa di sentire i suoi "pensieri lontani da [quelli dei Nipponici] quanto i mutevoli intendimenti degli uccelli o i pensieri di una scimmia" (155). Coerentemente, nell'ottica dello pseudomarito, Kiku-san è "un gattino", "una bambina", "un giocattolo strano e affascinante", "un soprammobile", una "bambolina": tutto fuorché un essere autonomo e senziente. Di conseguenza, essendo i canoni di Luisa esemplati su quelli dello scrittore, per divenire una perfetta giapponese occorre un'aderenza (approssimativa, non ponderata) alle peculiarità reputate distintive della donna e della cultura dell'arcipelago, assorbite acriticamente attingendo a un repertorio nutrito di suggestioni letterarie e artistiche che replicano triti stereotipi.

Il Giappone che ne emerge ha quindi la fisionomia di una terra di stravaganze, “paese delle donne piccoline, degli uomini gialletti e delle casette che si chiudono e si aprono come uno scatolino di domino” (160). L’uso dei diminutivi e la riduzione dell’orizzonte nipponico a un contesto bambinesco e risibile non vanno trascurati in quanto spie inequivocabili (oltre che ricorrenti nella generale produzione letteraria e artistica coeva) di un’infantilizzazione: essa è “indizio sicuro del fatto che [...] stiamo trattando [alcune categorie] come non-persone o almeno come sub-persone” (Dal Lago 2005, 214). Al pari dei bambini, Luisa gioca a interpretare un ruolo (quello di *musmè*), ne compie i gesti ritenuti tipici e ne adotta il codice vestiario caratterizzante. Nello specifico, più volte nel racconto è sottolineato il suo processo di immedesimazione con l’abito di crespo, trasformatosi, nel finale, in un sudario che imprigiona e, al tempo stesso, mette in risalto la nuova, esaltante identità suicida.

D’altro canto, sia il *seppuku* (erroneamente denominato *harakiri*), sia l’abito giapponese femminile (popolarmente assimilato *tout court* al *kimono*) rientrano in pieno nell’immaginario popolare sul Giappone. Proprio il suicidio rituale godette di una certa attenzione in Italia, suscitando, per taluni versi, nientemeno che ammirazione (cf. Cuomo 2003, 256). Non casualmente, poi, per diverse eroine analizzate nel presente lavoro, il suicidio è una soluzione plurifunzionale. Gravata da un’inerzia coatta imposta dall’esterno (o, per quel che riguarda Luisa, autoimposta) e, al tempo stesso, alle prese con un *surplus* di intense emozioni confliggenti col suo status e il suo carattere, la *musmè* corre spesso il rischio di essere narratologicamente e narrativamente poco produttiva o impotente. Nell’economia della storia, dunque, il suicidio infonde fresche energie al *plot*, dà nuovo abbrivio a filoni e episodi non portati a termine e favorisce la conclusione della vicenda. Il ricorso all’uccisione di se stessi concilia inoltre gli opposti: la donna che mette fine alla propria esistenza forgia autonomamente la sua sorte (in taluni casi favorendo quella altrui, in particolare di un uomo – vd. *infra*), pone la parola ‘fine’ alla propria storia esistenziale e narrativa, si annulla nel proprio sé e, al contempo, si arrende alla presunta ineluttabilità del fato, lascia campo libero agli altri personaggi e rende il suicidio causa e scopo della propria vita.

Si è visto poc’anzi che la ‘veste di crespo’ di Madame Héliotrope è ben più di un semplice capo d’abbigliamento: il *kimono* (o ciò che era creduto tale) – recepito almeno in parte nella moda europea – fu infatti inteso in Europa a mo’ di vessillo del Giappone. Esso si caratterizzò soprattutto come abito femminile, la cui provenienza etnica veniva sfumata (quando non *in toto* compromessa) dal contatto e dalla mescolanza con una serie di accessori genericamente orientali, quali ventagli e spilloni. Inoltre, il *kimono*

fu connotato da un'*allure* sensuale; invero, numerose protagoniste di opere pittoriche orientaliste – abbandonati corsetti e sottogonne soffocanti – lo indossano con mollezza, rivelando intriganti dettagli fisici e lasciando intendere un'intimità complice. Non stupisce, insomma, che la veste giapponese si facesse metonimia di un luogo altro, culturalmente e spazialmente distante, in cui proiettare desideri e pulsioni.

È questo il caso tanto di Madame Héliotrope quanto dell'omonima protagonista del racconto *Mandarina* di D'Annunzio. Il testo, edito per la prima volta nel *Capitan Fracassa* del 22 giugno 1884, costituisce probabilmente uno dei vertici del *japonisme* letterario italiano, ma non è un *unicum* nella produzione dannunziana. Sin dagli esordi, il Vate manifestò un *penchant* per la cultura giapponese, specialmente nelle sue forme poetiche e artistiche, nonché per l'oggettistica giapponese, come testimoniano diversi suoi scritti degli anni Ottanta dell'Ottocento (cf. Muramatsu 1996). Da essi D'Annunzio trasse suggestioni per la redazione della sua produzione letteraria giapponesizzante, come mostrano in maniera estesa alcune scene de *Il piacere* e nel racconto *Mandarina*. Qui, al centro della narrazione, troviamo la marchesa Aurora Canale: vedova (come Luisa Cima) e grande estimatrice del negozio della signora Beretta, accoglie gli ospiti nel suo salotto *japonisant* ammantata di “una roba di crespo azzurro-cupo, tutta sparsa di gelsomini e bambù, una roba a pieghe ricche” che la fanno rassomigliare un poco alla principessa Nabeshima, “dolce suddita del Mikado (D'Annunzio [1992] 2006, 516). Lo stile inconfondibile, la grazia innata e il taglio obliquo degli occhi procurano a Aurora il soprannome (improprio) di *Mandarina*, tanto più che lei, similmente a Luisa,

[ha] questa curiosa affettazione di giapponesismo, nelle vesti, nelle pose, perfino nella voce. Ella [ha] sempre l'aria di rimpiangere una patria lontana, un paese dove sotto un cielo tutto roseo le donne in giunche piene di fiori vanno al suono di musiche lente pe' i ruscelli e per le riviere popolate di pesci rossi bevendo piccole tazze di the o leggendo i romanzi di Tamenaga Siounsoui e di Kiokutei.³ (518)

Ed è proprio la letteratura, come per Luisa Cima o Emma Bovary, a eccitare nell'animo della marchesa il romantico desiderio di “un amore, un idillio giapponese”, suscitato da poesie erotiche e versi improntati a un lussureggiante *japonisme* (519).

³ Tamenaga Shunsui (1790-1843) fu apprezzato autore di *ninjōbon* (testi sentimentali e d'amore), mentre il prolifico Kyokutei Bakin, conosciuto anche come Takizawa Bakin (1767-1848), è ricordato per il romanzo *Nansō Satomi Hakkenden* (1814-1842). Entrambi gli autori sono menzionati ne *La maison d'un artiste*.

Oggetto delle attenzioni della nobile non può che essere un “taciturno indigeno di Yedo” (ibidem), il cavalier Sakumi dell’ambasceria giapponese, scrutato dagli ospiti con una curiosità non proprio benigna. Il diplomatico è “un buddhista inclinato naturalmente alla pinguedine”, dal “colorito giallognolo della razza mongolica”; la sua intelligenza non spicca per acume e i connotati, tutt’altro che armonici, sono resi più infelici da “una mimica corporale che [pare] imitata dai disegni classici di O-Kou-Sai” (520).

Ritroviamo questo goffo personaggio ne *Il piacere* (D’Annunzio [1995] 2004, 51-52, 56-57), descritto con termini molto simili a quelli usati in *Mandarina* (D’Annunzio [1992] 2006, 519-521)⁴. Per amore di Elena Muti, da giapponese qual è, si dimostra pericolosamente attratto dall’idea del suicidio (D’Annunzio [1995] 2004, 69); ciò, però, non gli risparmia il pubblico scherno della donna:

[...] l’amorosa contemplazione del *daimio* travestito [: vestito con abiti europei] le [chiama] alle labbra un riso così aperto che quegli si [sente] ferire e [resta] visibilmente umiliato. [...] Tutti [ridono], liberamente, come se quello straniero [sia] stato invitato appunto per dare agli altri argomento di gioco. (57)

Indicativamente, nel furore *japonisant* che invade i salotti mondani, tanto Sakumi quanto la connazionale principessa Issé si trasformano senza volerlo in “bizzarri esemplari delle colonie esotiche” (52). “[V]estita all’europea [...] candida e minuta come la figurina d’un netske” (72), la nobile provoca sì il solito “movimento di curiosità”, ma apparentemente senza malevole sfumature. Ben altra impressione comunica il cavaliere: modellato sul marchese di Chou-Hang-Li dell’*Initiation sentimentale* di Péladan (1887), Sakumi, dismessi i panni nipponici, finisce per assomigliare ridicolmente a un grossolano maggiordomo (“tavoleggiante occidentale”, 51), riproponendo il *tòpos* secondo cui un giapponese o, più in generale, un non europeo che si appropria di altrui usi e costumi (anche in senso letterale) scatena legittima ilarità (cf. Hiraishi 1996). L’inverso, invece, sortisce effetti positivi: i panni giapponesi non deturpano le fattezze di Luisa e Mandarina, anzi conferiscono loro maggior *charme*. L’ultima, addirittura, tenta di conquistare Sakumi agendo secondo parametri che ritiene consoni a una giapponese innamorata, sfoggiando “le grazie incantatrici di una *guesba* autentica” (D’Annunzio [1992] 2006, 521).

Una sera, complice un tè dalle proprietà afrodisiache, finalmente qualcosa accade. Nell’orientaleggiante sala del Drago d’oro predisposta da Aurora, il gioco di luce e penombra del crepuscolo dilegua i contorni delle

⁴ Per un raffronto puntuale fra le due versioni, cf. l’Appendice I in D’Annunzio (1995) 2004, 409-411.

cose: il salotto tiberino si trasfigura in un angolo di Giappone e il “gran sogno di amori esotici” (523) diventa realtà. Incoraggiato dalla marchesa, Sakumi – che in quest’occasione appare ben poco giapponese (“Ahimè, egli non portava un fulgido vestimento di daimio, né parlava la dolce lingua di Kiokutei!”), 524) – si fa finalmente avanti, confessandole ruvidamente: “Je voudrais bien coucher avec vous, Madame!” (ibidem). Persino nel dichiarare il suo desiderio il diplomatico si comporta in modo grottesco; come Paolo Collemagno, egli, in fondo, è solo uno strumento mosso dalle mani dell’amata per realizzare un *ménage* esotizzante plasmato su una rappresentazione letteraria e superficiale del Giappone.

3. “BAMBOLE DI SETA / NINNOLI DEL CUORE”⁵:

LE ‘MUSMÈ’ NELLA MELICA E NELLA CANZONE ITALIANA
FRA OTTO E NOVECENTO

Alla diffusione fra Otto e Novecento della moda *japonisant* (nonché dei connessi stereotipi) contribuirono senz’altro due opere liriche, *Iris* (1898) di Mascagni e *Madama Butterfly* (1904) di Puccini, rispettivamente con libretto di Illica e Giacosa-Illica. Come ricorda Girardi (1996), da almeno due decenni il gusto teatrale aveva incontrato quello per l’esotico; videro perciò la luce *La Princesse Jaune* di Saint-Saëns (1872), *The Mikado or The Town of Titipu* di Gilbert e Sullivan (1885), *Madame Chrysanthème* di Messager (1893) e *The Geisha* di Jones (1896), per non parlare delle famose *tournee* europee della cosiddetta Duse giapponese, Sada Yacco⁶.

Iris fu la prima opera giapponese del teatro italiano (seppur non la più acclamata), per la quale Mascagni si era “proposto di tradurre coi mezzi della musica il color locale del Sol Levante” (Girardi 1996, 2). La trama è piuttosto semplice: l’ingenua Iris viene rapita durante uno spettacolo di burattini (forse alludente al *bunraku*) dal nobile Osaka e dal suo faccendiere Kyoto. Osaka, una volta compreso che la ragazza non cederà alle sue lusinghe, la dona a Kyoto, che la espone nella sua casa di piacere a Yoshiwara. Il padre di Iris, scoperta la condizione ignominiosa, la maledice pubblicamente e lei, disperata, si suicida.

⁵ *Tango delle geishe* di Tortora-Lama, 1927.

⁶ Abbandonata la professione di *geisha*, l’attrice – il cui vero nome fu Kawakami Sadayakko (1871-1946) – giunse nel Vecchio Continente col marito, Kawakami Otojirō, attore del teatro *shinpa*. Sadayakko esordì nel 1900 all’Esposizione Universale di Parigi e da allora riscosse un enorme successo attraverso *performance* ispirate al *kabuki* e al *nō*, adattando il teatro giapponese ai gusti europei.

Come si evince già dall'onomastica utilizzata, l'arcipelago nipponico – caratterizzato nel libretto da una sorta di intrinseco genio poetico-artistico e abitato da divinità imprevedibili e personaggi risibili – è presentato in maniera distorta e insincera. Iris è solo un'immaturo, “piccola mousmè” che “cerca l'amicizia dei piccoli giocattoli e degli inutili ninnoli” e vive in una casetta con vista sul Fuji. Il volto chiaro, i lunghi capelli corvini, gli “occhi simili a camelie”, il minuto corpo ammaliante e il suo “odor di loto” sigillano la natura di candida bambolina, ribadita in più occasioni da Kyoto e Osaka. Le compagne paiono anch'esse figurine: facilmente sovrastate dai sentimenti, positivi o negativi che siano, le ‘mousmè’ hanno movenze e “mani di pupattole”, mentre le ‘guèchas’ (*geisha*) appaiono essenzialmente in veste di danzatrici e procacciatrici.

Da queste atmosfere si discosta poco il quadro d'insieme che scaturisce da uno dei caposaldi del *japonisme*, *Madama Butterfly*, controbilanciato dall'“accuratezza [musicale] con cui Puccini integrò l'esotico nel sistema occidentale” (Girardi 2013, 57, 3b). In un Giappone imbevuto di suggestioni provenienti da Loti e Long, dalle battute d'esordio Pinkerton sfoggia un atteggiamento calcolatore e predatorio verso la quindicenne Cio-Cio-San (“[...] sembra figura da paravento. / Ma dal suo lucido fondo di lacca / come con subito moto si stacca, / qual farfalla si vola e posa / con tal grazietta silenziosa / che di rincorrerla furor m'assale / se pure infrangerne dovessi l'ale”; e ancora: “[...] [Cio-Cio-San] è un fiore, un fiore / e in fede mia l'ho colto”). La ragazza si sottomette volentieri al futuro marito che, invece, consapevole di sposarsi “all'uso giapponese / per novecento / novantanove anni. / Salvo a prosciogliermi ogni mese”, non perde occasione di deridere le statutine degli antenati di Cio-Cio-San e i parenti di lei (“ranocchi”). Dopo tutto, la stessa fanciulla non è paragonabile a una “vera sposa americana”, in quanto “scoiattolo”, “bimba”, “giocattolo” e, naturalmente, farfalla da sacrificare per il proprio piacere (“Io t'ho ghermita...Ti serro palpitante. Sei mia”).

Gli elementi esotici finora emersi trovano ulteriore riscontro nella musica leggera italiana, come dimostrato da Niccolai (2004). Nella sua analisi delle influenze di *Madama Butterfly* sulle canzoni incise fra il 1925 e il 1935, la studiosa si sofferma sui casi (quali il *Tango delle gheishe* di Tortora-Lama, 1927 e *Fior di Shangai* di Cherubini-Avitabile, 1928) in cui, pur mancando richiami palesi all'opera lirica, l'esotica protagonista – dotata di tratti convenzionali e colta in un ambiente altrettanto stereotipato – viene abbandonata dall'amante straniero. Se da un lato in questi testi sono accantonate la conflittualità e la tensione fra le due culture (malgrado “il fatto che la donna sia orientale [‘giustifichi’] l'abbandono da parte dell'uomo occidentale”, Niccolai 2004, s.p.), dall'altro permane l'immagine della fanciulla asiatica devota sino alla morte, in contrapposizione alla

donna occidentale volubile e incostante, capricciosa e infedele. Mentre poi [quest'ultima è descritta] con proporzioni 'normali', al contrario la donna 'esotica' è indicata con un linguaggio ricco di vezzeggiativi, di aggettivi in -ina, -ino, più adatti a degli animalletti [...]. (Niccolai 2004, s.p.)

L'insistenza sui caratteri minuti delle donne giapponesi e sulla loro somiglianza – diretta o indiretta – con vezzosi animali da compagnia è, come si è visto, imputabile indubbiamente a Loti, nonché a Goncourt (2005, 234-235). Con gli autori di questi motivetti Loti sembra spartire la vocazione colonialista: nelle canzoni in questione, la classificazione dei diversi tipi di donne permetteva che “il maschio italiano, riaffermata la sua arte conquistatoria mondiale, [continuasse] a sognare confusamente di supremazia e piacere (cose queste che si trovano fuori di casa)” (Del Bosco 1997, s.p., cit. in Niccolai 2004, s.p.).

4. LA BAMBINA E LA DONNA BARBUTA: BREVE ITINERARIO PRIMO-NOVECENTESCO

Giunti a questo punto, è utile tentare di comprendere quanto le idee sul Giappone, sui suoi abitanti e sulle *musmè* sinora evidenziate si siano ripresentate nella letteratura italiana del principio del Novecento. Poiché, naturalmente, qui non si può proporre uno studio estensivo delle diverse occorrenze, ho selezionato alcuni testi ascrivibili a generi diversi, ma accumulati da una concezione simile dell'alterità.

Di luoghi comuni si nutre appieno la serie di quattro sonetti “Ventagli giapponesi”, inclusa nella sezione *Reliquie* di *Fiale* (1903), in cui Govoni passa in rassegna il repertorio *japonisant* coevo, ritraendolo con una buona dose di leziosità. In questi quadretti troviamo due ordini di individui considerati paradigmatici dell'intero Giappone, entrambi riprodotti senza profondità. Il primo – certo non raffigurato con benevolenza – si rileva in “Criptomerie”, ove scorgiamo, fra le “pulite casette”, “berrette / di persone attillate e poco serie. / Sembrano femine in continue ferie / di gonnelle di stoffe un po' civette, / increspate di splendide faccette [...]” (vv. 1-7): qui, significativamente, lo straniero è tanto femminilizzato quando ridicolizzato. Il secondo gruppo di individui è costituito dalle *musmè*, decorativa presenza fissa in tutte e quattro le liriche: abbiamo, infatti, una “musmè / [che sta] trapuntando d'insetti un paravento / e d'una qualche rara calcedonia” (“Paesaggio”, vv. 9-11), “una vergine [che] tuffa le sue natiche... / e il paesaggio è di Kiroshigè [Hiroshige]” (“Criptomerie”, vv. 13-14), “[...] un'adunanza di musmè / [che] giocano con degli strani balocchi / sotto

un ventaglio di marabù” (“Interno”, vv. 9-11) e, infine, “una bambina triste / dagli occhi a mandorla, fiori di loto / [che] soavemente sfilza dal suo Koto / dei suoni [...]” (“Alito di ventaglio”, vv. 1-4).

In una tale figura di fanciulla – piacevole e priva di personalità – si incappa pure nel saggio *Santippe* (1914), in cui Panzini traccia, ironicamente, il ritratto della perfetta moglie nipponica:

Dice un marito giapponese alla sua piccola musmè: “Nessuna cosa, piccola musmè, è più dannosa alla pace domestica della vostra loquacità; e il non sapere cuocere il riso a puntino, è un giusto motivo per ripudiarvi!”.

E la piccola musmè risponde con le manine in croce e gli occhioni abbassati: “Onorevole marito, sì! Le vostre parole sono tutte onorevoli verità, e le vostre azioni sono tutte onorevoli azioni!”. (33-34)

A un tale ideale di ubbidienza e dedizione – non senza influenze da *Iris* e da *Madama Butterfly* – pare conformarsi uno dei protagonisti del romanzo *Alla deriva* (1920) di Maria Messina. La giovane Simonetta, “piccola musmè” del marito, condivide difatti con questa figura tanto gli aneliti (desidererebbe un’abitazione “[p]iccola come una casa giapponese. Con pochi o punti mobili e molti fiori”, 54), quanto, suo malgrado, la sorte di preda sessuale. Lei stessa si riconosce “una ‘musmè’, una pupattola, che lui [prende] fra le braccia nei momenti buoni... [...] Si [mostra], allora, un po’ brutale, quasi [abbia] smarrito l’innata delicatezza e il rispetto per la donna che lo [ama] [...]” (90-91). Stanca e insoddisfatta, Simonetta si rifugia nell’abitazione dei suoi anni giovanili (abbandonata per sposare Marcello contro il volere del padre), ma non può opporre resistenza al suo destino di *musmè*. Il gran finale è scontato: la ragazza ritorna presto alla ‘casetta giapponese’, dà alla luce il primogenito (maschio, *ça va sans dire*) e assiste l’amato marito gravemente ammalato sino alla guarigione. Il morbo la ghermisce, la morte la consacra: il suo supremo sacrificio di moglie e *musmè* fortifica la famiglia e l’onore precedentemente messi a repentaglio dalla sua insubordinazione⁷.

Altra fanciulla giapponese contrassegnata da una forte abnegazione è Shima, cui è dedicato il romanzo d’avventure *L’eroina di Port-Arthur* (1904) di Salgari, ambientato nel corso di quella guerra nippo-russa (1904-1905) che, se da un lato accrebbe l’interesse degli Europei verso i Giapponesi, dall’altro alimentò i timori di un’eventuale avanzata del Pericolo Giallo. Abbandonata dal fidanzato russo allo scoppio del conflitto e rimasta orfana a causa di ciò (il padre, *daimyō* di Yokohama, ha preferito il *seppuku* all’infamia), Shima diviene un’intrepida spia militare pronta a uccidersi per

⁷ Cf. la scena del distacco fra Cio-Cio-San e il figlioletto (*Madama Butterfly*, atto II, scena seconda).

sabotare una corazzata nemica. La nobile può vantare sia la bellezza e le delicate fattezze tipiche delle *musmè* (Salgari 1990, 8, 10), sia, al pari dei compatrioti, fierezza, autocontrollo e spirito di immolazione per la patria. Lo scrittore veronese apprezza in maniera particolare la grandezza d'animo di chi commette il suicidio (d'altronde, lui stesso fece ricorso al *seppuku*); esteticamente, invece, reputa gli uomini giapponesi poco attraenti (8, 13), mentre le giapponesi gli appaiono desiderabili al punto che “gli stranieri le ammirano e le sposano volentieri” (7), forse anche perché “non desiderano farsi ammirare come le donne europee” (19).

Un'opinione ben diversa – eppure non in totale disaccordo con quanto finora osservato – è offerta dalla poesia di Trilussa *La verginella con la coda nera* (1938); uno dei personaggi qui citati si è arricchito facendo esibire in pubblico “la Donna barbata der Giappone / detta Musmè, la Venere pelosa [...]” (Trilussa 2004, 1393). In questi versi, l'avvenente immagine femminile incontrata in precedenza lascia il posto a un essere subumano e ridicolo, che ci ricorda i personaggi animaleschi derisi da Loti.

Tanto la stilizzazione della donna in una *musmè* da paravento quanto la sua metamorfosi bestiale obbediscono allo stesso processo di semplificazione/banalizzazione della varietà e dell'alterità che può esser condotta sino ai suoi estremi disumanizzanti (la donna-bambola-oggetto nelle mani maschili, la donna-animale da domare) affinché, dall'esperienza con e dell'Altro, sia possibile trarre una “collezione di sensazioni”, che in Loti si traduce in “una scrittura ‘impressionista’” (Todorov 1991, 363-364). Ed è sempre, non casualmente, l'autore francese a suggerirci, come vedremo meglio a breve, che in fondo “the Japanese is a monkey, endowed with a grotesque and perverted refinement of taste, but without morals” e “the Japanese women, the ‘mousmés’, have no honor” (Schwartz 1927, 131).

5. “COSINI DA MANGIARSI VIVI”: IL FAMELICO SGUARDO COLONIALISTA

Giunti a questo punto, è lecito chiedersi: nell'Italia fra Otto e Novecento cosa occorre per essere una ‘perfetta giapponese’? Luisa Cima e Aurora Canale tentano di conformarsi ai paradigmi estetici *japonisant* appresi tramite interpretazioni e percezioni europee, eppure qualcosa non le rende perfettamente convincenti.

Facciamo un passo indietro e riflettiamo sulle rappresentazioni letterarie (non solo italiane) dei Nipponici. I Giapponesi – soprattutto se di sesso maschile – sono prevalentemente ritratti come appartenenti a un popolo fiero, o, al contrario, sotto le spoglie di esseri dall'aspetto e dal comporta-

mento grottesco (specie quando ‘travestiti’ da Europei), talora addirittura affini a animali o sub-umani. Ciò ci richiama alla mente la “simian mystification of the colonialisèd” (Guarné 2008, 27):

the image of the monkey constituted a fertile metaphor for both justifying the colonial enterprise and denying its consequences [...]. Imitation of the monkey was therefore an archetype of the natural immaturity of the Other and at the same time a first-class instrument for its correction [...]. (Guarné 2008, 27)

Non accidentalmente, insomma, per Haraway

the study of primates, as ‘simian orientalism’ [Haraway 1989, 10-11], constituted scientific knowledge in that the dramatisation of the differences between ‘the animal’ and ‘the human’ was shaped in the broadest scenario of the oppositions of power: Nature/Culture, Woman/Man, Savage/Civilised, East/West. (Guarné 2008, 33)

Pure le giovani, in quanto graziosi animali da compagnia, partecipano di questa condizione. Spesso – è il caso delle *musmè* in senso stretto – somigliano a bambine o gradevoli figurine assortite in vacue occupazioni, facili prede di emozioni puerili. Alcune di esse, però, si dimostrano capaci di abbracciare a testa alta il proprio tragico fato optando, se necessario, per il suicidio, pur di salvaguardare l’onore o la patria. Nel complesso, tutte, comunque, tendono a trovare posto in una visione convenzionale delle donne giapponesi che si fa causa e fine di una più ampia riflessione sul cosiddetto Oriente: esso, nella prospettiva di autori come Loti, “is similarly feminine, supine, locally colourful [...]” (Hokenson 2004, 97). Il discorso sulle asiatiche va contestualizzato “within a macro-discourse of the fetishisation and commodification of female sexuality per se and, ingrained in a colonialist past”, a sua volta “embedded in a racialised scientific discourse of political and economic expediency” (Lyne 2002, 9).

La stereotipizzazione di cui le nipponiche sono vittime è, infatti, funzionale a una precisa lettura: se “l’esotismo è un relativismo” e “ciò che viene valorizzato non è un contenuto stabile, ma un paese e una cultura definiti esclusivamente attraverso il loro rapporto con l’osservatore” (Todorov 1991, 312), si può dire che nella rappresentazione la donna Altra viva in funzione di uno sguardo maschile (che non di rado assume una valenza colonialista) e incarna una sorta di tentazione esotica al quadrato. Il fruitore non si cura della sua identità, della sua storia, della sua personalità; per questo nel 1895 il militare e *globetrotter* Filippo Camperio poteva definire le Giapponesi “[d]onne che è inutile descriverle, basta dire che sono dei cosini da mangiarsi vivi” (Campione 2016, 31). Ciò è in linea col fortunato stereotipo della ‘orientale’ creato da Flaubert:

[...] ella non parla mai di sé, non esprime le proprie emozioni, la propria sensibilità o la propria storia. È Flaubert a farlo per lei. Egli è uno straniero di sesso maschile e di condizione relativamente agiata, e tale posizione di forza gli consente non solo di possedere fisicamente [la donna], ma anche di descriverne e interpretarne l'essenza, e di spiegare al lettore in che senso ella fosse 'tipicamente orientale'. (Said [1991] 2010, 15)

Nella logica del viaggio egocentrico, rammenta Todorov, solo il narratore è degno di esser soggetto (1991, 364). La donna 'orientale' è, dunque, "the most compelling emblem of an otherwise faceless Other" e, per Said e Kubin, il suo incontro con l'uomo europeo costituisce una "in nucleo representation of Western-Oriental relationship" (Frühaufl 1997, 137); alla *musmè* (o, più genericamente, alla donna esotica) si richiede perciò un aspetto fisico che stimoli l'eros senza minacciare la superiorità dell'uomo colonizzatore. La sua immaturità sessuale, emotiva, intellettuale non è un fattore di inibizione; al contrario, grazie a essa,

la donna come il paese straniero (la donna perché straniera, il paese perché erotizzato) si lasciano desiderare, guidare, lasciare; noi non ne vediamo mai il mondo attraverso i loro occhi. La relazione è di dominio, non di reciprocità. L'altro è desiderabile perché femminile; ma se l'altro è un oggetto, tale è anche il destino della donna. L'uomo gode della stessa superiorità, in rapporto alle donne, in cui gode l'Europeo in rapporto agli altri popoli. (Todorov 1991, 369)

Se Loti, appunto, ha fatto (genialmente) coincidere esotismo ed erotismo ("la donna è erotica, lo straniero è esotico": Todorov 1991, 368), Luisa Cima e Aurora Canale, nell'attuare il sensuale ideale di *musmè* (tanto decorativo quanto incline alla passività), se ne distaccano sul piano delle aspettative e di genere e di etnia per intraprendenza, autonomia e desiderio di affermazione, facendosi insomma portavoce di quegli stessi valori che viaggiatori e scrittori europei, *in primis* di sesso maschile, percepivano come propri e che deploravano invece nelle conterrane a confronto con le Giapponesi. Madame Héliotrope e Mandarina non sembrano consapevoli di ciò; ma le loro personalità cangianti e volitive sono incompatibili con la stasi imposta a quell'esotico, favoloso mondo fluttuante – in realtà ipercodificato dalle culture dominanti –, reso placidamente statico sino all'estenuante imitazione di se stesso.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Campione, Francesco Paolo, a cura di. 2016. *Giappone segreto: capolavori della fotografia dell'800*. Firenze - Milano: GAMM Giunti.
- Cuomo, Daniela. 2003. “Esordi e sviluppi della stampa italiana sul Giappone”, in *Tamburello* 2003, 256-262.
- D'Achille, Paolo. 2010/2011. “ ‘Chi dice donna dice...’. Le parole come strumento di infamia”. *Storia delle donne* 6/7: 13-30.
- Dal Lago, Alessandro. 2005. *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*. Milano: Feltrinelli.
- D'Annunzio, Gabriele. 1884a. “Mandarina”. In D'Annunzio (1992) 2006, 515-524.
- D'Annunzio, Gabriele. 1884b. “Toung-Hoa-Lou, ossia cronica del fiore dell'oriente”. In D'Annunzio 1996, 197-203.
- D'Annunzio, Gabriele. 1885. “Nuptialia”. In D'Annunzio 1996, 267-270.
- D'Annunzio, Gabriele. (1992) 2006. *Tutte le novelle*. Milano: A. Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele. (1995) 2004. *Il piacere*. Milano: Garzanti.
- D'Annunzio, Gabriele. 1996. *Scritti giornalistici 1882-1888*, vol. 1. Milano: A. Mondadori.
- de Goncourt, Edmond. 2005. *La casa di un artista*. Palermo: Sellerio [trad. it. Barbara Briganti].
- Del Bosco, Paquito. 1997. *Fonografo italiano. Donne di terre lontane* (guida al CD). Milano: Nuova Fonit Cetra.
- De Riseis, Giovanni. 1896. *Il Giappone moderno*. Milano: Treves.
- Farinella, Vincenzo, e Francesco Morena, a cura di. 2012. *Giapponismo. Suggestioni dell'Estremo Oriente dai macchiaioli agli anni Trenta*. Livorno: Sillabe.
- Frühau, Heiner. 1997. “Urban Exoticism and Its Sino-Japanese Scenery, 1910-1923”. *Asian and African Studies* 6 (2): 126-169.
- Girardi, Michele. 1996. “Esotismo e dramma in *Iris* e *Madama Butterfly*”. [14/07/2016]. <http://www-5.unipv.it/girardi/saggi/iris.pdf>.
- Girardi, Michele, a cura di. 2013. “*Madama Butterfly*. Libretto e guida all'opera”. In “Giacomo Puccini. *Madama Butterfly*. La Fenice prima dell'Opera 2012-2013”. *La Fenice* (supplemento a). [14/07/2016]. <http://www.teatrolafenice.it/media/3efer1371563098.pdf>.
- Govoni, Corrado. 2000. “Ventagli giapponesi”. In *Poesie: 1903-1958*, a cura di Gino Tellini, 5-9. Milano: Mondadori.
- Guarné, Blai. 2008. “On Monkeys and Japanese: Mimicry and Anastrophe in Orientalist Representation”. *Digibum* 10 (*Orientalism*): 26-36. [14/07/2016]. <http://www.uoc.edu/digibum/10/dt/eng/guarne.pdf>.
- Haraway, Donna Jeanne. 1989. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge.

- Hiraishi, Noriko (平石 典子). 1996. "La vision de l'Autre: les Japonais chez Pierre Loti et l'*Enfant de Volupté*". 比較文学・文化論集 *Hikakubungaku bunkaronshū* (Letterature comparate e patrimonio culturale) 13: 35-41.
- Hokenson, Jan. 2004. *Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature, 1867-2000*. Madison - Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Humbert, A. 1874. "Il Giappone illustrato. Libro IX. Yokohama". *Giornale popolare di viaggi* 7 (22, 31 maggio): 338-341.
- Iannello, Tiziana. 2001. "Il contributo di Angelo De Gubernatis agli studi estremo-orientalistici in Italia nella seconda metà dell'Ottocento". *Angelo De Gubernatis. Europa e Oriente nell'Italia umbertina* 4: 325-352.
- Illica, Luigi. 1898. *Iris*. Milano: G. Ricordi & C.
- Lambourne, Lionel. 2005. *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*. London - New York: Phaidon.
- Lorenzini, Niva. 1989. "Giapponeserie e giapponismo alla prova della poesia. D'Annunzio, Govoni, Saba". In *Elpidio Jenco e la cultura del primo Novecento*. Atti del Convegno, a cura di Mirko Lami, 13-18. Viareggio: Pezzini.
- Loti, Pierre. 2014. *Kiku-san. La moglie giapponese*. Milano: ObarraO [trad. it. Maurizio Gatti].
- Lyne, Sandra. 2002. "Consuming Madame Chrysanthème: Loti's 'dolls' to Shanghai Baby". *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context* 8 (October). [14/07/2016]. <http://intersections.anu.edu.au/issue8/lyne.html>.
- Messina, Maria. 1920. *Alla deriva*. Milano: Fratelli Treves.
- Muramatsu, Mariko. 1996. *Il buon suddito del Mikado. D'Annunzio japonisant*. Milano: Archinto.
- Nakajima, Shōen. 2012. *Alle mie amate sorelle*. Roma: Aracne [trad. it. Chiara Candeloro].
- Olivari, Aristide. 1894. *Intorno al mondo: note di viaggio*. Genova: A. Donath.
- Panzini, Alfredo. 1914. *Santippe. Piccolo romanzo fra l'antico e il moderno*. Milano: Treves.
- Pastore, Antonietta. 2004. *Nel Giappone delle donne*. Torino: Einaudi.
- Ruggiero, Nunzio. 2009. *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*. Napoli: Alfredo Guida.
- Said, Edward W. (1991) 2010. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Milano: Feltrinelli [trad. it. Stefano Galli].
- Salgari, Emilio. 1990. *L'eroina di Port Arthur. Avventure russo giapponesi*. Torino: Viglengo.
- Schwartz, William L. 1927. *The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature, 1800-1925*. Paris: H. Champion.
- Serao, Matilde. 1881. "E. De Goncourt. La maison d'un artiste" (Recensione). *Fanfulla della Domenica* 3 (37, 7 Agosto).
- Serao, Matilde. 1887. *Vita e avventure di Riccardo Joanna*. Milano: Giuseppe Galli, Librario-Editore.

- Serao, Matilde. 1894. *Gli amanti*. Milano: Fratelli Treves.
- Tamburello, Adolfo, a cura di. 2003. *Italia Giappone 450 anni*. Roma - Napoli: Is.I.A.O. - Università di Napoli 'L'Orientale'.
- Todorov, Tzvetan. 1991. *Noi e gli altri: la riflessione francese sulla diversità umana*. Torino: Einaudi [trad. it. Attilio Chitarin].
- Trilussa, 2004. *Tutte le poesie*. Milano: A. Mondadori.
- Villaurea, baronessa. 1914. *Al Giappone. Impressioni di una viaggiatrice*. Palermo: Officine tipo-litografiche anonima affissioni.