

Andrew L. Markus

**IL CARNEVALE DI EDO: «MISEMONO».
SPETTACOLI DA STORIE CONTEMPORANEE**

In un bazar affollato, presso un tempio o un santuario importante, o all'incrocio peraltro indistinto di vie di affari, percorrendo a piedi la città il giapponese del periodo Edo era certo di incontrare una delle più colorate e insieme effimere manifestazioni della sua cultura. I *misemono* — letteralmente «spettacoli» o «mostre» — furono parte inalienabile del paesaggio urbano giapponese per almeno duecento anni; la loro popolarità era diffusa in tutti gli strati della società; le loro stranezze e meraviglie erano l'argomento preferito sia della stampa scandalistica che delle disquisizioni erudite, e ispiravano sia l'autore che lo stampatore. Ma le qualità essenzialmente effimere e fugaci del *misemono* del periodo Edo hanno impedito una completa analisi di questo caleidoscopico fenomeno culturale: molti spettacoli venivano dimenticati nell'arco di pochi mesi se non di pochi giorni e solo gli esempi più notevoli lasciarono una traccia duratura. In questo saggio delineerò dapprima le caratteristiche esteriori generali e poi enumererò gli esempi notevoli delle popolari attrazioni *misemono* durante il periodo Edo e gli inizi del periodo Meiji.

Prima di intraprendere questo studio, comunque, vale la pena di considerare l'utilità di tale indagine. Ad un primo esame lo spettacolo *misemono* — in genere rozzo, spesso volgare, largamente intriso di commercialismo e di avido mercanteggiare — potrebbe apparire argomento non degno di un ampio studio. Nella maggior parte dei casi, né chi esibiva né lo spettatore potevano vantare nobili motivi nel fare lo spettacolo o nel guardarlo. Una più profonda riflessione su tali spettacoli, però, dà valore allo studio per diversi aspetti. I *misemono* sono un primo indizio di una cultura del tempo libero che si andava sviluppando a tutti i livelli della società — una cultura molto meno prodiga, è vero, della fioritura basata sul commercio del tardo XVII secolo, ma fondata su una più ampia base

* La versione originale inglese di questo saggio è apparsa in «Harvard Journal of Asiatic Studies», vol. 45, n. 2, dicembre 1985, pp. 499-541.

popolare. Gli spettacoli *misemono*, inoltre, non ostacolati dalla conformità ad un archetipo artistico tradizionale — anzi alla ricerca senza soste di proficue novità — danno un valido indice dell'evoltersi del gusto popolare di una data epoca. Al confronto gli intrattenimenti popolari della scena kabuki o della narrativa *gesaku* tendono ad apparire conservatori e noiosi. Lo spettacolo *misemono* fu in molti casi un primo punto di contatto tra il cittadino medio e la novità di qualsiasi tipo, come la regionale danza del serpente *kankan* importata a Edo da Nagasaki nel 1822, o la novità della prospettiva occidentale nei quadri *uki-e* vista di sfuggita attraverso le lenti affumicate di un «peep show», o le meraviglie della tecnologia occidentale mostrate come spettacoli secondari per le masse negli anni 1870¹.

Il rapido aumento del numero di tali spettacoli dopo il 1800 può anche offrire riflessioni di carattere demografico. Uno studio recente sullo sviluppo degli intrattenimenti popolari americani nella seconda metà del XIX secolo cita tra le prime cause di una notevole diffusione delle mostre e degli spettacoli popolari la rapida crescita di una classe media urbana, l'immigrazione su vasta scala verso i grandi centri e la contemporanea assimilazione degli abitanti anche della più lontana provincia in una coesiva, fondamentale urbana, rete culturale². Benché l'immigrazione nel Giappone del XIX secolo fosse esclusivamente interna, si può asserire che gli altri fattori elencati caratterizzino il Giappone dopo il 1800. Solo uno studio particolareggiato dei *misemono* del periodo Edo può stabilire la validità di questa analogia con gli intrattenimenti americani, per quanto non se ne possa negare lo sviluppo parallelo.

¹ Sulla danza *kankan*, forse di origine cinese, cfr. Saitō Gesshin, *Bukō nenpyō*, a c. di Kaneo Mitsuharu, Heibonsha 1968, 2, 70. Gli esempi che seguono, in assenza di indicazioni contrarie, si riferiscono alle corrispondenti sezioni annuali del *Bukō nenpyō*, una cronaca compilata prima da Saitō Gesshin (1804-1878) ma con ampi supplementi di Kitamura Nobuyo (1783-1856) e di Sekine Shisei (1825-1893). I due volumi della classica ristampa Heibonsha 1968 saranno qui citati come BN 1 e 2. Nella sua cronaca *Kiki no manimani* (*Come l'ho sentito*, 1781-1853) Kitamura Nobuyo data la popolarità della danza *kankan* dal 1821, non dal 1822. Cfr. *Kiki no manimani*, a c. di Mitamura Engyo, *Mikan zuihitsu hyakushu*, 23 voll. (1927; rist. Rinsen Shoten 1969), 11, 149. È un tipo di discrepanza non insolita nel datare capricci e mode, e le diverse date riflettono fasi successive dell'entusiasmo pubblico prima che l'interesse alla fine si spenga. [*Peep show* è nome diffuso per indicare diversi tipi di spettacolo con scatole ottiche].

² D.B. Wilmeth, *Variety Entertainment and Outdoor Amusements: A Reference Guide*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1982, pp. 3-5.

Chi studia esclusivamente le manifestazioni 'canoniche' dello spettacolo nel periodo Edo può trarre vantaggio dallo studio dei *misemono*, non fosse altro per il fatto che quegli spettacoli convenzionali 'al chiuso' erano stati essi stessi, nella loro infanzia, aberranti spettacoli 'all'aperto', vicini nello spirito ai successivi *misemono*. Anche se raffinato in forma d'arte elitaria privata nell'ultimo periodo medievale, il solenne dramma *nō* ha le sue origini nello spettacolo pubblico popolare *sarugaku*, «divertimento di scimmie», e secondo alcuni in definitiva nel *sangaku*, «intrattenimenti miscelanei» di acrobatica del periodo Nara³. I monologhi comici *rakugo*, cui ora è riconosciuto lo status di arte alta e una seria tradizione di testi, si sviluppano dalle umili rappresentazioni narrative fatte nei mercati e per le strade. La più spettacolare fra tutte le trasformazioni è naturalmente quella del teatro kabuki, che dalle sue origini di farsa «all'improvviso», spesso anche indecente, si è evoluto in una elaborata forma di spettacolo istituzionale di grande complessità. La linea di demarcazione fra questi formalizzati spettacoli al chiuso e i loro corrispondenti nelle pubbliche strade è stata però raramente chiara. In particolare il kabuki comprendeva spettacoli di varietà in aggiunta alle rappresentazioni essenzialmente drammatiche: giocolieri, acrobati, saltimbanchi e una gran quantità di illusioni raccapriccianti o straordinarie, mercanzia dell'artista di strada, rimasero costantemente elementi favoriti di ogni rappresentazione scenica.

Una difficoltà iniziale nell'analizzare gli spettacoli *misemono* di Edo e Tokyo è la definizione della parola, perché nell'uso contemporaneo la parola è stata eccessivamente elastica. Qui limiterò la mia analisi alle esibizioni private di numeri insoliti, individui o abilità, praticate per un arco di tempo limitato in luoghi chiusi provvisori e a scopo di lucro. Tale definizione è arbitraria, ed esclude molti spettacoli o intrattenimenti che i contemporanei definirono generalmente *misemono*. Un gran numero di venditori, specialmente venditori di caramelle o di dolciumi, inserivano una specie di danza o di spettacolo musicale nei loro 'punti vendita'; un mercante di *tokoroten* (una gelatina fredda di agar-agar) impugnava lunghissimi bastoncini per offrire i suoi manicaretti perfino ai clienti al se-

³ Furukawa Miki, *Misemono no rekishi*, Yūsankaku 1970, p. 14.

condo piano delle case⁴. Ho escluso dal mio studio la maggior parte di queste abilità, apertamente visibili a tutti i passanti. La gamma delle arti dei mendicanti è molto vasta e degna di uno studio a parte. Troviamo attori del «kabuki del mendicante» che dipingevano metà del volto e acconciavano metà dell'abito per somigliare a un personaggio di un dramma, e l'altra metà a somiglianza di un altro personaggio, e così recitavano due ruoli allo stesso tempo⁵. Artisti di strada con sabbia colorata, danzatori e cantanti di ogni tipo chiedevano offerte per il loro talento. Maschere di capodanno chiedevano contributi con canti porta-a-porta e con *shenanigans* comici⁶. Alcuni spettacoli di mendicanti erano più complicati. Leggiamo, per esempio, di un uomo sulla cinquantina che rappresentava incontri di «sumo per un solo uomo», in lotta con un avversario invisibile, e 'perdeva' la gara per l'offerta di uno spettatore⁷. Un altro individuo di ingegno si ricopriva tutto il corpo di fuliggine, si legava una fune intorno al collo e dichiarava ai passanti di essere un «orso selvaggio, catturato di recente nella provincia di Tanba»: una piccola offerta da parte di qualcuno e l'«orso» si metteva a ringhiare e a battere irrequieto il terreno⁸. Queste esibizioni pubbliche, comunque, non rientrano nella mia definizione. Piccoli baracconi in cui i clienti cercavano di colpire le figure-bersaglio con una cerbot-

⁴ Kajima Manbei, *Edo no yūbae*, 1922, rist. Chūōkōronsha 1977, p. 97. Sullo spettacolo dei venditori di caramelle cfr. in generale Kajima, p. 96; vedi anche W.E. Griffis, *The Mikado's Empire*, 8ª ed., New York, Harper and Bros., 1895, pp. 454-55.

⁵ Sul «kabuki del mendicante» cfr. Kajima, p. 99. Per una descrizione di un attore di questo tipo cfr. Ch. J. Dunn, *Everyday Life in Traditional Japan*, 1969, rist. Rutland Vt., Tuttle, 1972, p. 142. Per altri esempi delle arti dei mendicanti vedi le osservazioni di Engelbert Kaempfer (1651-1716) sull'entrata a Fushimi nel 1691: «Anche noi incontrammo tipi particolari di mendicanti, vestiti in modo comico, e alcuni mascherati in maniera molto ridicola, non pochi camminavano su trampoli di ferro, altri portavano in testa grandi vasi con alberi verdi; alcuni cantavano, altri fischiavano, altri suonavano il flauto, altri suonavano campanelli. Lungo tutta la strada vedemmo un gran numero di negozi aperti, giocolieri e attori che divertivano la folla». Cfr. Kaempfer, *The History of Japan*, trad. J.G. Scheuchzer, 3 voll., Glasgow, J. MacLehose, 1906, III, p. 16.

⁶ Per la pittura sulla sabbia cfr. Kajima, p. 91 e Tsuchida Mitsufumi, *Meiji Taishō fūzoku goten*, Kadokawa Shoten 1979, pp. 177-78. Per una buona descrizione delle maschere di Capodanno (*manzai*, *torioi*, *hazeuri*) nella Tokyo del primo '900 cfr. T. Fujimoto, *The Nightside of Japan*, Philadelphia, J.B. Lippincott, (1914), pp. 171-72.

⁷ Kajima, pp. 92-93.

⁸ Kikuchi Kiichirō, *E-hon Edo fūzoku ōrai*, a c. di Suzuki Tōzō, 1905, rist. Heibonsha 1965, p. 279. Questa rappresentazione non è datata.

tana o con arco e frecce in miniatura vengono comunemente chiamati *misemono*, ma non ho incluso nella mia indagine questi intrattenimenti soprattutto di partecipazione⁹. Un caso difficile è il gran numero di cantastorie drammatici e comici che agivano nelle città. Ho omesso anche questi, principalmente perché sono troppo complessi per essere trattati in un breve studio, ma anche a causa dello status particolare comunemente riconosciuto all'artista narrativo, uno status sempre più divergente da quello dei comuni intrattenitori di strada.

Il termine *misemono* risale al periodo Edo, anche se alcuni accettabili precursori di tali spettacoli sono già presenti nel tardo medioevo¹⁰. Fra i probabili antecedenti degli spettacoli del periodo Edo c'erano le rappresentazioni di beneficenza organizzate allo scopo di raccogliere fondi per i santuari o i templi, come, per esempio, uno spettacolo di beneficenza di numeri di varietà *dengaku* nel 1346¹¹. L'accelerazione dell'urbanizzazione durante il periodo Muromachi avvenne in concomitanza con una crescita per quantità, varietà e singolarità delle esibizioni all'aperto. Nel 1449, ad esempio, una «monaca bianca», probabilmente albina, venne messa in mostra a Kyoto. Questo spettacolo comprendeva tutti gli elementi caratteristici del *misemono* posteriore: una rarità, un luogo chiuso, un prezzo fisso di ingresso, e un testo bizzarro di chi mostrava, poiché la 'suora' sembrava dovere la propria insolita condizione al consumo involontario di carne di tritone¹².

I fiorenti centri urbani della regione Kamigata svilupparono ben presto i propri spettacoli e le proprie attrazioni. Nei pannelli dipinti del fiume Kamo a Kyoto del XVII secolo troviamo alcune baracche in cui un acrobata mantiene un palo in equilibrio sul naso, una donna tira l'arco con i piedi, dei pavoni si mostrano impettiti e un istrice o un porcospino rizza gli aculei di fronte agli spettatori stu-

⁹ Sui baracconi per il tiro con la cerbottana cfr. Mitamura Engyo, *Edo seikatsu jiten*, a c. di Inagaki Fumio, 14ª ed., Seiabo 1975, pp. 428-29. Un *kibyōshi* del 1803 di Santō Kyōden (1761-1816) è disegnato tutto sul funzionamento di tali baracconi. Vedi «Ningen banji fukiya no mato», in *Kibyōshi nijūgo-shū*, in *Nihon meicho zenshū (Edo bungei no bu)*, Nihon Meicho Zenshū Kankokai, 1926, 11, pp. 671-702. Sul tiro con l'arco in miniatura vedi la descrizione censoria di I.L. Bird, *Unbeaten Tracks in Japan*, New York, G.P. Putnam, (1880), pp. 75-76.

¹⁰ Furukawa, p. 13.

¹¹ *Ibidem*, p. 15.

¹² *Ibidem*, p. 17.

piti¹³. Engelbert Kaempfer (1651-1716), passando da Osaka nel 1691, nota l'enorme avidità degli abitanti per ogni sorta di curiosità:

Per questo motivo i Giapponesi chiamano Osacca il teatro universale di piaceri e divertimenti. Ogni giorno si possono vedere rappresentazioni sia in pubblico che in case private. Saltimbanchi, giocolieri, persone capaci di esibire abili trucchi e chiunque abbia qualche animale insolito o mostruoso o addestrato in qualche prodezza, tutti vi si recano da ogni parte dell'Impero, sicuri che qui guadagneranno più che in qualsiasi altro luogo. Basterà citare un esempio. Qualche anno fa, la nostra compagnia delle Indie Orientali inviò da Batavia un casuario (un grosso uccello indiano che ingoiava pietre e carboni ardenti) in regalo all'Imperatore. Avendo avuto questo uccello la mala sorte di non piacere ai nostri rigidi censori, i governatori di Nagasaki, a cui spetta stabilire quali regali possano essere adatti per l'imperatore, ed essendoci perciò stato ordinato di rispedirlo a Batavia, un ricco giapponese grande amante di queste curiosità ci assicurò che se avesse potuto avere il permesso di comprarlo lo avrebbe pagato ben volentieri mille thails, perché era sicuro che entro un anno avrebbe guadagnato il doppio solo esponendolo ad Osacca¹⁴.

La letteratura di Genroku, che si diletta di prodigi, non poteva mancare di notare il nuovo assortimento di *misemono*. Un mercante di tessuti alle strette per mancanza di denaro in *Seiken mune-zan'yō* (*Aritmetica mentale mondana*, 1692) di Ihara Saikaku (1642-1693) pensa ad uno spettacolo come possibile fonte di rapidi guadagni:

Non c'era qualche attrazione o qualche capriccio della natura che egli potesse mettere in mostra la prossima primavera? Gli riusciva difficile pensare a qualsiasi cosa perché già gli artigiani di Kyoto e di Osaka avevano creato una gran quantità di novità. Eppure, poteva ancora esserci anche un solo articolo di importazione che avrebbe fatto al caso suo. E comunque, doveva essere una novità molto particolare, perché qualcosa di qualità inferiore non sarebbe stata proficua¹⁵.

Egli ci riesce, anche se in modo marginale, mettendo in mostra e vendendo uccelli esotici importati. La moglie di un agente delle finanze accusato di peculato in *Saikaku oridome* (*La fine del salto di*

¹³ Cfr. i non datati paraventi «Riverbed at Shijō» riprodotti in Kondō Ichitarō, *Japanese Genre Painting. The Lively Art of Renaissance Japan*, trad. di R.A. Miller, Rutland Vt, Tuttle, 1961, figg. 66-71.

¹⁴ Kaempfer, *The History of Japan*, 3, pp. 6-7.

¹⁵ Trad. di Masamori Takatsuka e D.C. Stubbs, *This Scheming World*, Rutland Vt, Tuttle, 1965, p. 107. Il brano è tratto da *Seiken mune-zan'yō*, 4,4; cfr. Ihara Saikaku, *Saikaku shū* (ge), NKBT (1960), 48, 285.

Saikaku, 1694) dà alla luce un bambino senza braccia: «Mantarō, il bambino-bottiglia» diventa così un *misemono* nel distretto teatrale Dōtonbori di Osaka¹⁶. Un libertino in *Seiken musuko katagi* (*Personaggi di figli cattivi*, 1715) di Ejima Kiseki (1667-1715) degenera ai più bassi livelli della società: il sipario cala su di lui che fa da bigliettaio davanti a un baraccone per spettacoli da due soldi¹⁷.

Uno dei primi spettacoli *misemono* nella fiorente capitale dello shogun di Edo era un bambino forzuto, nel 1674, in grado di sollevare un mortaio di pietra con dei pesi sopra. Lo stesso anno la gigantesca O-Yome, alta circa m 2,20, arrivò a Edo da Ōmi; nel 1684 stava insieme a Hoshun, un nano di Osaka che raggiungeva a mala pena un sesto della sua altezza¹⁸. Non mancano notizie di *misemono* nel XVII e XVIII secolo ad Edo, ma il fenomeno raggiunse lo zenith solo dopo il 1800. Il *Bukō nenpyō* (*Cronache di Edo*, 1849-1978), una compendiosa enumerazione degli eventi più significativi della metropoli, presenta ogni anno, fra il 1590 e il 1873, dettagli di circa 125 *misemono*, dei quali ben 107 nel XIX secolo e 86 dopo il 1840. Gli uomini di spettacolo della vecchia Edo divennero gli uomini di spettacolo della nuova Tokyo: il contenuto degli spettacoli continuò ad essere lo stesso negli anni 1880, un esempio eccellente della continuità della cultura popolare non ostante i gravi sconvolgimenti politici: e lo spirito dell'uomo di spettacolo di Edo non è del tutto scomparso neanche negli anni 1980.

Il primo interesse dell'imprenditore *misemono* era attirare gli spettatori, e a questo scopo faceva mostra della sua abilità o collocava le sue attrazioni nelle zone più affollate. Dapprima qualsiasi angolo di strada indaffarata o mercato era adatto allo scopo. Ma

¹⁶ L'episodio è in *Saikaku oridome*, 1,2; cfr. Ihara, *Saikaku shū* (ge), p. 326. Trad. in P. Nosco, *Some Final Words of Advice*, Rutland Vt, Tuttle, 1980, p. 47.

¹⁷ L'episodio è in *Seiken musuko katagi*, 2,3; vedi *Hachimanjiya shū*, in *Kindai Nihon bungaku taikei*, 25 voll., Kokumin Toshō Kabushiki Kaisha, 1928, 5, 833. Trad. in H. Hibbett, *The Floating World in Japanese Fiction*, Rutland Vt, Tuttle, 1975, p. 151.

¹⁸ Per il bambino forzuto e il gruppo di O-Yome e Hoshun cfr. Ryūtei Tanehiko, «Yōshabako» in *Nihon zuihitsu taisei: dai ikki*, 24 voll., a. c. di Nihon Zuihitsu Taisei Henshūbu, Yoshikawa Kobūkan, 1975-1979, 13, 218-19. *Yōshabako* fu pubblicato per la prima volta nel 1841. O-Yome, Hoshun e anonimi incantatori di serpenti degli anni 1630 compaiono in un'altra compilazione *zuihitsu* di Tanehiko, *Sokushin'ōki* (*Ricordi di un Vecchio Sokushin*). Vedi «Sokushin'ōki» in *Nihon zuihitsu taisei: dai niki*, 24 voll., Yoshikawa Kobūkan, 1975-1979, 14, 66-68. Il brano cita molti lavori degli anni 1680 su O-Yome e Hoshun a Osaka, e anche il bando dell'imbonitore per una «donna-serpente» a Edo da una fonte del 1682.

col passar del tempo l'industria' del *misemono*, come le altre imprese commerciali del tempo, concentrò le sue mostre in luoghi particolari o in zone specifiche per avere più clientela. Un contesto assai frequente per gli spettacoli era il *kaichō* o fiera del tempio. Durante il periodo del *kaichō* — dovunque da tre giorni a tre mesi — una immagine o reliquia efficace, normalmente nascosta agli occhi del pubblico, veniva rivelata ai fedeli. Spesso l'immagine messa in mostra a Edo non faceva parte della proprietà del tempio, ma era presa 'in prestito' da qualche importante tempio della provincia. A migliaia si affollavano lungo le strade e le rive del fiume per accogliere in Edo queste immagini, in processioni non meno sontuose delle cavalcate dei feudatari *daimyō*; decine di migliaia affollavano i templi nel periodo del *kaichō*¹⁹. Il sentimento religioso motivava molti pellegrini, ma altrettanti visitatori venivano senza dubbio soprattutto alla ricerca dei baracconi di spettacolo in cui meraviglie di ogni tipo — complemento secolare, forse, alle opere sacre in mostra temporanea — erano accessibili in cambio di qualche moneta. Il sicuro afflusso di turisti era senza dubbio il motivo primario che univa l'uomo di spettacolo alle fiere del santuario o del tempio; la scelta di tali luoghi può essere stata favorita anche dalla 'extraterritorialità' delle istituzioni religiose, al di là della giurisdizione del *machibugyō* (magistrato civico) di Edo.

La crescita di un distretto teatrale distinto a Nihonbashi, verso la fine del XVII secolo, incoraggiò presto molti uomini di spettacolo a collocare le proprie attrazioni a Sakai-chō vicino al Nakamura-za o a Fukiya-chō vicino all'Ichimura-za, dove potevano contare su una costante affluenza di oziosi o di curiosi. La gigantessa O-Yome, per esempio, fece il suo debutto a Sakai-chō, così come la donna forzuta di Echigo (1776) e più tardi uno struzzo mangiatore di carboni (1791); acrobati attiravano la folla a Fukiya-chō nel 1788 e nel 1797. Gli spettacoli *misemono* comunque erano, in questi settori, attrazioni chiaramente subordinate, largamente messe in ombra dalla presenza di teatri ufficiali.

Ma la zona Okuyama di Asakusa era tutt'altra cosa. Questa zo-

¹⁹ Per esempi di affollate processioni in relazione col *kaichō*, vedi BN 2, 134, per l'accoglienza fatta nel 1853 a una immagine da Ise; BN 2, 154-55 per la frenesia creata da una immagine da Narita nel 1856; e BN 2, 238-39 per una immagine da Sagami nel 1871.

na, nell'immediato nord-ovest del tempio Kannon di Asakusa, era affollata di baracconi e mostre che si rivolgevano al flusso incessante di visitatori del tempio. Verso la metà del XVIII secolo, la zona aveva acquistato la duratura reputazione di centro di divertimenti per tutto l'anno. Ōta Nanpo (1749-1823) ricorda una mostra di pappagalli esotici all'Okuyama di Asakusa nel 1758; nel 1819 un artigiano che fabbricava ceste produsse riproduzioni in vimini di uccelli, piante e animali, e le mise in mostra per le folle stupite all'Okuyama²⁰. La zona di Asakusa fu una fonte inesauribile di divertimenti e di nuovi piaceri per tutto il XIX secolo. «Qui regna il Natale perenne», scrive un turista americano di questa Fiera della Vanità giapponese nel 1871, che poi commenta: «tutti in Giappone hanno sentito parlare di Asakusa»²¹. Una intrepida signora dello Yorkshire, seguendo i suoi passi nel 1878, presenta con disapprovazione il catalogo dei bizzarri dilette di Okuyama con la concessione: «nessuna fiera inglese nei più festosi giorni di fiera ha mai presentato una tale quantità di attrazioni»²². Fu solo verso la fine del periodo Meiji, comunque, che Asakusa acquisì la preminenza indiscussa come centro per il divertimento popolare di qualsiasi tipo.

Il luogo delle attrazioni di gran lunga più noto di tutti — una località il cui stesso nome evoca le folle e l'allegria carnevalesca degli spettacoli *misemono* — era il Ponte Ryōgoku²³. Nel tentativo di incoraggiare l'insediamento nelle paludose pianure ad est del fiume Sumida, e limitare così parte della congestione urbana che si era rivelata così disastrosa durante l'olocausto del 1657, la magistratura ordinò la costruzione del primo grande ponte sul basso Sumida, fra Nihonbashi ad ovest e Honjo ad est. Completato nel 1659, il ponte, lungo più di 174 metri, si elevava su robusti pali²⁴. Il ricordo del-

²⁰ Per i pappagalli cfr. Ōta Nanpo, «Hannichi kanwa», in *Nihon zuihitsu taisei: dai ikki*, 8, 556-57. Per la mostra di ceste cfr. BN 2, 63.

²¹ Griffis, pp. 378-79.

²² Bird, p. 75.

²³ Il ponte Ryōgoku, luogo di evocazioni nostalgiche, ha ispirato una sua letteratura. La mia descrizione mette insieme Kajima, pp. 129-30; Saitō Yukio e altri, *Edo meisho zue*, a c. di Miura Tadashi, 4 voll., Yūhōdō Shoten, 1913, 1, 114; e Oka Sanchō, «Edo meisho hanagoyomi», in *Edo meisho zue*, 4, 453-57.

²⁴ Il 1659 è la data di completamento fornita in *Edo meisho zue* e in «Ryōgoku-bashi», *Edo bungaku chimei jiten*, 1973, a c. di Kajima, p. 129; però si afferma che il ponte fu finito nel 1662.

l'incendio di Meireki era rimasto impresso nei progettisti: verso ovest, ai piedi del ponte, una vasta zona disboscata serviva ad arrestare eventuali incendi; una zona simile, anche se più piccola, aveva la stessa funzione sul lato di Honjo, e faceva da cornice al tempio Ekōin, esso stesso monumento in memoria delle vittime della catastrofe sul luogo di una orrenda tomba comune.

Il ponte di Ryōkogu era il più antico e forse il più trafficato dei ponti della città, anche se non era il ponte più lungo di Edo — il ponte Eitai era più lungo di ben 43 metri. Una processione costante di funzionari fluiva fra la folla di cittadini e venditori; un proverbio affermava che non si vedevano mai meno di tre lance di ufficiali sul ponte Ryōkogu²⁵. Affollato in ogni stagione dell'anno, il ponte era congestionato in modo particolare durante i tre mesi della 'stagione' di alta estate, quando gente in cerca di divertimento sulle barche o nelle sale da tè sulle rive del fiume, gomito a gomito lungo l'alta balaustra del ponte stesso, cercava di prendere un po' di fresco e di sollievo dalle brezze del fiume. Fuochi di artificio, forniti da due ditte rivali per conto di clienti privati, erano stati una caratteristica delle feste estive fin dal 1733; innumerevoli lanterne sulla riva e sull'acqua prolungavano l'allegria fin nella notte. Il ponte, una meraviglia di ingegneria oltre che centro di spettacolo, era l'attrazione turistica principale della metropoli: quando il lillipuziano protagonista di *Mameotoko Edo kenbutsu* (*Il signor Minuscolo fa il giro di Edo*, 1782) di Ichiba Tsūshō (1739-1812) arriva in città dopo una estenuante cavalcata sulla coda di un cavallo, la zona di Ryōkogu è la terza fermata del suo itinerario, dopo il gigantesco mercato municipale del pesce e il Kannon di Asakusa²⁶. La colorata confusione della strada non era meno cara ai nativi della città ai quali serviva da compendio di tutto ciò che rendeva Edo unica. Persino *Edo meisho zue* (*Guida illustrata ai luoghi famosi di Edo*, 1829-1836), di solito sobria e molto realistica nelle sue descrizioni, diviene entusiasta nella descrizione di questo centro di vitalità urbana:

La stagione 'rinfrescante' in questa località inizia il 28 del 5° mese e si conclude il 28 dell'8° mese. La zona è sempre piena di vita ma raggiunge il massimo durante i mesi estivi. La spiaggia è affollata da attrazioni *misemono*; le bandiere

²⁵ «Ryōkogu-bashi», *Edo bungaku chimei jiten* (ed. 1973).

²⁶ Mori Senzō, *Kibyōshi kaidai*, 2ª ed., Chūōkōronsha, 1979, pp. 203-04.

di richiamo sventolano e ondeggiavano nella brezza. Superbi palazzi ed alte torri fanno da cornice al fiume lungo le due sponde; panche dei padiglioni da tè fiancheggiano il corso dell'acqua. Le luci delle lanterne luccicano in modo affascinante riflesse nell'acqua. Barche cabinate e aperte affollano la corrente; ormeggiate insieme esse nascondono per un attimo l'intero corso d'acqua che diviene simile alla terra ferma. Una musica di strumenti a corda, canti, tamburi, flauti, echeggia nelle orecchie — questa è davvero la grande Edo nel suo massimo splendore²⁷!

Era inevitabile che gli spiazzati a entrambe le estremità del ponte dovessero diventare centri di attrazione di massa; la popolarità di Ekōin come luogo per le fiere *kaichō* estive contribuì a cementare l'alleanza. La prima testimonianza di una esposizione Ryōkogu nel *Bukō nenpyō* è una mostra di due balene, lunghe circa 10 metri, arenatesi nel 1734; un pesce bianco senza squame, lungo circa 3 metri, e pubblicizzato come un prodigioso pesce luna, ricevette un simile trattamento nel 1765. Ryōkogu nel secolo successivo divenne il luogo privilegiato per gli spettacoli *misemono*. Un elenco delle baracche e dei diversi divertimenti del luogo, che probabilmente riflette la situazione intorno al 1865, cita una lista bruegheliana:

L'intera piazza dall'altro lato di queste sale da tè era occupata dal teatro Muraeomon-za, il kabuki femminile «Le tre sorelle», i peep shows di *Chūshin-gura*, il canto *Naniwa-bushi* (noto anche come *chobokure*), l'opera dei mendicanti *uta-saimon* (chiamata anche *deroren*), narratori, baracconi di tiro con l'arco, botteghe di barbieri, massaggiatori, e tutto intorno venditori ambulanti di giocattoli, di brodo di foglie di nespolo, di acqua ghiacciata, di «giada bianca», di dolciumi «Dōmyōji», di gelatina ghiacciata e solidificata di agar-agar, di riso all'aceto *sushi*, di budini di mele, di frittelle ripiene Inari, di fegato fritto di anguilla, di insetti, di lanterne, e anche di massaggiatori girovaghi e cantori di ballate Shinnai, venditori ambulanti di ogni genere, baracconi di tiro con la cerbottana, *dokkoi-dokkoi-dokkoi* [frammenti di ritornelli], venditori di fortuna con lanterne appese al collo, venditori di tagliatelle «da passeggio», ubriachi, litigi, incidenti fastidiosi, orinazioni pubbliche²⁸.

²⁷ Saitō Yukio e altri, 1, 114. Per una buona descrizione della grande ressa di spettatori a Ryōkogu per i fuochi artificiali notturni intorno al 1910 vedi Fujimoto, pp. 102-12.

²⁸ Kajima, p. 130. Che la piazza Ryōkogu attirasse affaristi più loschi risulta evidente da questa *kyōka*, «strofa», contenuta in *Kyōka Edo meisho zue* (*Guida illustrata alle famose piazze di Edo in versi kyōka*), una raccolta pubblicata nel 1856: «Ryōkogu no / Hashi no tamoto no / Hirokōji / tezuma ya tsukau / suri mo miyuran» (Il mercato al margine del ponte Ryōkogu — forse spierai: un borsaio fare un suo gioco di prestigio). Citato in «Ryōkogu Hirokōji», *Edo*

Il luogo continuò a funzionare come un magnete per spettacoli di ogni tipo fino alla metà del periodo Meiji. Tayama Katai (1871-1930) ricorda le attrazioni ancora attive a Ryōkoku alla fine degli anni '70 e agli inizi degli anni '80, quando andò in città per la prima volta:

Non molto era rimasto a quel tempo delle scene che Ishikawa Masamochi aveva descritto intorno al ponte Ryōkoku, tuttavia c'era ancora un buon numero di attrazioni *misemono*. Peep shows che attiravano il pubblico con melodie sentimentali, cartelloni che pubblicizzavano enormi serpenti, patetici nativi dell'isola dei Pigmei — tutti questi spettacoli erano allineati e i loro proprietari gridavano a gran voce per attirare i clienti²⁹.

Gli spettacoli *misemono*, ovviamente, non erano monopolio di Edo: le più grandi città di provincia e le festività religiose richiamavano gli uomini di spettacolo³⁰. I due picareschi protagonisti di *Tōkaidōchū hiza-kurige* (*In cammino lungo la via di Tokaido*, 1803-1809) di Jippensha Ikku (1765-1831) incontrano spettacoli di vario tipo nel corso delle loro peregrinazioni oltre Edo. A Isoyama (oggi la città di Suzuka, prefettura di Mie), essi tentano la fortuna a un baraccone di tiro con la cerbottana, dove figure di *Chushin-gura* di cartone fungevano da bersaglio; a Furuichi, senza dubbio la zona ricreativa più antica a ridosso dei santuari di Ise, si uniscono ad altri pellegrini per lapidare con monete due noncuranti chanteuses, e per vedere le due signore schivare la pioggia di monete³¹. Artisti di ogni tipo si raggruppavano intorno a note 'trappole per turisti' co-

bungaku chimei jiten, (ed. 1973). *Tezuma*, la parola cardine del verso, significa sia «punta delle dita» che «giochi di prestigio».

²⁹ Tayama Katai, «Tōkyō no sanjūnen», in *Bungakutei kaisō shū, Gendai Nihon bungaku zenshū*, 99 voll., Chikuma Shobo, 1958, 97, 279. Quest'opera fu pubblicata per la prima volta nel 1917. Sui divertimenti in Okuyama nello stesso periodo vedi p. 281.

³⁰ Per una descrizione della fiera paesana a Fukui nel 1871 («una scena di allegria sfrenata, ubriachezza e paganesimo») vedi Griffis, pp. 525-26. Una festa contadina vicino a Akita nel 1878 compare in Bird, p. 337. Qui i divertimenti comprendevano animali addestrati, finte decapitazioni, un maiale e una pecora — animali nuovi nella regione.

³¹ Sul baraccone per la cerbottana a Isoyama vedi Jippensha Ikku, *Tokaido-chu hiza-kurige*, a c. di Aso Isoji, NKBT, 1958, 62, 260-61. Per la trad. cfr. *Shank's Mare*, trad. Th. Satchell, Tokyo, Tuttle, 1960, p. 191. Sulle «chanteuses» di Furuichi vedi Jippensha, p. 309 e Satchell, p. 226. O-Sugi e O-Tama, o loro omonimi, sembra che fossero vecchie attrazioni a Ise, perché sono citati in *Saikaku oridome*, 4, 3. Cfr. «Saikaku oridome», in *Saikaku shu(ge)*, NKBT, 48, 412. Per la trad. vedi Nosco, p. 171.

me il tempio Gion a Kyoto, il santuario Tenmangū di Osaka, o il tempio Ikutama³².

Stranamente ci sono poche testimonianze sulle tournées in provincia degli spettacoli *misemono*. Non mancano descrizioni di compagnie kabuki, sia dilettanti che professioniste, in tournée in piccole città durante il periodo Edo — gli eroi boriosi di *Hiza-kurige* incontrano i ridicoli e spregevoli superstiti di una di queste compagnie di attori dilettanti al di là di Yoshida — ma raramente ho visto descrizioni di *misemono* che si spingevano oltre i centri urbani³³. Il *Bukō nenpyō* ricorda di passaggio che la sensazionale esibizione nel 1821 di due dromedari persiani fu più tardi «portata verso nord e resa un *misemono*», ma questo fu evidentemente un caso eccezionale. Tale mancanza di mobilità contrasta decisamente con gli intrattenimenti popolari americani del XIX secolo, in costante spostamento verso le regioni più remote dove la fame di divertimenti era in proporzione più acuta.

L'organizzazione di uno spettacolo *misemono* era in genere molto semplice: qualche paravento di canne sospeso a paletti, qualche panca, talvolta una pedana per l'attrazione, e l'affare poteva avere inizio³⁴. Il tutto poteva essere smantellato (e spesso avveniva così) all'ora di chiusura³⁵. Questi semplici spazi delimitati erano esposti alle intemperie, e le rappresentazioni non si facevano i giorni di pioggia³⁶. Più elaborati, anche se ancora molto semplici, erano degli spazi recintati o delle capanne di legno costruite con materiale scadente. Il fatale crollo di capanne teatro nel 1811 e nel 1844 (entrambi incidenti dovuti alle corde marce di pioggia) fa capire che questi ripari provvisori non erano molto solidi. Solo in pochi casi

³² Su Gion vedi Jippensha, p. 385 e Satchell, p. 284; su Tenmangū, Jippensha pp. 441-42 e Satchell, p. 326; su Ikutama, Jippensha, p. 473 e Satchell, p. 350.

³³ Jippensha, pp. 196-98 e Satchell, p. 140. Per rappresentazioni di attori girovaghi a Nakatsu nel nordest rurale di Kyushu intorno al 1845 vedi Fukuzawa Yukichi, *Fukuō jiden*, a c. di Konno Washichi, 14^a ed. riv., Kadokawa Shoten, 1975, p. 17. Per la trad. inglese cfr. *The Autobiography of Yukichi Fukuzawa*, trad. Eiichi Kiyooka, 1960, reprint New York, Schocken Books, 1972, pp. 4-5.

³⁴ Sulla semplicità dell'allestimento vedi Yada Sōun, *Edo kara Tōkyo e*, 9 voll., 1958; rist. Chuokoronsha, 1975, 4, 212.

³⁵ Mitamura, p. 426. Il terrapieno occidentale del ponte, in teoria, serviva anche come punto di raduno per le spedizioni di caccia al falcone dello shogun. Nel caso non frequente di una caccia al falcone, tutte le baracche di *misemono* erano temporaneamente bandite; cfr. p. 427.

³⁶ *Ibidem*, p. 426.

isolati l'organizzatore dei *misemono* investiva realmente in una costruzione rispettabile di adeguate dimensioni. Uno spettacolo del 1856 nello Okuyama metteva in mostra 62 figure ospitate in un edificio speciale di circa m 24 per 26. Tuttavia la semplicità era la caratteristica di questi effimeri luoghi di spettacolo e probabilmente contribuì al loro fascino.

In via eccezionale cartelloni e volantini distribuiti ai barbieri e ai bagni pubblici reclamizzavano in anticipo le attrazioni³⁷. Ma di solito gli organizzatori si accontentavano di una pubblicità fatta sul luogo dello spettacolo per attirare la folla. Alte bandiere oblunghe sventolavano sopra il tetto di ogni mostra; cartelloni e, se disponibili, stampe dell'attrazione decoravano le parti esterne delle baracche³⁸. Uno o più banditori indirizzavano ai potenziali spettatori un discorso preparato, mentre nel 1852 figure mobili di Benzaiten (Hôjô?) Tokimasa e un serpente meccanico si muovevano all'esterno per richiamare l'attenzione dei visitatori su una scultura di ossa di balena messa in mostra all'interno.

La descrizione di uno spettacolo *misemono* in piena azione appare nel *Kusazôshi kojitsuke nendaiki* (*Libretto di cronaca Daffy*, 1802) di Shikitei Sanba (1776-1822), un lavoro progettato principalmente per dimostrare le fasi passate nell'evoluzione artistica e letteraria dei popolari «libretti» *kusazôshi*³⁹. Sanba rivisita, nella sua caratteristica maniera irriverente, l'antica fiaba di *Hachikazuki-hime*, «la ragazza incoronata da una ciotola», che è soggetta a varie peripezie a causa della ciotola che porta saldamente fissata sul

³⁷ Per il testo di un cartellone di questo tipo vedi Yoshihara Ken'ichirô, *Edo no jôhō-ya: Bakumatsu shomin-shi no sokumen*, Nihon Hôsô Shuppan Kyôkai, 1978, pp. 101-02. Esempi di tali manifesti si trovano in Masuda Tajirô, *Hikifuda e-bira nishiki-e kôkoku*, Seibundo Shinkôsha, 1977, pp. 128-34.

³⁸ Queste bandiere si vedono sullo sfondo dell'illustrazione a Saitô Yukio e altri, 1, 116-17, e anche in Saitô Gesshin, *Tôto saijiki*, a c. di Asakura Haruhiko, 3 voll., Heibonsha, 1970, 2, 64-65. Su stampe o quadri appesi fuori vedi Ishikawa Masamochi, «Miyako no teburî» in *Kyôbun haibun shû*, *Kindai Nihon bungaku taikai*, 23, 961 e 965. Quest'ultima fonte (datata in prefazione al 1808) è la ricostruzione immaginaria di Ishikawa Masamochi del tumulto di Ryôkoku e altre zone «basse» di Edo intorno al 1800. Composto interamente nella grammatica e nel vocabolario della letteratura di corte del periodo Heian, *Miyako no teburî* (*Costumi della metropoli*) può essere paragonato a una descrizione della 42^a strada fatta in un inglese del tempo di Chaucer.

³⁹ Shikitei Sanba, «Kusazôshi kojitsuke nendaiki» in *Kibyôshi nijûgo-shu*, pp. 585-616. Illustrazioni *misemono* a pp. 602-603.

capo. (La ciotola, un lascito della madre morente, in seguito cade e rivela uno scrigno contenente preziosi gioielli.) Nella versione di Sanba la ragazza, tristemente adorna, vaga senza scopo e per poco non viene uccisa da un gruppo di contadini turbolenti che la vedono portatrice di cattivo presagio. Quando tutto sembra perduto la ragazza viene salvata da un gruppo di imbroglioni della città di Edo. Questi ultimi, comunque, non sono motivati da altruismo: costringono la ragazza ad esibirsi in uno spettacolo *misemono* sul ponte Ryôkoku. (Nonostante la collaborazione e il talento musicale della ragazza, lo spettacolo si rivela un grande insuccesso e così ella si ritrova ad affrontare altre vicissitudini.) Nell'illustrazione di Sanba la ragazza incoronata da una ciotola siede impassibile su una pedana rialzata; alla sua sinistra un banditore indica le sue caratteristiche con una serie di bastoncini, mentre alla sua destra un assistente raccoglie le offerte in una specie di cesto da sacrestano in cima a una lunga asta. Entrambi gli uomini hanno ciotole come elmetti e abiti *kataginu* severamente formali. Una fila di uomini e donne si accalca davanti alla scena, mentre al di fuori del recinto altri aspettano il loro turno. Due banditori vestiti informalmente vendono i biglietti all'entrata sotto un enorme cartellone che mostra la star dell'attrazione «or ora arrivata a Edo dalla provincia di Tanba!».

Le varie fonti concordano perfettamente circa il costo del biglietto di ingresso agli spettacoli. Da un indice standard di 8 mon (circa 15 cents) all'inizio del XIX secolo, il prezzo di ingresso seguì la tendenza generale di inflazione di quei tempi: una fonte del 1810 parla di un precedente limite massimo del biglietto di ingresso di 12 mon (20 cents), ma nota che negli ultimi tempi 30 mon (50 cents) era diventata la norma ad Edo e nella regione Kamigata⁴⁰. L'attrazione straordinaria del dromedario già ricordata, la più costosa che io abbia scoperto, costava 32 mon (circa 55 cents)⁴¹. Anche con i

⁴⁰ Sui prezzi bassi dell'inizio vedi Terakado Seiken, *Edo hanjôki*, a c. di Asakura Haruhiko e Andô Kikui, 3 voll., Heibonsha, 1974, 1, 134. Sul biglietto di ammissione a 30 mon cfr. «Zoku Asukagawa» in *Nihon zuihitsu taisei: dai niki*, 10, 40. Gli equivalenti in moneta corrente sono solo un grossolano confronto. Ricordo anche che alcuni spettacoli non avevano biglietti fissi; i proprietari semplicemente «facevano girare il cappello» a metà spettacolo. Cfr. Mitamura, p. 426.

⁴¹ Kitagawa Morisada (Suetaka), *Kinsei fûzoku shi*, 2 voll., 1908 (titolo originale *Morisada mankô*; rist. Seishinsha 1977), 2, 595. Murata Ryôa (1772-1843), il famoso antiquario, compose una strofa *kyôka* il cui titolo ricorda l'alto prezzo di ingresso per vedere dei quadrupedi; vedi BN

suoi costi più elevati lo spettacolo *misemono* era così una forma di intrattenimento relativamente economica. Al contrario un posto nei loggioni di un teatro kabuki poteva costare dai 1300 ai 2100 mon (da 22 a 35 dollari) nel 1840 per uno spettacolo ordinario, e dai 2000 ai 6000 mon (da 33 a 100 dollari) per uno spettacolo di prima categoria⁴². È vero che lo spettatore nel baraccone *misemono* poteva godere dello spettacolo solo per pochi minuti prima di essere mandato fuori per far posto agli altri, mentre lo spettatore del teatro kabuki aveva diritto ad una dozzina di ore di divertimento o anche di più per il prezzo del biglietto⁴³. Tuttavia il modesto prezzo degli spettacoli li mise alla portata di quasi tutti i cittadini e li collocò stabilmente tra i divertimenti popolari.

Bakasareta
misemono wo mite
Hirokōji
shimon-yatai ni
kuu Inari-zushi

Dopo aver assistito
agli affascinanti spettacoli misemono
nella Piazza [Ryokogu]
sgranocchiando frittelle ripiene
al chiosco da 7 centesimi⁴⁴.

Tutti gli spettacoli *misemono* erano per definizione imprese commerciali; ma alcuni spettacoli avevano un tono mercantile più accentuato, perché le loro rappresentazioni erano preliminari ad un

2, 68. C'è qualche discordanza nelle fonti sulla data della mostra del cammello. *Bukō nenpyō* ricorda che gli animali furono importati a Nagasaki nel 1821 e quindi in quell'anno ci fu la mostra a Edo. *Kiki no manimani*, però, afferma che i cammelli arrivarono a Edo nel 1824. Cfr. Kitamura pp. 164-65. Oltre il *kyōka* di Ryōa, le bestie ispirarono un *kyōka* allo stesso Kitamura, Nobuyo: «*Isshō wo / misemono to naru / kurushisa yo / raku da raku da to / hito wa iedomo*» (La gente potrebbe dire / «Tu sì che hai la vita facile!» / ma che sofferenza / essere un numero d'attrazione / per tutta la vita). *Kiki no manimani* ricorda anche numerose altre quartine cinesi composte per l'occasione.

⁴² Kitagawa, 2, 514. Senza dubbio i posti nella platea scoperta costavano meno, ma anche a 1/10 del prezzo di galleria (*sajiki*) era sempre molto più costoso di uno spettacolo *misemono*. Sull'alto prezzo del kabuki vedi anche P.F. von Siebold, *Manners and Customs of the Japanese in the Nineteenth Century*, a c. di T. Barrow, 1841; rist. Rutland Vt, Tuttle, 1973, p. 119. Sui biglietti di teatro vedi anche D.H. Shively, «The Social Environment of Tokugawa Kabuki», in *Studies in Kabuki*, University Press of Hawaii, 1978, p. 14.

⁴³ Ishikawa, p. 966. Qui gli spettatori erano accompagnati alla porta senza complimenti dopo un atto telegrafico.

⁴⁴ «Ryōkogu Hirokōji» in *Edo bungaku chimei jiten* (ed. 1973). La strofa — che non è un gran che neanche nell'originale — è in *Kyōka Edo meisho zue*. Lo spirito del verso è nell'associazione di *Bakasareta*, «stregato, incantato», con Inari, il dio volpe capace di magiche metamorfosi. *Inari-zushi*, «frittelle», si riferisce a patate dolci piene di riso fritte marinate in aceto. *Bakasareta* può contenere un gioco di parole su *baka (ni) sareta* «deriso, trattato da sciocco».

«lancio» commerciale. Dopo un duello simulato fatto in cima a sassi instabili, due banditori di Ryōkogu rivelano i loro veri colori alla folla riunita:

«Questo genere di duello — annuncia uno — ha il solo scopo di divertire gli occhi delle masse. La vera attività della nostra famiglia è la vendita di medicinali». Con ciò tira fuori due piccoli pacchi. «Questo pacchetto — continua — è il nostro Hangonkan, «*elisir delle risurrezioni*», una buona medicina e un segreto di famiglia da generazioni. Per i crampi allo stomaco, avvelenamento da cibo, gas eccessivo dalla bocca e dall'intestino, mal di mare, intossicazioni — per qualsiasi indisposizione dà immediati risultati. E in quest'altro pacchetto c'è il nostro dentifricio che cura i denti rovinati ed elimina ogni odore fastidioso dalla bocca. Sbianca i denti a velocità straordinaria». Mentre fa questo discorso, pulisce una moneta col dentifricio: subito questa splende come il raggio della luna attraverso le nuvole. Tutti comprano qualcosa e continuano per la loro strada⁴⁵.

In un racconto del 1832 Matsui Gensui di Asakusa fa girare e danzare le sue trottole fra lo stupore di tutti, ma alla fine usa il suo talento per mettere in mostra la sua panacea⁴⁶. Più famosi di tutti gli «spettacoli di medicina» erano le regolari rappresentazioni di un certo Nagai Hyōsuke a O-Kuramae vicino ad Asakusa, che in tono solenne erudiva sulla specialità marziale dello *iai-nuki*, il «veloce sguainare» di spade, e poi procedeva a sfoderare alla velocità del fulmine spade lunghe 3 metri e più. Questa nobile esibizione era essa stessa però solo un preludio alla propaganda di un tipo di dentifrici e accessori per denti⁴⁷.

Le fonti del periodo Edo informano poco sugli uomini di spettacolo in sé, tranne che per circostanze insolite. Il *Bukō nenpyō* registra i nomi di molti artigiani o esecutori di *misemono*, ma senza

⁴⁵ Ishikawa, p. 963.

⁴⁶ Terakado, 1, 69-70.

⁴⁷ Ci sono molte testimonianze. Vedi Kajima, p. 95 e Kikuchi, pp. 237-39. Per il periodo Meiji vedi Tsuchida, pp. 176-77 e Fujimoto, pp. 133-34. Quest'ultima testimonianza descrive una rappresentazione al Fugakawa Hachimangū; gli esecutori portano il nome «Matsui Gensui», nome professionale di un famoso artista del girare trottole del XIX secolo. Un divertente *Kyōshi*, «poema matto», in un finto cinese, composto intorno al 1840, sembra indicare che lo spettacolo del duello si faceva solo *dopo* un prolisso discorso di vendita — un più logico procedimento. Cfr. Osaki Hisaya, «Hōge Dōjin-cho no Edo meibutsu-shi», in *Edo nanka zakkō*, Shun'yōdō, 1925, p. 237. La preoccupante connessione tra arte della spada e del dentista può derivare da un gioco sul verbo *nuku* «sguainare» e anche «togliere (un dente)».

alcun accenno a manager che li dirige o ad agenti di affari. È da notare che la maggior parte di questi esibitori citati son detti provenire da Osaka o altre località ad ovest, sebbene tali attribuzioni possano derivare dal desiderio degli esecutori di apparire esotici. I più famosi fra questi esibitori ricordati nel *Bukō nenpyō* sono l'ecclettico Hiraga Gennai (1729-1779) e il narratore Utei Enba (1743-1822), che nel 1778 dipinsero la formula religiosa *nenbutsu* sul fianco di un vitello nero e lo proclamarono un meraviglioso *lusus naturae* ad una fiera *kaichō*; il loro inganno si trasformò in buon profitto.

Il pubblico di questi spettacoli era assai vario. Come è facile immaginare, gli spettacoli avevano presa sulla gente comune di ogni tipo: uomini e donne, vecchi e giovani vi assistevano volentieri. Turisti e lavoratori pendolari delle province erano una sicura fonte commerciale. Nel poscritto al *Nansō Satomi hakkenden* (*Racconto degli otto «cani» del Kazusa Satomi*, 1814-1842) Kyokutei Bakin (1767-1848), uno spirito notoriamente inospitale, ricorda la sua iniziale riluttanza ad accettare, quasi 30 anni prima, la visita che servi da scintilla alla composizione del suo opus magnum:

«La maggior parte delle persone che cercano di venirmi a trovare sono come le anime balorde che vanno agli spettacoli intorno al Ponte Ryōkoku: essi cercano qualcosa di cui parlare quando tornano nei loro paesi. Mandalo via, mandalo via!», dissi con un gesto della mano⁴⁸.

Un banditore davanti alla mostra di un porcospino (tale spettacolo è attestato ad Asakusa nel 1775) in una composizione immaginaria degli spettacoli di Ryōkoku del 1808 si rivolge proprio al tipo di gente che Bakin ha in mente:

«Ammirate la bestia porcospino, catturata nelle selvagge montagne di Tanba! Una grande rarità di cui non si è mai sentito parlare prima e difficilmente se ne sentirà parlare di nuovo. Un soggetto meraviglioso per i vostri racconti di viaggio quando sarete a casa! Contribuite solo dopo aver guardato a sazieta!».

⁴⁸ Kyokutei Bakin, *Nansō Satomi hakkenden*, a c. di Koike Tōgorō, 10 voll., Iwanami Shoten, 1941, 10, 268. Per una discussione di questo brano vedi L.M. Zolbrod, *Takizawa Bakin*, Twayne World Authors Series, 20, New York, Twayne Publishers, 1967, p. 93.

Così urla sforzando al massimo i polmoni, fino a diventare rauco, mentre afferra con orgoglio una creatura delle dimensioni di uno scoiattolo volante⁴⁹.

In effetti gli spettacoli *misemono* attiravano spettatori di ogni ceto sociale. Alcuni intellettuali sollevavano obiezioni, altri invece non si vergognavano di indulgere alla loro curiosità. Kō Tetto (1825-1867), noto studioso di poesia cinese, interrompe le sue osservazioni erudite sulla prosodia *tz'u* della dinastia Sung per parlare di una mostra di uccelli esotici. Suo meno entusiasta compagno in questo brano è Rai Mikisaburō (1825-1859), terzo figlio di Rai San'yō (1780-1832), la cui ostinazione in campo politico lo portò poi alla decapitazione:

Ogni volta che vado a Kyoto o a Osaka, vado sempre a vedere gli articoli di recente importati negli spettacoli *misemono* o nelle mostre di uccelli. Gli abitanti della capitale però ridono tutti di una tale rusticità. Una volta che ero a Kyoto andai con Rai Miki [sabarō] al tempio Kiyomizu. Quando dissi a Miki che avrei voluto vedere la mostra degli uccelli, egli rispose: «Tu, caro amico, puoi fare il turista a Ise o a Rokujō [cioè i templi orientale e occidentale di Honganjū], ma io non posso seguirti». E si aggirò senza scopo fuori⁵⁰.

Kitamura Kōjō (1805-?), medico dell'ultimo shogun di Tokugawa, non trovò nulla di indecoroso nel paragonare la rapidità con cui i primi ministri del regime *bakufu* erano passati dal favore alla disgrazia con il rapido roteare delle trottole del prestidigitatore Takezawa Tōji a Ryōkoku; da una roccaforte realista assediata nel 1808 egli rievoca l'allegria di Ryōkoku al tempo della sua giovinezza⁵¹.

Lo stesso shogun non disdegnava le mostre *misemono*, benché le rappresentazioni venissero condotte per lui in forma privata. Tsunayoshi (che governò dal 1680 al 1709) assistette al primo circo equestre che si esibì in Giappone, un gruppo di coreani, nel 1682⁵². Una simile rappresentazione su comando, questa volta da parte di audaci circensi di base a Osaka, allietò Ieharu (governatore dal 1760

⁴⁹ Ishikawa, p. 962. Sulla mostra del porcospino (*yamaarashi* vedi BN 1, 195-96. Il cronista lo definisce un imbroglio, ma ricorda che un vero porcospino fu inviato nel 1772 da Satsuma per ingraziarsi il venale Tanuma Okitsugu.

⁵⁰ Kōno Tetto, «Sūko» in *Zoku Nihon zuihitsu taisei*, a c. di Mori Senzō e Kitigawa Hirokuni, 24 voll., Yoshikawa Kōbunkan, 1975-1979, 3, 106. Questa miscellanea è databile 1864 o 1865.

⁵¹ Su Takezawa Tōji vedi Kitamura Kōjō, «Samidare-zōshi» in *Shin Enseki jishu*, a c. di Hayakawa Junzaburō, 5 voll., Kokusho Kankōkai, 1912, 2, 133; su Ryōkoku vedi pp. 87-88 e 125.

⁵² Mitamura, p. 428.

al 1786) nel 1772⁵³. Quando una balena di 20 metri si arenò sulla spiaggia di Shinagawa nel giugno 1798, l'intera carcassa fu trascinata nei giardini di Fukiage del palazzo shogunale, prima di essere rimandata nel mare⁵⁴. Nel 1849 più o meno, Ieyoshi (che governò dal 1837 al 1853) assistette all'improbabile arte di una fabbricatore di caramelle che teneva pesci rossi e carpe vive nel suo calderone ribollente⁵⁵.

È notevole l'attenzione data agli spettacoli *misemono* da famosi intellettuali come Kôno Tetto o Saitô Gesshin (1804-1878). Parte di questo interesse deve derivare dal movimento accademico per preservare i piccoli elementi della cultura materiale urbana passata e presente, un movimento all'apogeo nella metà del XIX secolo. Ciò non giustifica però il numero sorprendentemente elevato di citazioni in un'opera come il *Bukô nenpyô* che si interessa così poco dei successi di attori kabuki o di esecutori di *rakugo*. Anche se si tratta solo di una ipotesi, parte dell'interesse dato a queste esibizioni in documenti storici seri può essere dovuto alla loro natura prodigiosa. L'annotazione di meraviglie naturali e di presagi è stata un elemento essenziale della storiografia est-asiatica sin dai tempi di Confucio, e un prodigio era un prodigio senza tener conto del suo sfruttamento a scopi commerciali.

A differenza del teatro kabuki, di opere di racconti popolari o delle stampe *ukiyo-e*, frequenti bersagli della legislazione ufficiale, lo spettacolo *misemono* era stranamente esente da sanzioni legali durante il periodo di Edo. Gli spettacoli spesso chiudevano, ma raramente a causa di un divieto ufficiale. Nel 1848 la magistratura ordinò a tutte le esibizioni nei dintorni di Ryôkoku di sospendere le attività per due o tre giorni. Non si voleva però scoraggiare gli spettacoli ma solo facilitare le indagini sulla furia omicida di un attore dilettante ai danni di un monte di pietà di Honjo dove la sua infedele amante era impiegata⁵⁶. Nel luglio 1853 una fiera *kaichô* da due mesi a Ekôin chiuse prima del tempo durante il panico generale causato dalle «navi nere» al largo di Uruga; la fiera riaprì comunque le attività in agosto e folle più numerose di prima accorsero ad

⁵³ Ôta, p. 302.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 72.

⁵⁵ BN 2, 59.

⁵⁶ BN 2, 113-14.

ammirare i suoi manichini meccanici e le sue sculture di fuco. Benché le autorità ordinassero nel 1769 la cessazione di una disgustosa esibizione di una donna che combatteva contemporaneamente contro otto lascivi massaggiatori bendati, l'atteggiamento persino nei confronti di attrazioni apertamente sessuali era stranamente permissivo⁵⁷.

Il carattere temporaneo e inconsistente di queste rappresentazioni fu con ogni probabilità la loro salvezza; solo quando una esibizione mostrava segni di permanenza correva veramente il rischio della censura ufficiale. Un esempio calzante è la «casa da tè degli spettri» della periferia di Ômori nel 1830. Lo scenografo Izumiya Kichibei, il cui forte era la pittura di scene di fantasmi, decorò una sala da tè di Ômori con una galleria di sculture rappresentanti fantasmi e mostruosi folletti. L'opera d'arte non era originalmente progettata come *misemono*, ma presto acquistò lo status di vera e propria attrazione: turisti provenienti da Edo intraprendevano un viaggio di otto miglia appositamente per ammirare la macabra sala da tè. Benché dapprima non eccezionale, quel luogo decorato era diventato un riprovevole, stabile magnete per le folle. Poco dopo il locale deputato *daikan* ne ordinò la chiusura⁵⁸. Nel 1866 un uomo, un tempo pompiere, presentò una nuova variante di kabuki al pubblico di Edo: tutte le parti erano interpretate da adolescenti, maschi e femmine, che recitavano una pantomima ma muovevano le labbra seguendo un recitativo *jôruri* fuori scena. L'attività teatrale in sé non era tanto riprovevole per le autorità quanto la misura e la permanenza del teatro, che occupava un'area di quasi 345 metri quadrati e aveva due piani per gli spettatori. Questo rivale dei teatri autorizzati fu presto chiuso e l'inventivo organizzatore venne multato⁵⁹.

Gli stessi *misemono* si sforzavano di essere il più possibile diversi fra loro, ma se ne può tentare una classificazione. Li ho divisi in due grandi categorie: inanimati e animati, in base alla natura dell'attrazione principale; gli spettacoli animati consentono una ulteriore suddivisione in spettacoli basati su di un prodigio vivente e

⁵⁷ Furukawa, p. 291.

⁵⁸ Mitamura, pp. 429-430. Anche BN 2, 92; Kitamura, pp. 183-84.

⁵⁹ BN 2, 203.

quelli che esibiscono una abilità acquisita. Le categorie sono lungi dall'essere assolute anche perché molti spettacoli esibiscono un insieme di meraviglie statiche e di rappresentazioni dal vivo.

Un fantasioso artigianato, conosciuto come *saiku*, era al centro di molte attrazioni. Rarità in paglia, vimini, madreperla e bambù lavorati in forme fantastiche, allettavano l'occhio. La tipica attrazione *saiku* andava dall'artigianato finemente dettagliato ad una produzione su scala megalomaniacale. Come esempio della prima categoria possiamo citare un elaborato dipinto del 1859 a Ryōkogu rappresentante una dozzina di varietà di negozi, ciascuno fedele fin nell'ultimo dettaglio della mercanzia, così come straordinarie riproduzioni di piante bonsai e vegetali assortiti — tutti ottenuti col versatile materiale che è la cartapesta (lo spettacolo fu un fallimento). Tuttavia più caratteristica delle mostre *saiku* era la grandiosità e l'ostentazione. Durante un *kaichō* del tempio nel 1798 una gigantesca immagine di Buddha Vairocana costruita con carta oleata intorno a una intelaiatura di vimini e legno si innalzava per 48 metri sul porto di Shinagawa. Un colosso simile, ma questo interamente in vimini, dominava il cortile del tempio Tennoji ad Osaka nel 1819: un Buddha adagiato sulla soglia dell'estinzione terrena alto 29 metri. Questa esibizione largamente popolare, che rappresentava anche vari animali intorno al letto di morte, era una novità anche per il suo elevato biglietto di ammissione di 18 mon, senza precedenti nella storia dei *misemono*⁶⁰. Erano popolari anche immagini non religiose. Un gigantesco rospo realizzato in velluto era a disposizione dei ricercatori di curiosità a Edo nel 1776, mentre una immagine ricamata alta 6 metri di Daikokuten, il genio della prosperità commerciale, dominava una fiera di Ekoin nel 1851⁶¹. Una grossa tigre costruita interamente con stoppini per lampade si aggirava intorno a Ekoin nel 1853; una copia di tale tigre alta 18 metri, composta interamente di saggina stava in agguato nell'Okuyama sette anni dopo.

Immagini di dimensioni variabili, da sole o in gruppo, erano una fonte sicura di guadagno per gli espositori, anche se alcune, come una grandiosa versione in legno, nel 1835, della figura storica cinese

⁶⁰ BN 2, 63. Anche Kitigawa, 2, 595.

⁶¹ Il gigantesco rospo di velluto in Ōta, p. 324.

Han Hsin (III sec. a.C.), inspiegabilmente non riuscirono ad attrarre il pubblico. L'uso della cera vegetale per fabbricare candele era comune, ma la cera così ottenuta era troppo rozza e impura per ricavarne delle sculture⁶². Un espositore di lavori in cera europeo avrebbe immediatamente riconosciuto le immagini create dal suo collega giapponese in cartapesta, in legno o in gesso. Uno spettacolo a una fiera *kaichō* del 1838 illustrava, con manichini inanimati, l'orribile spettro della morte non naturale in modo degno di Madame Tussaud o del Museo Grévin: cadaveri mutilati legati a tronchi d'albero, teste staccate dal corpo sanguinante che si agitano in aria, un cadavere avvizzito che sbircia da una bara, ecc. (Il successo della mostra, progettata dal creatore della «sala da tè degli spettri» di Ōmori, stimolò molte imitazioni⁶³.) Di gran lunga più sane erano le versioni dei Ventiquattro Esemplici di Pietà Filiale, eseguiti interamente in *konbu*, alghe secche, e messe in mostra nel 1853. Quattro anni più tardi uno spettacolo a Ekoin esibiva cento figure di donne, di tutte le età e condizioni: i loro volti raffiguravano altrettante differenti emozioni. Occasionalmente le immagini messe in mostra erano d'attualità: nel 1854 gli spettatori di Okuyama potevano osservare immagini che riproducevano fedelmente l'attore kabuki Ichikawa Danjūrō VIII/Sanshō (1823-1854) — sulla scena, nel camerino, sulla soglia del paradiso, proprio nel momento del nirvana — solo pochi mesi dopo il suo sensazionale suicidio a Osaka. Un tono educativo era palese nell'esibizione dei «dieci mesi di gravidanza» nel 1864, in cui alcuni modelli di un ventre aperto mostravano gli sviluppi reali o fantasiosi di un feto durante il corso della gravidanza.

Una conseguenza di queste semplici e statiche *ningyō*, «bambole» o «figure», fu il fenomeno delle *karakuri-ningyō*, «bambole meccaniche», o più comunemente *iki-ning-yō*, «bambole viventi». Dalle descrizioni che ho visto, si trattava di automi azionati da una molla, in grado di compiere un numero limitato di movimenti ripetitivi. La prima citazione di *iki-ningyō* nel *Bukō nenpyō* compare nell'anno 1853, benché l'esibizione di automi sia chiaramente molto

⁶² Sulla cera vegetale giapponese vedi Bird, pp. 193-94. Ancora E.S. Morse (1838-1920) chiama le mostre «figure di cera» e la sua attenzione alla descrizione concreta è insolitamente precisa. Vedi *Japan Day by Day*, 2 voll., Boston, Houghton Mifflin, 1917, 1, 267-68.

⁶³ BN 2, 92. Anche Mitamura, p. 429.

più vecchia. La stessa fonte riferisce che nel 1813 una anziana donna faceva danzare e suonare strumenti alle sue bambole «senza alcun intervento umano» collegandone il meccanismo ad una ruota idraulica ad Asakusa. Una immagine del Buddha Ridente Hotei, messa in mostra nel 1822, si risvegliava dal sonno quando veniva chiamato, prendeva il ventaglio, danzava e rideva (la stessa immagine era ancora in mostra nel 1859). Un *misemono* del 1833 a Fugakawa, a giudicare da una descrizione ornamentale in *Edo hanjōki* (*Cronaca della prosperità di Edo*, 1832-1836), esibiva un gruppo di immagini di *iki-ningyō* in scene culminanti di un romanzo popolare cinese *Shui hu chuan*, complete di narratore, orchestra alloggiata in alto e con speciali effetti di fumo e luci colorate, con cambiamenti di scena meccanici su ciascuna delle quattro pedane che circondavano il pubblico⁶⁴.

Gli anni 1850 e 1860 furono un periodo particolarmente proficuo per questo tipo di divertimenti e annualmente facevano la loro apparizione nuove mostre. Matsumoto Kisaburō e Akiyama Heijūrō (m. 1867), entrambi originari di Kumamoto, lavoravano in concorrenza per offrire agli spettatori di Edo spettacoli automatizzati sempre più grandiosi. Matsumoto diede il via alle sue proposte nel 1855 con una bizzarra mostra etnografica di creature provenienti dal «Lungo Braccio», dalla «Lunga Gamba», dal «Paese di Nessuno», insieme ad esseri esotici locali come olandesi e cortigiane del quartiere Maruyama di Nagasaki. Nel 1856 Matsumoto ripeté il successo a Okuyama con una mostra animata di eroi del *Shui hu chuan*, scene dagli amati kabuki *Chushin-gura* e *Kagamiyama furusato no nishiki-e*, e anche di figure leggendarie come la strega cannibale di Hitotsuya e l'eremita di Kume. Figure che illustravano i «reconditi segreti di un bordello» circondavano la mostra, che contava in tutto 62 automi. Una principessa animata del palazzo sottomarino del Drago attirava nel 1860 gli spettatori in uno spettacolo costituito da 48 'tipi', vivaci personificazioni degli stati d'a-

⁶⁴ Terakado, 2, 155-160. Kaempfer ci dà un antico esempio di automi nel suo catalogo delle meraviglie e dei ricchi manufatti di Kyoto: «le tinture migliori e più rare, le sculture più preziose, ogni sorta di strumenti musicali dipinti, ebanî laccati, ogni sorta di oggetti lavorati in oro e altri metalli [...] vengono eseguiti qui con la massima perfezione, come pure le vesti ricchissime, e nella maniera migliore, ogni sorta di giocattoli, marionette, che muovono da sole la testa, e innumerevoli altre cose, troppe per enumerarle qui». Vedi Kaempfer, 3, 21.

nimo. Più ambiziosa di tutte le imprese di Matsumoto fu una rappresentazione religiosa, preparata per Asakusa, dell'efficacia miracolosa di Kannon in ciascuno dei 33 luoghi prestabiliti di pellegrinaggio attraverso l'occidente. Il gigantesco ex voto meccanico era l'attrazione premio di Asakusa che fu inaugurata nel 1871; funzionava ancora nel 1878, quando un viaggiatore straniero notò i suoi particolari e anche la «cigolante ruota di enormi dimensioni» che dava il movimento a queste figure a grandezza naturale⁶⁵.

Le attrazioni di Akiyama Heijūrō erano altrettanto spettacolari. Le sue mostre *iki-ningyō* del 1837 ritraevano cortigiane di Yoshiwara, celebrità del kabuki e anche interludi narrativi presi dal capolavoro più venduto di Ryutei Tanehiko (1783-1842), *Nise Murasaki inaka Genji* (*Un impostore Murasaki e un rustico Genji*, 1829-1842). Un quadro del coraggioso generale di Hideyoshi, Katō Kiyomasa (1562-1611) in lotta con una tigre era la proposta per il 1861 (una mostra con probabili toni xenofobi, dato l'odio di Kiyomasa per il cristianesimo); figure animate dei 12 animali ciclici furono la presentazione del Capodanno 1865. La moda del *iki-ningyō*, comunque, si andò affievolendo man mano che la novità della forma si esauriva. L'esposizione di Kiyomasa, pur così elaborata, attirò pochi spettatori; l'ultimo lavoro di Akiyama nel 1867, un mese o due prima della sua morte, ebbe scarsi risultati. In competizione con questi esempi di locale ingegnosità tecnologica erano gli esempi della tecnica straniera. Novità occidentali, autentiche o imitate, erano la caratteristica di parecchi spettacoli. Una mostra di «manufatti olandesi» di natura non specificata era l'attrazione di Ryōkoku nel 1819, mentre uno spettacolo di Fugakawa del 1853 metteva in mostra il *charugoro* di importazione olandese, «uno strumento che produce vari suoni da solo dall'interno di una scatola» — probabilmente una specie di organetto. Nel 1866 una sega circolare e una trivella di importazione furono sistemati nella parte orientale meno alla moda del ponte Ryōkoku; nonostante le promesse di utilità e di novità questi macchinari non riuscirono ad attirare le enormi folle

⁶⁵ Bird, p. 76. Sulle mostre Kannon vedi Bird, pp. 76-77, e anche BN 2, 238 e Griffis, pp. 338-390. Forse simili, anche se di origine incerta, erano i manichini a grandezza naturale di «occidentali tipici» dagli inquietanti capelli di fiamma che la giovane Clara Whitney (1861-1936) notò ad Asakusa nel 1875. Vedi C. Whitney, *Clara's Diary*, a c. di M.W. Steele e Tamiko Ichimata, Tokyo, Kodansha International, 1979, p. 36.

che gli organizzatori avevano previsto. Una «mostra delle meraviglie» nell'estate del 1869 presentava un tamburo fatto in modo da suonare per mezzo di impulsi telegrafici nello stesso baraccone in cui si esibivano attrazioni di sicuro richiamo per la folla come l'uomo in grado di camminare a testa in giù sul soffitto e i gatti danzanti. Ma anch'essa durò poco. Nel 1874 un piccolo spettacolo tutto occidentale di volani a vapore e di «modelli telegrafici» a Asakusa riuscì a trarre qualche profitto e così anche una mostra da un *sen* di paesaggi e quadri a olio occidentali a Shinbashi nel 1876⁶⁶.

Il contributo più significativo del mondo occidentale al mondo del *misemono* fu senza dubbio il telescopio e il suo elemento fondamentale, la lente di ingrandimento. Prendere in affitto dei telescopi per un prezzo modesto era fra i modi più semplici di fare spettacolo: bastava procurarsi lo strumento e lo scenario urbano brulicante di folla funzionava da continua affascinante mostra.

Hitotsu-me no
hashi wo mamuki ni
Hirokōji
katame futagite
miru mushi-megane

Proprio davanti a lei, signore,
il primo ponte [di Honjo]
sbirciando, con un occhio coperto,
attraverso il telescopio
la piazza [Ryōkoku]⁶⁷.

L'integrità di chi manovrava il telescopio non sempre era irreprensibile. Nei pressi di Osaka, sollecitando gli ignari Yaji e Kita di *Hiza-kurige* a usare il telescopio, chi lo manovra consiglia loro di portarlo alle orecchie per sentire il suono di lontani teatri, o alle narici per annusare l'appetitoso profumo di remote anguille⁶⁸. Per risparmiare ai suoi clienti il fastidio della messa a fuoco un esibitore di Fugakawa nel 1798 dipinse sulle lenti del suo strumento in affitto il colosso di Buddha di carta oleata di Shinagawa⁶⁹.

⁶⁶ Furukawa, p. 299.

⁶⁷ Ancora una modesta strofa da «Ryōkoku Hirokōji» in *Edo bungaku chimei jiten* (ed. 1973). Sulla fonte originale vedi nota 28. C'è un gioco di parole su *hitotsu-me* — «primo» ma anche «monocolo», una parola echeggiata anche in *katame*, «occhio singolo».

⁶⁸ Jippensha, pp. 436-37 e Satchell, p. 323.

⁶⁹ Qui c'è di nuovo un problema di date. *Kappa daibutsu-den ryaku engi* (Breve storia della sala del Grande Buddha su carta oleata) un *kokkeibon* del 1793, vuole chiaramente rispecchiare questa mostra, e l'opera non può essere posteriore alla morte dell'autore, Shiba Zenko, nel luglio 1793. [Kaiteij Nihon shōsetsu shomoku nenpyō, a c. di Yamazaki Fumoto, ed. riv. Shoshi

I «peep shows» *nozoki-karakuri* (o semplicemente *nozoki*) usavano le lenti ottiche occidentali per rivelare un mondo artificiale appositamente preparato all'interno di una scatola. Comune a tutti i peep shows era una grande consolle portatile, spesso decorata con vistose scene dello spettacolo che conteneva⁷⁰. «L'esterno della scatola — scrive un osservatore americano — è di solito ornato di immagini di attori famosi o di cortigiane, di volpi a nove code, diavoli di tutti i colori, e di mariti furibondi che fanno scempio delle mogli infedeli e dei loro amanti, e orrori di questo tipo di cui tanto si diletta il giapponese medio»⁷¹. Una fila di quattro o cinque oblò da cui guardare, allo scomodo livello della cintola, era un'altra caratteristica invariabile. Il contenuto del peep show, comunque, era variabile così come la natura dell'esibizione. Nel tipo più semplice lo spettatore vedeva solo una successione di immagini su di un rullo o su 'piani' talvolta con le didascalie⁷². Di frequente le scene erano nello stile *uki-e*, «figure galleggianti», in cui le tecniche della prospettiva occidentale davano l'illusione della profondità⁷³. Impianti più elaborati erano provvisti di figure di cartone che venivano fatte scorrere su binari dall'operatore. Il commento dell'espositore in un prevedibile ritmo di cantilena, talvolta con accompagnamento musicale, abbelliva gli spettacoli più importanti.

I peep shows di Edo attiravano soprattutto l'attenzione dei bambini e gli organizzatori erano esperti conoscitori della loro clientela:

Kenkyūkai, Shoshi shomoku shirizu n. 6, Yumani Shobō, 1977, p. 146, insiste sul 1793 come data per il *kokkeibon* e per la mostra.

⁷⁰ Per una descrizione di uno spettacolo del genere vedi Kitagawa, 2, 595. Si può trovare una buona descrizione in Kajima, pp. 97-98, dove lo spettacolo è chiamato un *Takeda karakuri*, «congegno di Takeda», forse in omaggio a Takeda Nuinosuke, un artigiano di automi negli anni 1860 e 1870? Vedi BN 2, 134, 171, 179, 183, 192, 198, 203, 214.

⁷¹ Griffis, p. 454.

⁷² Kitagawa, 2, 596. Dà materia di riflessione la somiglianza sostanziale tra le storie con didascalie su rulli e la narrativa *kusazōshi* ricchissima di illustrazioni, rilegata in forma di libro.

⁷³ Sulle mostre *uki-e* vedi Miyoshi Ikkō, «Uki-e», in *Edo-go jiten* (ed. 1976). Il *kibyōshi* di Santō Kyōden del 1782, *Go-zonji no shōbai-mono* (Tutto quel che devi sapere sulle merci), una allegorica «battaglia di libri», raffigura in una illustrazione un «Grande peep show olandese». L'esibitore con il tamburo ha il nome Uki-e, mentre il ragazzo accoccolato per vedere la mostra ha il nome Mame-e, «Miniatura». Vedi *Kibyōshi sharebon shū*, a c. di Mizuno Minoru, NKBT, 1958, 59: a p. 93 l'illustrazione, a p. 94 il testo del discorso dell'esibitore.

Karakuri wa terako no michi e yatsu ni deru	Il peep show appare lungo il sentiero della scuola puntualmente alle due.
Kaka-san ni nedatte ko' na to nozoki ii	«Di' alla mamma che vuoi veramente vederlo» dice il signor Peep Show.
Hana wo yoku kaminasai yo to nozoki ii	«Assicuratevi di aver soffiato per bene il naso prima» dice il signor Peep Show ⁷⁴ .

Le meraviglie all'interno della scatola erano multiformi, ma tutte immediatamente attraenti. Temi teatrali — suicidi per amore, Ishikawa Goemon bollito in una pentola e O-Shichi la figlia dell'erbivendolo sul rogo, *Chushin-gura* — erano il sostegno di tali spettacoli, così come le leggende popolari o le scene celebri della Cina e del Giappone⁷⁵. Si scostava in modo radicale da questa gamma convenzionale di soggetti il più maturo *Seiyō nozoki-karakuri*, «peep show occidentale». Il primo di questi spettacoli, rappresentato a Asakusa nel 1872, generò 17 imitatori intorno a Tokyo entro la fine dello stesso anno⁷⁶. Invece delle solite squallide sequenze, gli spettatori di queste più nuove attrazioni potevano godere di visioni 'autentiche' e abbastanza educative sul misterioso occidente. Il promotore di una di queste attrazioni, in una fiorita descrizione del 1874, promette visioni di un incendio americano, di una guerra tedesca, di ospedali e musei e infine di una figura nuda di Venere (o Benzaiten, a seconda della diversa prospettiva culturale)⁷⁷. Il cartellone di uno di questi spettacoli, nel 1875, porta questi ambiziosi titoli: «l'esposizione austriaca», «la capitale della Francia», «una completa visione dell'Inghilterra»⁷⁸. I

⁷⁴ Ōmagari Komamura, «Karakuri», *Senryū daijiten*, rist. di *Senryū jū 1939-1941*; ed. 1977, per la prima strofa: le altre due dalla voce «Nozoki». Le strofe non sono datate.

⁷⁵ Sui temi del peep show vedi Kitigawa, 2, 595; Kajima, p. 98; e «Nozoki-karakuri», *Senryū daijiten* (ed. 1977).

⁷⁶ BN 2, 251-52.

⁷⁷ *Modern Japanese Literature. An Anthology*, a c. di D. Keene (1956; rist. New York, Grove-Evergreen, 1960), pp. 34-36. Tratto da *Tōkyō shin hanjōki* (Nuova cronaca della prosperità di Tokyo, 1874) di Hattori Bushō (1842-1908).

⁷⁸ Tsuchida, p. 244. Pubblicizzata è anche «Una baia italiana». L'«Esposizione austriaca» si riferisce forse alla Fiera Mondiale del 1873 a Vienna. Sono convinto che questi «peep show occidentali» usassero qualche tipo di cartolina stereoscopica, ma non ne ho prove.

peep show occidentali passarono di moda prima della fine degli anni 1870, ma la forma tradizionale si attardò fino alla fine del periodo Meiji e affascinò Nagai Kafū (1879-1959) fin da bambino⁷⁹.

Il mondo della flora e della fauna forniva una gran quantità di materiale per l'uomo di spettacolo intraprendente. Crisantemi giganti a profusione erano messi in mostra a Okuyama nel 1856. La pratica di creare figure ornamentali con i petali dei fiori o con la potatura di arbusti — più una pubblicità di proprietari di vivai e di abilità giardiniere che ingegno di uomini di spettacolo — fu una sporadica moda periferica nel 1844 e per tutta la seconda metà del XIX secolo⁸⁰.

La natura era una attrazione che non conosceva alcun limite stagionale. Il pubblico si accalcava ad Asakusa per vedere un porcospino (1775), un asino (1841), un calamaro gigante lungo 5 metri (1853). La ferocia e la rarità accrescevano il fascino di una tigre di importazione (1861), una elefantessa (1863) e un lupo (1777); quest'ultimo scappò dalla gabbia sul ponte Ryōkoku diffondendo il panico in città⁸¹. I due cammelli del 1821 furono particolarmente di successo; il loro temperamento scontroso però portò all'inserimento della parola «cammello», *rakuda*, nel dialetto come sinonimo di grande sorpresa o come prefisso peggiorativo⁸². Benché la caccia alla balena fosse una attività ben radicata in certe aree costiere, la

⁷⁹ *Ibidem*, p. 223. La citazione è presa da *Kitsune (La volpe)*, una delle nove storie brevi inserite nella raccolta *Kanraku (Festa)*, 1909. Vedi Nagai Sōkichi, *Kafū zenshū*, 28 voll., Iwanami Shoten, 1963, 4, 98. Le macabre scene sul cartellone del *nozoki-karakuri* comprendevano lo spettro di O-Kiku, inseguita e uccisa dai cani per aver rotto un piatto nella casa del padrone, e episodi da *Shiranui monogatari* (La storia di Shiranui, 1849-1883?), un lunghissimo romanzo a puntate *gōkan* di Ryūkaitei Kanekazu (1807-1858) e altri.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 226-28. Vedi anche Bird, p. 202; Yoshihara, pp. 97-99; BN, 2, 104-105 (nel 1844), 157 (1856), 185 (1861), 189 (1862), 236 (1870), 241 (1871). Di particolare interesse è lo spettacolo floreale (in BN 2, 191, 1862) in cui personaggi dalla serie Ventiquattro Esempi di Pietà Filiale e da *Hakkenden* erano raffigurati con i crisantemi. Secondo il *Kiki no manimani* la più grande composizione fantastica fatta con i crisantemi si fece nel villaggio Somei (grosso modo ora l'area Komagome del rione Toshima a Tokyo) nel 1812, ma le repliche annuali dello spettacolo si rivelarono antieconomiche dopo sei o sette anni. Vedi Kitamura, pp. 116-17. Il protagonista del romanzo di Natsume Sōseki (1867-1916), *Sanshirō* (1908), si stupisce di fronte a una simile mostra a Dangozaka; vedi cap. 5.

⁸¹ BN 1, 198-99. Vedi anche Ōta, p. 350.

⁸² BN 2, 68. Troviamo i termini *rakuda-kō* «balsamo da ciarlatano», *rakuda-zumi* «carbone di qualità inferiore», e *rakuda-rō* «candele scadenti». Vedi la voce «Rakuda» in *Senryū daijiten* (ed. 1977).

parola *kujira* fu usata per indicare qualsiasi mostro marino che l'uomo di spettacolo volesse presentare⁸³. Esposizioni di balene autentiche, sia con esemplari morti che con esemplari arrivati a riva, fecero la loro apparizione nel 1734 e nuovamente nel 1851. In quest'ultimo spettacolo la carcassa di un balenottero venne trasportata a Okuyama dal luogo del suo approdo vicino Kamakura. Il fetore di questa attrazione in putrefazione tenne lontani tutti tranne i più intrepidi⁸⁴.

Gli inganni con gli animali erano un mezzo per imbrogliare facilmente i creduloni. Il corno di un *unikôru* (unicorno), una bestia indigena del 'mare di Svezia', fu portato in giro nel 1836. Una 'tigre' nana, della misura e forma di un gatto domestico, fu messa in mostra a Ryôkoku nel 1851; per mascherare il suo miagolio rivelatore, l'espositore ingaggiò un ensemble musicale che suonava nelle vicinanze di continuo a gran volume. Il *chôei* — una specie di incrocio fra un cagnolino di lusso e un caprone a pelo lungo — aveva il suo baraccone nel 1861. Più famoso fra tutti gli inganni con animali del Giappone — e certo solo il più puro elemento rappresentativo di tutta una industria artigianale di tassidermia teratologica — fu la «sirena Fejee». Questo orribile essere essiccato composto da una testa di scimmia e da un corpo di pesce viaggiò da Nagasaki a Batavia e da lì fino a Londra nel 1822⁸⁵. Dopo una esposizione di successo, fu acquistata dal proprietario del Museo di Boston che in seguito la prestò per sempre al suo intimo amico P.T. Barnum (1810-1891). Messa in mostra per la prima volta a cura di Barnum

⁸³ Vedi, per esempio, una mostra del 1851 in BN 2, 125.

⁸⁴ BN 2, 125. Sull'analoga mostra di cetacei in Inghilterra nel 1809, afflitta anch'essa da fetore, vedi R.D. Altick, *The Shows of London*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1978, p. 305. Prima di lasciare l'argomento debbo ricordare anche gli animali addestrati. «Ci sono baracconi — scrive Isabella Bird — dove per pochi *rin* vi potete divertire a dare da mangiare a qualche scimmia bruttissima e vorace oppure a guardare scimmionti rognosi a cui è stato insegnato a prosternarsi alla giapponese». Vedi Bird, p. 76. Ben più eleganti sono le azioni che Kyôden ricorda sull'argine di Fukiya-chô nel suo *kibyôshi*, *Yononaka shareken no e-zu* (*Guida illustrata alla moda contemporanea*, 1791), incluso un pechinese che salta attraverso i cerchi, un tipo di passeracei orientali che cantano *nagauta*, perfino un pappagallo capace di scimmiontare alcuni attori famosi dei tre principali teatri kabuki: «In apertura — gracchia il pappagallo — farò l'imitazione di Ichikawa Komazô Kinshô». Cfr. Mori Senzô, *Zoku kibyôshi kaidai*, Chuokûronsha, 1974, p. 248.

⁸⁵ Sulla «sirena Fejee» a Londra vedi Altick, pp. 302-03.

nel 1842, la 'sirena' giapponese provocò la derisione e lo stupore internazionali per decenni⁸⁶.

L'uomo di spettacolo dei *misemono* non esitava a mettere in mostra nei suoi baracconi anche i prodigi umani. Una «ragazza demonio» di una bruttezza soprannaturale appariva insieme all'inganno di un vitello del Gennai nel *kaichô* di Ekôin nel 1778. La ragazza ebbe tanto successo che la sua vita ispirò almeno due biografie, e una mostra di una «ragazza demonio» in concorrenza (anch'essa di successo) fu allestita nella parte occidentale del ponte Ryôkoku⁸⁷. La «ragazza testicolo» del 1806 sembrava a prima vista una vera e propria giovanetta, fino a che mostrava sotto le vesti uno scroto ben formato. Il fascino e la bellezza dei suoi tratti, comunque, le procurarono molti ammiratori, uno dei quali alla fine la sposò. (Sfortunatamente un intervento per rimuovere le tracce di androginia si dimostrò fatale alla sposa). Un bimbo di 7 anni di Nihonmatsu, col corpo interamente coperto di squame, attirò un certo interesse nella primavera del 1850; ma quell'estate la sua fama venne eclissata dal «ragazzo orso» — in realtà una ragazzina — di Tango, il cui corpo era interamente coperto di pelliccia nera. (Anche con lei il destino si rivelò crudele: esaurita la novità della sua esistenza, nemmeno le tournées fuori città riuscirono a darle guadagni; fu costretta a fare la venditrice ambulante di dolci al mercato, il suo fin troppo familiare aspetto sottolineato da un vistoso abbigliamento in modo da attirare gente.) Chan Cheng-chiu, un gigante di circa 2 metri e mezzo, di Nanking, molto abile nella calligrafia, fu uno degli ultimi rappresentanti di questa patetica galleria. Di lui il *Bukô nenpyô* dice, non senza un po' di scortese sciovinismo: «sembrava un vero e proprio contadino, ma ciò era perfettamente in tono col carattere nazionale».

Mostre di persone strane e deformi sono fra le più antiche e universali forme di spettacolo, pur se ben poco lodevoli. In Giappone, comunque, l'espositore di deformità presentava spesso le sue

⁸⁶ Vedi A.H. Saxon, a c. di, *Selected Letters of P.T. Barnum*, New York, Columbia University Press, 1983, pp. 12, 80.

⁸⁷ BN 1, 200; e Ôta, p. 353. Le due biografie *kokkeibon*, entrambe stampate nel 1778, sono *Kishiron hyôban no musume* (*Discorso su demoni e dei; la celebre ragazza*) dell'altrimenti sconosciuto Muchû Dôjin, e *Kijôden* (*Vita della ragazza demone*) dell'altrettanto oscuro Muki Sanjin. Chan Cheng-chiu, ricordato sotto, fu esibito nel 1872. Vedi BN 2, 249.

stranezze come dimostrazione pratica della causalità karmica della dottrina buddista. Un atto peccaminoso nella vita precedente o una più recente trasgressione da parte dei genitori era ritenuta responsabile di una attuale esistenza deforme di punizione — un atteggiamento diametralmente opposto al sentimento popolare cristiano che il povero, l'infermo o il malato mentale sono per la loro debolezza più vicini a Dio⁸⁸. L'espositore europeo occasionalmente conferiva dignità alle sue mostre di stranezze presentandole come testimonianze della multiforme e straordinaria opera di Dio, ma mai come prova della sua vendetta⁸⁹. Per l'imprenditore giapponese, invece, tutte le stranezze erano *inga-mono*, «atti del karma». La ricostruzione del discorso di un banditore che risale ai primi anni del XIX secolo dà una buona idea di tale approccio:

Accanto c'era una rozza capanna più o meno dello stesso tipo. Su una piattaforma rialzata c'era una ragazza ricoperta da un sottile velo; dietro di lei c'era una porta scorrevole coperta da riquadri alternati di carta bianca e blu. L'uomo al suo fianco teneva in mano un ventaglio capovolto che usava in modo eloquente come prefazione alle sue annotazioni e poi lo puntava verso la folla di spettatori: «Questa ragazza è figlia di cacciatori del tale e talaltro villaggio della regione Koshi. Il peccato di togliere la vita, signore e signori, è ricaduto sulla figlia, e così le è accaduto di essere generata in queste riprovevoli condizioni. L'ho condotta qui in questo luogo nella remota speranza che qualche traccia del suo peccaminoso fardello possa perdersi e per farla vedere a tutti voi». Con ciò le toglieva il velo — e proprio come aveva promesso, del pelo nero la ricopriva interamente dal viso alle estremità, tanto che non si riusciva a distinguere la posizione degli occhi e del naso⁹⁰.

Accanto alle mostruosità, anche se non strani in tal modo, c'erano i possessori di capacità o abilità fisiche sovrumane. Il più famoso di questi, forse il più celebre di tutti i *misemono* di Ryôkogu, era Kirifuri-hanasaki-otoko, «l'uomo fiore in boccio proveniente dalla nebbia», che nel 1774 dimostrò la sua capacità di ingerire

⁸⁸ Questa interpretazione di handicap congeniti è in effetti espressamente proibita da Giovanni, 9, 1-3.

⁸⁹ Per esempi di questa pia giustificazione vedi Altick, pp. 42, 229, 284 e 303.

⁹⁰ Ishikawa, p. 962. In un monologo nel *kokkeibon* di Sanba [*Rei no sakekusei Ippai kigen (I tuoi tipici ubriachi: pieno di chiacchiere, 1813)*] l'archetipico «ubriaco che si trova divertente» di colpo adotta il personaggio del banditore davanti alla mostra di una «ragazza orso»; le sue parole hanno uno stretto parallelo con la presentazione in *Miyako no teburi*. Vedi *Kokkeibon shû, Nihon meicho zenshû (Edo bungei no bu)*, 14, 711.

enormi quantità di aria e di espellere le stesse in modulate arie flatulenti. Il suo talento fu non solo di ispirazione per l'*hôhiron* di Gennai (*Disquisizione sulla flatulenza, 1774, continuazione 1777*), ma procurò anche al professionista un ritratto del relativamente nuovo mezzo di stampa con matrici di legno policrome del *nishiki-e*⁹¹. Uomini forzuti e le loro copie al femminile si esibivano regolarmente. Yanagawa Tomoyo, una donna forzuta di Echigo, ispirò con la sua biografia Gennai nel 1776⁹². L'abilità muscolare non era la sola qualità di chi esibiva la «forza dei denti» *ha-jigara*, sollevando pesanti travi e tavole gravate di pesi senza sforzo con i loro denti. Per Hajikara Kiemon era una bazzecola frantumare con la bocca tazze di porcellana o sollevare con i denti la campana di un tempio (1841). Un giovane al di sotto dei vent'anni di Dewa che si esibì a Edo nel 1840 aveva la capacità unica di cavarsi gli occhi e di rimetterli a posto nelle orbite a suo piacimento; per aumentare il valore di shock della sua rappresentazione, legava delle collane di monete ai filamenti di nervo ottico che fuoriuscivano. Tipicamente giapponesi erano gli *ashigei*, esibitori di «destrezza dei piedi», capaci di usare i piedi con la stessa abilità con cui si usano le mani. Hanakawa Ozuro o Kozuro, una attrazione di Ryôkogu del 1868, era in grado di dipanare la seta, riempire una pipa, accendere il fuoco, persino di sistemare dei decenti ikebana, usando solo le sue estremità inferiori⁹³.

Gli esibitori di abilità *misemono* più convenzionali erano innumerevoli. Meno abili fra tutti erano, forse, delle giovani donne cariche di pesante trucco e vestiti opulenti che sedevano immobili all'interno di minuscole baracche. Il loro spettacolo consisteva unicamente nella semplice esposizione dei loro organi genitali per clienti libidinosi paganti. Una raffinatezza in questi spettacoli era offrire a ciascun avventore, a turno, un tubo cavo di bambù, uno strumento

⁹¹ BN 1, 193; e Ôta, p. 318.

⁹² *Rikifuden (Biografia di una donna forzuta)*, un *kokkeibon* del 1776, è di Isôrô, con una prefazione di Fûrai Sanjin/Hiraga Gennai; ma Gennai è forse il vero autore di tutto. Vedi [*Kaitai*] *Nihon shôsetsu shomoku nenpyô*, p. 142.

⁹³ BN 2, 217-18. Hanakawa rappresentava ancora nel 1881, ma finì col limitarsi all'autoesposizione. Vedi Furukawa, pp. 295-96. Esecutori *ashigei* compaiono in una parte di *Edo hanjôki* datata 1832, anche se qui il termine si riferisce più al fare i giocolieri con i piedi. Vedi Terakado, 1, 87. Vedi Terakado, 3, 133-35 per un'altra mostra, forse quella del 1835 ricordata in BN 2, 89-90.

di solito usato per ravvivare la brace. L'avventore soffiava e stuzzicava la modella sotto la guida dell'esibitore; gli spettatori capaci di trattenere il riso di imbarazzo durante l'operazione ricevevano un piccolo premio⁹⁴.

Un gran numero di esecutori di abilità negli spettacoli *misemono* mettevano in mostra numeri che trovano immediate analogie in Occidente. Un mangiatore di fuoco (anche conoscitore di tazze da tè) comparve a Ryôkoku nel 1758; numeri di equilibrismo acrobatico su ceppi o scale erano molto comuni nel XIX secolo⁹⁵. I ventri loqui erano più rari, ma una donna cieca «capace di dire cose all'interno del suo stomaco» si esibì a O-Kuramae nel 1872. L'acrobata di Osaka Hayatake Torakichi offrì nel 1857 e negli anni successivi giochi di prestigio, acrobazie ed esercizi di funambolismo. Ci sono testimonianze frequenti anche di circhi equestri. Fra i più famosi ci sono uno spettacolo del 1841 a Okuyama in cui cavalli e cavalieri venivano sollevati in aria e lo spettacolo delle «tre sorelle» del 1856 organizzato da tre amazzoni estremamente corpulente che provenivano da una fattoria di Kazusa.

Altri spettacoli nei baracconi di questi espositori avrebbero colpito, come meno familiari, l'osservatore occidentale. Per esibirsi nel *kyokumochi*, l'acrobata giaceva supino, distendeva le gambe in aria e faceva roteare oggetti — palle, mattoni, ombrelli, bambini — rapidamente con le piante dei piedi. Per il *kagonuke*, «il salto del cesto», un grande cesto rozzamente intrecciato e aperto da entrambe le parti veniva posato su un fianco. Dopo aver accumulato una quantità sufficiente di donazioni, l'esecutore denudato prendeva alcuni passi di rincorsa e poi si gettava a testa in giù attraverso il cesto fino al lato opposto della scena. Per aumentare la difficoltà del salto, delle candele accese o delle spade affilate venivano fissate all'interno dello stretto passaggio del cesto⁹⁶. Molto sui generis era il numero di un bambino prodigio di sette anni nel 1866 in grado di scrivere con accuratezza scritti a immagine speculare, in diversi ca-

⁹⁴ Kitigawa, 2, 595. *Kaichô*, oltre il significato ortodosso di «mostra di una immagine sacra» o «fiera del tempio», ha preso anche il significato colloquiale di «genitali femminili» o di esposizione degli stessi. Vedi «Kaichô», *Senryû daijiten* (ed. 1977). Non è chiaro se l'associazione derivi da questi tipi di mostre.

⁹⁵ Per le acrobazie vedi Ishikawa, pp. 965-66; BN 2, 103 per il 1844; e Terakado, 1, 72-74.

⁹⁶ *Kagonuke* in Yada, 4, 215-16, e anche Furukawa, pp. 296-97.

ratteri, e anche di eseguire la calligrafia con un pennello legato con una cinghia alla testa o collocato fra i gomiti. L'azionamento di trottole giocattolo divenne una difficile arte nelle mani di Takezawa Tôji. Dopo una prima carriera come dentista ed esecutore di protesi dentali, nel 1840 egli si dedicò all'azionamento di trottole. In un primo importante spettacolo a Ryôkoku nel 1844, egli diede dimostrazione sull'uso delle trottole acrobatiche o trottole a molla. Immediatamente un rivale imitò questo spettacolo ad Asakusa e una mania per le trottole si diffuse a Edo. In uno spettacolo revival del 1849, Takezawa e suo figlio attirarono un pubblico ancora più grande unendo l'illusionismo all'azionamento delle trottole; grandi folle affluirono allo spettacolo per sei mesi di seguito. Nel corso di uno spettacolo all'interno di un teatro *yose* nell'aprile del 1850 il loggione al secondo piano crollò per il peso eccessivo degli spettatori e ci furono parecchie vittime⁹⁷.

Due categorie di spettacolo sono particolarmente interessanti, non tanto per il loro contenuto intrinseco quanto perché esse riproducono ad un livello più popolare e accessibile le forme di spettacolo remote o istituzionalizzate. Le donne non trovavano spazio in nessuna delle tre forme primarie di teatro nel Giappone del periodo pre-Meiji. Negli spettacoli di strada, invece, le donne potevano esibirsi e lo facevano per profitto. Le donne *gidayû* cantanti erano una caratteristica peculiare del circuito di spettacoli intorno al 1810⁹⁸. Malgrado reiterati tentativi di sopprimere tale forma, sopravvisse con raddoppiata vitalità fino alla fine del secolo⁹⁹. Troviamo spettacoli di nô femminile nel 1869 e di kabuki femminile dal 1868. Versioni popolarizzate o ridotte di tradizioni teatrali ufficiali costituiscono un'altra categoria degna di nota fra i *misemono*. Gli attori di pantomima in maschera *Mibu kyogen* di Kyoto si esibivano in concomitanza con una mostra *kaichô* del tesoro di un tempio di Kyoto nel 1790; numerose imitazioni indigene vennero presto fuori

⁹⁷ Vedi il cartellone fatto da Ryûte Tanehiko per «la cura dentale completa» di Takezawa in Masuda, p. 102. Note generali su Takezawa Tôji in BN 2, 103 (1844) e 2, 117 (1849). La caduta della galleria *yose* è in Yoshihara, p. 102.

⁹⁸ «Zoku Asukagawa», p. 40.

⁹⁹ Uno spettacolo femminile *gidayû* intorno al 1832 è descritta in Terakado, 1, 78-81. Per manifestazioni posteriori vedi Yada, 4, 214-15, e anche Tsuchida, pp. 207-09. Si possono ricordare anche, qui, spettacoli di *sumô* di donne fino a data relativamente recente. Una «scuderia» del genere andò poi in tournée alle Hawaii nel 1930. Cfr. Masuda pp. 131-32.

per trarre vantaggio dalla popolarità degli spettacoli¹⁰⁰. Chi si interessava di *jōruri* poteva ascoltare nel 1845 spettacoli vocali informali di recitazione senza accompagnamento nei baracconi di alcuni espositori, o ascoltare la presentazione di un attore seduto all'interno delle viscere dell'immagine alta 9 metri di un burattinaio. Rozzi spettacoli di kabuki, in costumi semplici, su di un palco piccolissimo, erano una caratteristica negli anni 1860 ad Asakusa e a Ryōkogu. Questi «teatri fantoccio» senza licenza (*odedeko-shibai*) davano l'idea di uno spettacolo kabuki in piena regola a chi non poteva permettersi il biglietto di ingresso nei luoghi autorizzati di Saruwaka-chō¹⁰¹.

Una manifestazione popolare, sia essa macabra, sorprendente o che lasci perplessi, ha sempre un fascino universale; fatta eccezione per le manifestazioni comiche e drammatiche il cui fascino si limita ad una unica comunità linguistica, il godimento del sorprendente non conosce confini nazionali. Non c'è da meravigliarsi perciò che lo spettacolo o l'attrazione popolare sia stato una delle prime vie di comunicazione aperte con successo fra il Giappone e l'Occidente.

Un primo esempio del ruolo avuto dall'attività di organizzare spettacoli negli scambi internazionali è l'importazione di animali esotici, regali provenienti dall'estero. Una coppia di elefanti, dono di simpatia di un tale di Cochín, sbarcò a Nagasaki nel 1727. La femmina morì quasi immediatamente, ma il suo compagno andò in giro ad Osaka, nel palazzo imperiale di Kyoto e raggiunse Edo nel luglio 1728. Per venti anni visse un'esistenza pacifica nella periferia di Nakano¹⁰². Un 'elefante' (in realtà due uomini in costume) marciava regolarmente dietro a 'stranieri' attratti dalle bizzarrie per le strade durante la festa biennale di Sannō¹⁰³. Una 'pantera' (probabilmente un gatto selvatico) proveniente dagli Stati Uniti, attraversò

¹⁰⁰ BN 2, 4; cfr. anche Mitamura, p. 427. È da notare che una replica dello spettacolo del 1840 solo 50 anni dopo non ebbe successo. Cfr. BN 2, 94. *Kiki no manimani* ricorda ampiamente i due spettacoli; vedi Kitamura, pp. 28 e 206. La più famosa tra le opere ispirate dallo spettacolo del 1790 fu quella di Bakin la ragazza *gesaku*, un *kibyōshi* intitolato *Tsukaihatahite nibu kyōgen* (*Esaurito in una farsa in due parti*, 1791). Vedi Mori, *Zoku kibyōshi kaidai*, pp. 388-89, e anche Zolbrod, pp. 23-24.

¹⁰¹ Yada, 4, 212-13. Kajima, pp. 149-50, descrive uno di questi teatri scalagnati, il cui biglietto di ingresso era al massimo di 8 o 12 *mon*.

¹⁰² BN 1, 131-32.

¹⁰³ «Zō», *Senryū daijiten* (ed. 1977).

felicemente il Pacifico nel 1860, e successivamente fu portato alla presenza dell'adolescente shogun Iemochi (che governò dal 1858 al 1866); prima della fine del mese, l'animale fu messo in mostra a Ryōkogu. La bestia aveva a malapena 9 mesi ed era lunga m 1,20, con una coda di cm 90, e consumava una dieta fissa a base di polli vivi e cuccioli di cane¹⁰⁴.

Quando gli fu accordato il permesso di visitare la festa del tempio di Suwa a Nagasaki, nel 1673, il capitano dell'industria commerciale olandese manifestò il suo malcontento per dover quotidianamente star seduto ad assistere a «una gran quantità di giochi di prestigio e di scimmie, nonostante abbiamo tante altre cose di cui occuparci»¹⁰⁵. Generazioni successive di Europei, però, furono inclini a considerare con molto maggiore benevolenza queste manifestazioni degli esibitori giapponesi. Uomini di spettacolo occidentali erano particolarmente ansiosi di mettere in mostra le recondite arti del Giappone in un periodo in cui persino i luoghi comuni del Giappone erano considerati grandi novità: i loro sforzi diedero a molti europei e americani una prima idea della nazione-isola. P.T. Barnum, ad esempio, confidava in una lettera del 1852 le sue speranze di ricevere qualche schizzo sulla vita e sui costumi giapponesi durante la futura spedizione di Perry per inserirlo in un progettato giornale popolare illustrato¹⁰⁶. Una lettera del 1860 indirizzata al sovrintendente americano della visita della prima delegazione *bakufu* mette in rilievo il ruolo di Barnum nel decorare la città di New York in onore degli inviati, e promette una apertura privata del suo gigantesco Museo Americano delle curiosità ad alcuni membri della missione¹⁰⁷. Durante la prima missione diplomatica giapponese in

¹⁰⁴ BN 2, 180-81. Non sono sicuro che fosse un dono diplomatico, ma lo inferisco dalla scelta di vocaboli del brano.

¹⁰⁵ Ch. R. Boxer, *Jan Compagnie in Japan, 1600-1850*, 2ª ed., L'Aia, Martinus Nijhoff, 1950, p. 140. Vedi anche p. 125. Per un'altra reazione europea allo stesso spettacolo intorno al 1885 vedi Pierre Loti (Julien Viaud), *Madame Chrysanthème*, Paris, Calmann Lévy, 1887, pp. 170-72. Qui le attrazioni comprendevano un burattinaio che usava mani e piedi e un drago Komodo.

¹⁰⁶ «Al Baiardo Taylor», 16 dicembre 1852, lettera 46, *Selected Letters of P.T. Barnum*, a c. di A.H. Saxon, New York, Columbia University Press, 1983, pp. 62-63.

¹⁰⁷ «A Samuel Francis Du Pont», 23 maggio 1860, lettera 88, *Selected Letters of P.T. Barnum*, pp. 105-06. In una lettera del 10 ottobre 1890 (p. 330) veniamo a sapere del progetto di Barnum di visitare il Giappone, ma la sua debole salute nel 1891 impedì ogni possibilità di intraprendere il faticoso viaggio.

Europa nel 1862, un uomo di spettacolo britannico mise in mostra un tempestivo dipinto di 84 metri quadrati raffigurante la città di Edo agli occhi di tutta Londra, benché la fonte dei suoi schizzi originali sia poco chiara¹⁰⁸.

Gli intrattenitori popolari giapponesi, ai margini della loro società, furono tra i primi gruppi a viaggiare all'estero. Nel 1864 il 'professor' Risley — un avventuriero e acrobata nato nel New Jersey, le cui fortune attestate possono essere rintracciate almeno in quattro continenti — arrivò nel territorio occidentale delimitato a Yokohama con una troupe eterogenea di artisti e animali al suo seguito per offrire al Giappone il primo circo moderno. La rischiosa impresa non fu un successo da poco, e con i profitti provenienti dalla sua ghiacciaia e dalla sua fabbrica di latticini (anche queste novità per il Giappone), Risley nel 1866 ingaggiò due dozzine di intrattenitori di strada per una tournée di due anni negli Stati Uniti¹⁰⁹. Il *Bukô nenpyô* enumera gli artisti in modo meticoloso: otto azionatori di trottole, compreso il rinomato Matsui Gensui; quattro giocatori di prestigio; due acrobati e un funambolo; due danzatori leone; nove giocolieri che si esibivano con i piedi e alcuni artisti *ashigei*¹¹⁰. Le vicende di questo gruppo poco conosciuto — un gruppo di lavoratori giapponesi sotto contratto per due anni prima della spedizione *Gannen-mono* alle Hawaii — merita uno studio più attento.

Attori giapponesi in numero sempre maggiore divennero una istituzione nei teatri europei, nei circhi e negli spettacoli di secondo piano nella seconda metà del XIX secolo — un periodo in cui la loro nazionalità sola bastava a far di loro delle stranezze degne di nota. In cerca di distrazione, John Ruskin (1819-1900) assistette a Londra a uno spettacolo di acrobati giapponesi nel febbraio 1867. In una lettera filosofica indirizzata la settimana successiva ad un

¹⁰⁸ Altick, pp. 481-82. Per una recensione giornalistica vedi p. 294.

¹⁰⁹ Sulla carriera di Risley vedi Altick p. 205. Vedi anche P. Barr, *The Coming of the Barbarians*, London, MacMillan, 1967, pp. 36-37.

¹¹⁰ L'elenco in BN 2, 207-09. Vi notiamo parecchie intere famiglie d'arte. Un catalogo aggiunto di trucchi suggerisce, in termini fioriti, la varietà delle abilità, inclusa la manipolazione di «grandi trottole» di quasi mezzo metro di diametro e più di venti chili di peso, o di una trottole abbastanza grande da contenere una bambina di otto anni. *Bukô nenpyô* non menziona qui Risley ma dichiara che gli attori furono ingaggiati da un americano chiamato *Benkutsu*.

corrispondente da tempo malato vicino a Newcastle, Ruskin indugia a lungo nella descrizione dello spettacolo:

Hai forse avuto notizia di una compagnia di giocolieri giapponesi venuta a esibirsi a Londra. C'è da tempo un crescente interesse per l'arte giapponese, che è stata molto pericolosa per molti dei nostri pittori e perciò avevo gran desiderio di vedere chi fosse questa gente e cosa facesse¹¹¹.

Dalla descrizione che segue, è chiaro che lo spettacolo era un discreto programma di tipo standard con azionatori di trottole, giocolieri, acrobati e una danza finale di un folletto in maschera. Lungi dall'aver raggiunto la tranquillità dello spirito con lo spettacolo, Ruskin fu spinto ad immergersi in riflessioni ed elucubrazioni sulla natura del popolo giapponese, della loro bella ma ignobile arte:

L'impressione dunque prodotta su di me dall'intera scena, fu quella di trovarmi alla presenza di creature umane di una razza parzialmente inferiore, ma non senza una grande grazia umana, sentimento domestico e intelletto ingegnoso; i quali però erano, come nazione, afflitti da uno spirito maligno e spinti da esso a divertirsi nel raggiungere o nell'ammirare il raggiungimento, attraverso anni di pazienza, di una certa corrispondenza con la natura degli animali inferiori¹¹².

A livelli meno cerebrali furono senza dubbio le reazioni degli spettatori americani verso Neko-hachi, un emigrante esperto nel salto *kagonuke* e nell'imitazione dei gatti, il quale possedeva anche la capacità di ingoiare aghi e fango e di sputare acqua pulita e sporca in getti alternati; o degli spettatori francesi verso un'artista *ashigei* in tournée con il circo Barnum e Bailey nel 1890 circa:

La signorina Oguri, di origine giapponese, è una giovane donna di grande personalità. Ella, come il suo collega, il signor Charles Tripp, non ha braccia, ma come lui ha imparato ad usare i piedi con impressionante agilità. Poche

¹¹¹ J. Ruskin, *Time and Tide and Munera Pulveris*, New York, MacMillan, 1928, p. 24: lettera VI, datata 28 febbraio 1867.

¹¹² *Ibidem*, p. 25. Ma la sua reazione non può essere stata del tutto negativa, dato che quasi all'inizio della lettera VII, di quattro giorni dopo, scrive: «Avevo intenzione di tornare da questi giocolieri giapponesi, dopo una visita a un teatro di Parigi...» (p. 27).

persone sarebbero in grado di fare con le mani ciò che questa abile anche se incompleta giapponese riesce a fare con i piedi¹¹³.

D'altra parte gli artisti popolari furono tra i primi stranieri a entrare in Giappone. Un prologo appropriato a questo trascurato capitolo dell'attività di organizzare spettacoli internazionali fu lo spettacolo rappresentato dagli uomini delle navi del Commodoro Perry ancorate al largo di Kanagawa. Il 27 marzo 1854, dopo settimane di difficili trattative, gli inviati diplomatici giapponesi furono ospiti d'onore in una sontuosa festa americana. Poco prima del calar delle tenebre, tutti si riunirono a bordo della nave ammiraglia «Powhatan» per la «pièce de résistance». Secondo un resoconto autorizzato della spedizione:

Dopo il banchetto i Giapponesi furono intrattenuti dall'esecuzione di un numero di negro minstrelsy arrangiata da alcuni marinai che, con i volti dipinti di nero e vestiti in modo appropriato, interpretarono la loro parte con uno humour che avrebbe senz'altro procurato loro da Christy un applauso sfrenato di un pubblico di New York. La serietà del cupo Hayashi [cioè Hayashi Fukusai, 1800-1859, decano dell'Accademia Shōheikō] non resistette alla grottesca esibizione e anche lui si unì alla generale ilarità provocata dalle comiche buffonate e dalle scenette umoristiche dei finti negri¹¹⁴.

Dalle descrizioni più dettagliate dei diari privati di ufficiali e marinai americani, è evidente che lo spettacolo a bordo della nave fu uno show di menestrelli col volto nero, con la classica struttura in tre parti sviluppata alla fine degli anni 1840: botta e risposta umoristico, una parte di varietà e una breve parodia (in questo caso alcune scene prese da un melodramma di Lord Bulwer-Lytton del 1838)¹¹⁵. Una

¹¹³ Su Nekohachi vedi Kajima, pp. 90-91. «Miss Oguri...» da un manifesto non datato di un circo francese, riprodotto in R. Croft-Cooke e P. Cotes, *Circus. A World History*, London, Paul Elek, 1976, p. 72.

¹¹⁴ F.L. Hawkes, *Narrative of the Expedition of an American Squadron to the China Seas and Japan*, New York, D. Appleton, 1856, p. 438. «Da Christy» si riferisce ai Christy Minstrels, uno dei gruppi originari di menestrelli e, dal 1846, un numero sensazionale a New York. Cfr. P.C. Toll, *Blacking Up*, New York, Oxford University Press, 1974, pp. 37-38. Ironicamente George Christy incorporò il «Trattato Giapponese» in uno spettacolo del giugno 1860, e annunciò la presenza della legazione *bakufu* come ospiti d'onore (e attrazioni) in una «Grande matinée giapponese». Toll, p. 171.

¹¹⁵ A.C. Walworth, *Black Ships Off Japan*, New York, Knopf, 1946, p. 203. Sulla struttura di uno spettacolo di menestrelli vedi Wilmeth, pp. 119-120.

pergamena giapponese dipinta a mano che registra lo sviluppo delle trattative, dipinge in modo solenne nove musicisti in abbigliamento da 'negro', disposti in semicerchio intorno a due danzatori che fanno capriole¹¹⁶. Quattro giorni dopo lo spettacolo venne ratificato il Trattato di Kanagawa.

I primi artisti stranieri in Giappone si esibivano preferibilmente per le piccole comunità straniere dei porti franchi, e tuttavia è evidente che la loro influenza andava ben oltre queste oasi territoriali. Il circo ad hoc del 'professor' Risley del 1864, uno spettacolo prevalentemente equestre e acrobatico, veniva rappresentato esclusivamente a Yokohama ma attirava visitatori di Edo, a venti miglia di distanza¹¹⁷. Nel novembre 1869 la famosa coppia di nani di Barnum, il Generale Tom Thumb e signora, arrivarono a Yokohama come prima tappa del loro giro del mondo in tre anni. Dopo alcuni spettacoli alla Masonic Hall di Yokohama, la coppia in miniatura andò in visita nella capitale e in seguito soggiornò a Nagasaki. La signora Thumb (1841-1919) commenta l'esperienza nelle sue memorie: «Mentre eravamo in Giappone ci siamo esibiti davanti ad alti ufficiali, alle signore giapponesi e ai pochi europei che si trovavano nell'Impero. Dovunque siamo stati accolti con grandi manifestazioni di gentilezza e di ospitalità»¹¹⁸. In un periodo in cui gli stranieri erano rari in Giappone e non potevano viaggiare senza limitazioni, Tom Thumb e signora avevano una relativa libertà di movimento: «In tutte le città che abbiamo visitato in Giappone non abbiamo avuto alcuna difficoltà di andare liberamente in giro; anche se i nativi usavano correre fuori dai negozi e seguirci talvolta fino a raggiungere il numero di parecchie centinaia, non ci hanno mai dato fastidio affollandosi attorno a noi»¹¹⁹. Il talento degli uomini di spettacolo giapponesi sfidava la reputazione dei più famosi prestigiatori:

¹¹⁶ Vedi l'illustrazione a fronte di p. 64 in Barr. Per ulteriori informazioni sulla moda «giapponese» nei minstrels americani dal 1860 al 1880, vedi Toll, pp. 170-172.

¹¹⁷ Furukawa, p. 311.

¹¹⁸ M.L. Magri, *The Autobiography of Mrs Tom Thumb (Some of My Life Experiences)*, a c. di A.H. Saxon, Hamden Conn., Archon Books, 1979, p. 118. Coppie o gruppi di nani non erano sconosciuti in Giappone. BN 2, 104 ricorda nani danzanti di Echigo fatti esibire a Ekōin nel 1844, mentre a p. 188 è descritta una intera «Famiglia dall'isola dei pigmei» nella mostra del 1862.

¹¹⁹ Magri, p. 117.

Abbiamo visto spesso i giocolieri giapponesi eseguire i loro trucchi meravigliosi, dinanzi ai quali Blitz, Hermann e Keller cederebbero in silenzio la palma. Nessuno scenario, niente accessori — semplicemente accovacciati in terra per le strade, rappresentando in silenzio quelle sorprendenti meraviglie così spesso descritte dai viaggiatori — così totalmente impenetrabili¹²⁰.

Uno dei primi spettacoli occidentali su vasta scala al di fuori dell'oasi territoriale di Yokohama fu il circo francese Soullier, che aprì a Tokyo nel dicembre 1871. Prezzi di ingresso esorbitanti, una posizione squallida e un tempo gelido incoraggiarono pochi spettatori; il trasferimento nella più ospitale Okuyama nella primavera 1872 fece crescere notevolmente i profitti. La troupe del circo italiano di Giuseppe Chiarini ebbe ancora maggiore successo in tre diversi punti di Tokyo nel 1886-1887. Tanto penetrante fu l'attrazione dei numeri degli animali, degli acrobati e dei clowns che, con un ibrido unico di spettacolo popolare, figure del circo vennero inserite in uno spettacolo kabuki del 1886¹²¹.

Il numero degli spettacoli *misemono* non mostra alcun particolare declino durante gli anni 1860 e 1870. In realtà, in un certo sen-

¹²⁰ *Ibidem*, p. 118. I riferimenti sono a Antonio Blitz, Alexander e Carl Hermann, e Harry Kellar, famosi illusionisti del Nord America dei primi dell'800; *ibidem*, p. 187, n. 42. Descrizioni di artisti di strada giapponesi — come la prima impressione del monte Fuji o le reazioni a una corsa in risciò — divennero un pezzo forte nei racconti di viaggio sul Giappone. Vedi, ad esempio, il «prestidigitatore farfalla» del 1858 in H. Heusken, *Japan Journal: 1855-1861*, ed. e trad. di J.C. van der Corput e R.A. Wilson, New Brunswick N.J., Rutgers University Press, 1964, p. 204. Sir R. Alcock, ricordando i suoi anni in Giappone dal 1858 al 1860, colloca maghi di strada tra le colorite attrazioni vicino al tempio Zōjōji: «Qui si può vedere anche un gruppo di giocolieri che raccoglie una folla di passanti. Blondin e il Mago del Nord possono trovare qui formidabili rivali; perché gli artisti giapponesi non solo ingoiano spade incredibilmente lunghe e stanno in equilibrio su bottiglie, ma tirano fuori dalla bocca le cose più inimmaginabili — cavalli volanti, sciami di mosche, nastri di un miglio e strisce di carta senza fine». Vedi Alcock, *The Capital of the Tycoon*, 2 voll., London, Green Longman Roberts & Green, 1863, 1, 112. Blondin (Jean-François Gravelet 1824-1897) è naturalmente il famoso funambulo e acrobata francese. Il «Mago del Nord» è John H. Anderson, un mago inglese della metà del secolo tra le cui specialità c'era la «scrittura fantasma»; vedi «Conjuring», *Encyclopaedia Britannica* (ed. 1910-1911).

¹²¹ Sul circo Soullier (giapponese: *Surie*) vedi BN 2, 242 e Furukawa, p. 311. Per la troupe Chiarini (giapponese: *Charine*) vedi Furukawa, p. 312. Il dramma kabuki intitolato *Narhibiku Charine no kyokuba* (*Il risonante circo Chiarini*) aveva tra i personaggi un artista con una sola gamba, un domatore di tigri, un ammaestratore di elefanti e lo stesso Chiarini. Vedi Tsuchida, p. 234. Altre brevi notizie su questi circhi e i loro giri dell'Asia orientale sono in G. Speaight, *A History of the Circus*, San Diego, A.S. Barnes, 1980, pp. 157 e 174. Speaight ricorda che Louis Soullier portò con sé a Parigi una troupe di acrobati giapponesi nel 1866, ma non ne dà documentazione.

so lo scompiglio della Restaurazione Meiji produsse nuove classi di uomini di spettacolo, perché i samurai destituiti si dettero occasionalmente alle pubbliche dimostrazioni di recitazione nō e di scherma per alleviare le ristrettezze della povertà¹²². Verso gli anni 1880, comunque, gli spettacoli di Edo erano scaduti notevolmente in numero e vitalità.

La legislazione fu uno dei fattori primari del declino degli spettacoli: la politica disinteressata del *laissez-faire* del *bakufu* si sottopose al fervore legislativo puritano del primo regime Meiji. Una legge del 1870 proibì le mostre di inganni e fraudolente; ordinanze del 1872 e del 1873 misero al bando l'esposizione di deformità su basi umanitarie, e anche per l'incompatibilità di tali mostre volgari con il desiderato tono morale della nuova capitale¹²³. La restrizione o l'eliminazione dei luoghi tradizionali fu una seconda caratteristica del declino di questi spettacoli da strada. Per rendere liberi spazi per gli uffici telegrafici, la piazza occidentale di Ryōkoku e l'accesso sud ad Asakusa vennero requisiti nel 1872 e ristrutturati; le sale da tè che costeggiavano il fiume vennero eliminate¹²⁴. Alcune ordinanze del 1873 proibirono l'erezione delle consacrate baracche temporanee, che occupavano terreno senza le richieste tasse di proprietà¹²⁵. Spettacoli meccanici, come in Occidente, minarono tutte le rappresentazioni dal vivo. Il grammofono fece la sua comparsa in Giappone verso la fine del periodo Meiji, il kinoscopio di Edison nel 1896¹²⁶. Le nuove forme di spettacolo inanimato coesistero per un certo periodo di tempo accanto ai loro predecessori: il rione Rokku di Asakusa, vicino alla vecchia Okuyama, divenne il centro dell'industria cinematografica, e gli spettatori del cinema degli anni 1910 fra le pellicole potevano anche assistere ad uno spettacolo di varietà¹²⁷.

¹²² Su questi *gekikenkai*, «lotta con le spade», vedi BN 2, 256 (1873). Sui recitals di strada di canto nō o di koto di nobili decaduti vedi Kikuchi, pp. 269-70. Per analoghe esibizioni come giocolieri e acrobati di samurai decaduti della fine del '600 vedi Mitamura, p. 428.

¹²³ Furukawa, pp. 292-93.

¹²⁴ BN 2, 244.

¹²⁵ Cit. in Furukawa, p. 293.

¹²⁶ L'introduzione del kinoscopio in Tsuchida, p. 175. Una dimostrazione del fonografo a Tokyo nel 1878 è in Whitney, p. 206.

¹²⁷ Fujimoto, p. 2. Un fenomeno simile fu il tardo uso del *katsuben* di narratori drammatici dal vivo durante le proiezioni dei primi film muti. Vedi Tsuchida, p. 175.

La finale prevalenza delle forme meccaniche fu però una certezza verso gli inizi del nuovo secolo.

La scomparsa degli artisti all'aperto dalle strade di Tokyo non significò la fine degli spettacoli stessi. Un gran numero di artisti trovò rifugio nei teatri *yose* o *yoseba*. Queste istituzioni permanenti, come le analoghe vaudeville houses in America, offrivano programmi di varietà eclettici di continuo, in tutte le stagioni e dovunque; un unico biglietto d'ingresso bastava per vedere o ascoltare ciò che in realtà era una sequenza continuata di *misemono* sotto un unico tetto¹²⁸. La tecnologia industriale, il motore essenziale dell'«illuminismo» Meiji, trovò un alleato inatteso negli uomini di spettacolo di Tokyo. Un monte Fuji in cartapesta, più grandioso nella concezione di qualsiasi *saiku*, giganteggiava 33 metri al di sopra di Asakusa dal 1887 al 1890¹²⁹. Un teatro di panorama del 1890, anch'esso ad Asakusa, incantava gli spettatori con i quadri otticamente illusionisti della guerra civile americana o di quella cino-giapponese¹³⁰. Le esposizioni industriali, il culmine del sobrio pragmatismo, non erano esenti dalle tinte delle mostre carnevalesche¹³¹.

Secondo una fonte i *misemono* di Edo vivono ancora nel Giappone del dopoguerra, mutatis mutandis: l'osservatore nota una «ragazza ragno» a Ikeburo, il «sumo delle donne» a Takadanobaba, e una «ragazza raggi X» capace di rendere evidente la propria struttura scheletrica¹³². Lo spirito della Tokyo dei tempi moderni sembra però essere nemico a tale tipo di divertimenti informali ed estemporanei: solo la televisione dà una arena precaria a queste arti moribonde. Asakusa ne conserva oggi sufficienti tracce, anche se i

¹²⁸ Non mancano informazioni sullo sviluppo dello *yose*. Vedi «Zoku Asukagawa», p. 40. Per un programma tipico del 1835 circa che includeva attori comici *rakugo*, una lotteria, quadri meccanici, immagini *kage-e* proiettate e un dialogo comico per finire, vedi Terakado, 2, 244-54. Sulla riforma legislativa Tenpō contro la proliferazione di *yose*, vedi Yoshihara, pp. 75-76. Per una colorita descrizione di un cartellone di varietà intorno al 1910, comprendente cantastorie, un buffone e giocoliere coi piatti cinese, e numeri musicali, vedi Fujimoto, pp. 17-19.

¹²⁹ Furukawa, p. 299.

¹³⁰ *Ibidem*, pp. 302-03.

¹³¹ *Ibidem*, pp. 303-04. La prima fiera locale commerciale sponsorizzata dal governo si ebbe nel 1877. Molto interessante è la descrizione in BN 2, 253 di una vasta esposizione sul terreno del vecchio castello feudale Satsuma nel dicembre 1872, in cui furono esposti minerali, fossili, oggetti d'arte, giocattoli, attrezzi agricoli, farfalle, antichità, ecc. Sfortunatamente il brano non specifica gli sponsor.

¹³² Ozawa Shōichi, *Watakushi wa kawara-kōjiki; kō*, Bungei Shunjū, 1976, pp. 91-92.

cinematografi a buon mercato di Rokku sono costretti ora a fare i conti con una vistosa sala di scommesse; ancora meno rimane di Ryōkogu, che ora non è altro che un brutto ponte di ferro e uno snodo viario. Gli spettacoli dal vivo di Edo, effervescenza di una cultura al suo apice popolare, sono passati nella riserva dello storico della cultura.

Traduzione di Vanna Gallo