



UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA

Corso di Laurea Magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

Tesi di laurea

Il teatro *kabuki* e gli *onnagata*:
affinità e discrepanze con il mondo *drag*

Relatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Correlatore

Prof.ssa Katja Centonze

Laureanda

Arianna Guidolin

Matricola 852935

Anno Accademico

2021/2022

要旨

本論文では、歌舞伎演劇の女形という重要な役柄について研究する。特に女形は、ドラァグの世界とどのように似ているか、あるいは異なっているかについて述べる。

女形は、女性的な化粧をして、きれいな着物を着て、舞台の上で女性の役を演じる男性役者である。初代芳沢あやめという有名な女形は、そのような役を素晴らしく演じることができるように、舞台の上でだけではなく、毎日の生活でも女装をしたり、女らしい振る舞いをしたりしなければならないと主張していた。

ドラァグは、ドラァグ・クイーンやドラァグ・キングなどを含める。前者は、女性的な大胆な化粧をして、非常に短くてロー・ネックの女性的な衣服を着て、舞台の上あるいはバーなどで踊ったり、歌ったりする女装している男性である。後者はその反対で、男性的な化粧をし男性的なヘアスタイルをして、いつもは男性が着ている服装をしている女性である。

第一章では、歌舞伎演劇の基本的な概念について述べる。まず、歴史的に見て歌舞伎の誕生以前の日本の社会的・政治的な状況を眺める。それから、歌舞伎の女形という役柄を詳しく調べる。

第二章では、ドラァグ・クイーンの文化的な現象について述べる。初めに、日本語で「レインボー・コミュニティ」あるいは「ゲイ・コミュニティ」と呼ばれ

ている「LGBTQIA+ community」とその中のクィアと言われる人々について扱う。その後、ドラァグ・クィーンについて一般的に述べ、さらに日本の特別の場合についても述べる。第二章の最後の部分は、歌舞伎の女形をドラァグ・クィーンと比較し、類似点、相違点を検討する、本論文の中心的な部分である。

第三章では、注目に値する有名な人物を挙げる。女形として名高い人物として、歴史的に女形の役柄を考え出した最初の人々の一人である右近源左衛門と、女形の芸術を最高の水準に達させることができた初代芳沢あやめと初代瀬川菊之丞を挙げる。また、ドラァグ・クィーンに関しては、歴史において最初のドラァグ・クィーンとされているウィリアム・ドーシー・スワンがおり、また日本において歌手、俳優、作家、活動家として広く敬愛される美輪明宏も大切な人物である。最後に、ジア・ガンという日系アメリカ人を挙げる。彼女は、七歳で女形の役割役柄を上手に演じることができ、それからドラァグ・クィーンになった。

本論文により、これまであまり扱われてこなかったこのテーマの研究が進むことを望む。

INDICE

INTRODUZIONE.....	4
CAPITOLO 1: IL TEATRO <i>KABUKI</i>	7
1.1 Cenni storici.....	7
1.2 Alle origini del periodo Edo (1603-1868).....	13
1.3 Il teatro <i>kabuki</i>	16
1.4 Gli <i>onnagata</i>	23
CAPITOLO 2: IL FENOMENO CULTURALE DELLE <i>DRAG QUEEN</i>	34
2.1 La comunità LGBTQIA+.....	34
2.2 Le <i>drag queen</i>	40
2.3 Il <i>drag</i> in Giappone.....	47
2.4 Affinità e discrepanze tra <i>onnagata</i> e <i>drag queen</i>	54
2.4.1 <i>Queer</i> come “eccentrico”, “bizzarro”.....	55
2.4.2 <i>Outcast</i> come “emarginato”, “rifiutato”.....	56
2.4.3 Legami famigliari: <i>drag house</i> e clan <i>kabuki</i>	59
2.4.4 <i>Cross-dressing</i> : tra lavoro ed espressione di sé.....	60
2.4.5 <i>Kabuki</i> e <i>drag</i> : diversi livelli di importanza.....	63
2.4.6 Il <i>kabuki</i> non è un party, il <i>drag</i> non è una rappresentazione.....	65
CAPITOLO 3: FIGURE SALIENTI.....	68
3.1 Uno dei primi <i>onnagata</i> della storia: Ukon Genzaemon.....	68
3.2 Yoshizawa Ayame I e Segawa Kikunojō I.....	70
3.3 La prima <i>drag queen</i> : William Dorsey Swann.....	76
3.4 Da Miwa Akihiro a Gia Gunn.....	80
CONCLUSIONI.....	85
BIBLIOGRAFIA.....	87
SITOGRAFIA.....	92
ELENCO IMMAGINI.....	95

INTRODUZIONE

In questa tesi, andrò ad esporre il teatro *kabuki*, uno dei teatri tradizionali giapponesi, e, in particolare, la figura dello *onnagata*, di estrema importanza all'interno di questa forma teatrale. Un *onnagata* è un attore uomo che interpreta ruoli femminili, dunque recita e danza indossando trucco, parrucche e kimono, più o meno elaborati, a seconda dello status della donna che sta rappresentando. Questo incarico è nato come conseguenza del divieto da parte del governo per le donne di recitare a teatro, a causa del fin troppo stretto legame che le attrici avevano con la prostituzione. Nel tentativo di sostituire le fanciulle con i giovinetti non ancora maturi, considerati ideali nello svolgere le parti femminili per la loro fisicità non ancora sviluppata, che li rendeva quasi androgini, e per la loro voce ancora sottile e delicata, il teatro incappò in un ulteriore bando. Ecco che, dopo cinquanta anni dalla nascita del teatro *kabuki*, un'arte sbocciata per mano di una donna, esso divenne monopolio dell'uomo, il quale si ritrovò a dover ricoprire ogni ruolo già esistente, tra cui quello della cortigiana e di tutte le altre classi sociali femminili.

Leggendo alcuni articoli, e specialmente un testo di Isaka Maki¹, mi sono imbattuta nella definizione di *kabuki* come teatro *queer*, considerato dunque “strano”, “bizzarro”, “deviato” – nel senso buono del termine –, il che non è sbagliato, dal momento che il termine stesso “kabuki” deriva dal verbo “katamuku” (“inclinarsi”, “pendere”). Pertanto, ho iniziato a riflettere sulle diverse figure che rientrano nella categoria *queer* e sulla persona dell'*onnagata*, e mi ha incuriosito l'apparente somiglianza tra quest'ultimo e le *drag queen*. Una regina *drag* è anch'essa un uomo che indossa abiti del sesso opposto, che crea acconciature particolari o fa uso di parrucche, e che sfoggia un trucco talmente

¹ ISAKA, Maki. *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*, University of Washington Press, ebook, 2016, p. 17.

complesso da riuscire a modificare i lineamenti naturali del volto. Entrambi questi personaggi hanno un'incredibile abilità nel travestimento e nel trucco, sfoggiano costumi di una sfarzosità abbagliante, che catturano l'occhio anche dell'osservatore più distratto, e tutti e due danno spettacolo. Tuttavia, sebbene ci siano alcuni punti in comune tra le due forme di espressione artistica, in realtà le differenze tra loro sono notevoli.

L'*onnagata* è un attore, frequenta le lezioni di un maestro sin dalla tenera età per apprendere la danza e la recitazione, con l'obiettivo di raggiungere l'eccellenza e poter offrire all'audience uno spettacolo indimenticabile. Egli deve studiare un copione, scritto da un abile drammaturgo, e fare propria la sua parte, comprendendo quali emozioni mostrare sul palcoscenico. Il teatro *kabuki*, essendo un teatro di rappresentazione, è uno specchio della reale condizione sociale dell'epoca, e l'*onnagata* è una raffigurazione della donna giapponese moderna e premoderna, a seconda del periodo storico.

Al contrario, la *drag queen* non è un'imitazione del gentil sesso, e non è nemmeno una recitazione nei panni di un personaggio del sesso opposto; il *drag* è un'esaltazione, quasi una caricatura, oltre che una pratica attraverso cui si può giocare con il genere. Per molti, il *cross-dressing* (indossare abiti del sesso opposto) è anche un mezzo per esprimere se stessi e per trovare il coraggio di mostrare una parte del proprio animo che, nella quotidianità, rimane celata. Inoltre, solitamente, il travestirsi in *drag* non è un vero e proprio lavoro, grazie al quale un individuo può mantenersi, ma piuttosto uno svago o, per alcuni, un impiego part-time in qualche locale, che permette loro di unire l'utile, ossia svolgere una mansione per guadagnare qualche soldo, e il dilettevole, cioè travestirsi e fare festa, danzando e cantando.

L'attore di *kabuki*, invece, svolge un mestiere come qualsiasi altro attore di teatro o di cinema, ed è quindi impegnato completamente nella partecipazione agli spettacoli e nello

studio costante dell'arte recitativa, della danza e, nel caso dell'*onnagata*, della gestualità della donna da rappresentare sulla scena.

Nell'espone le diversità e le affinità tra *onnagata* e *drag queen*, parlerò anche del *kabuki* più in generale e di come è nato, quale fosse la situazione sociale e politica nel periodo appena precedente la sua creazione, per poi soffermarmi sulla meravigliosa figura del *female impersonator* (un intrattenitore uomo che svolge ruoli femminili) giapponese per eccellenza: l'*onnagata*. Aprirò, in seguito, una parentesi sulla comunità LGBTQIA+, dentro la quale esistono svariate realtà accomunate da un senso di appartenenza e di uguaglianza, ma pur sempre distinte tra loro, tra le quali compare anche quella *queer* (Q). All'interno di questa etichetta, ci sono le *drag queen*, e la controparte maschile dei *drag king*, di cui parlerò inizialmente a livello universale, spiegando chi sono, per poi andare più nello specifico e concentrandomi sulla situazione *drag* in Giappone.

Infine, esporrò alcune delle figure che ritengo fondamentale menzionare sia nel contesto dell'*onnagata kabuki*, che nel contesto *drag*; compariranno, rispettivamente, i nomi di Ukon Genzaemon, Yoshizawa Ayame I, Segawa Kikunojō I, e di William Dorsey Swann, Miwa Akihiro e Gia Gunn.

1. IL TEATRO *KABUKI*

1.1 Cenni storici

Il Giappone è un paese ricco di storia, cultura e tradizione, mitizzato e apprezzato in tutto il mondo, ed è proprio per la sua incredibile diversità di usi e costumi che, al giorno d'oggi, è uno tra i luoghi più affascinanti sulla faccia della Terra. È proprio nell'arcipelago giapponese che sono stati rinvenuti i primissimi ritrovamenti considerati manufatti, datati addirittura 30.000 a.C., comprendenti piccole pietre levigate; ed è interessante, inoltre, notare come alcune delle epoche geologiche nel contesto nipponico siano differenziate e nominalizzate in base all'evoluzione artistica, culturale, e rituale della gente, cosa che invece non accade in Europa, dove si dà più importanza allo sviluppo dell'agricoltura e della caccia. Il periodo Jōmon (dal 10,000 a.C. al 300 a.C. circa), considerato il Neolitico giapponese, è il primo periodo storico che vede la presenza di vasi in terracotta decorati con



Figura 1.1.1: ciotola profonda con beccuccio, Kamifukuoka, Fujimino-shi, Saitama, primo periodo Jōmon, 4.000-3.000 a.C. *Important Cultural Property.*

la tecnica chiamata, appunto, *jōmon* 縄文 (lett. “disegno, intreccio di corda”), ne è un esempio l'oggetto in *figura 1.1.1*. Il più tardo periodo Kofun (dal 200 d.C. al 600 d.C. circa) prende il nome da una nuova tipologia di sepoltura, *kofun* 古墳 (lett. “tomba antica”), e vede il passaggio dal *funkyūbo*² 墳丘墓 ad un nuovo sepolcro, generalmente

² Tumulo di terra sotto al quale venivano sepolti i resti del defunto, assieme ad un corredo di vasi, anfore e ceramiche.

maestoso e rappresentante il livello sociale del defunto. In *figura 1.1.2* è rappresentato uno di questi tumuli sepolcrali, in particolare si tratta del Nintoku-Tennō ryō Kofun visto da sud, e tramite questa fotografia è possibile osservare la dimensione colossale del monumento funebre rispetto alla città, che appare come costruita attorno ad esso.³

Ho voluto inserire questa breve parentesi storica come semplice dimostrazione del fatto che, sin dai primi insediamenti umani sul territorio nipponico in periodo Paleolitico – anche detto “pre-ceramico” proprio per la grande quantità di manufatti provenienti dalle epoche successive –, la popolazione giapponese ha sempre dimostrato un forte fervore creativo.



Figura 1.1.2: Nintoku-Tennō ryō Kofun, 2007.
Foto di Sakai City Government.

In particolare, tra i molteplici campi in ambito artistico e di intrattenimento, il Giappone vanta un rapporto straordinario con il teatro. Ne esistono infatti varie tipologie, e quelle più degne di nota, anche dette “teatri della tradizione”, sono *kabuki* 歌舞伎 (*figura 1.1.3*), *nō* 能, il teatro caratterizzato dall’uso delle maschere (*figura 1.1.4*), *kyōgen* 狂言 (*figura 1.1.5*) e *ningyō jōruri* 人形浄瑠璃 o *bunraku* 文楽, il teatro dei burattini (*figura 1.1.6*). Queste forme sono nate e sono un’evoluzione delle danze rituali, legate allo shintō

³ Cenni storici estratti da: IMAMURA, Keiji, *Prehistoric Japan, New perspectives on insular East Asia*, Routledge, New York and London, 2016, cap. 2 e Luigi Luca CAVALLI-SFORZA, Paolo MENOZZI, Alberto PIAZZA, *The history and geography of human genes*. Princeton University Press, Princeton, 1994, cap. 4.4.

e al buddhismo, che venivano effettuate a corte e nei templi come mezzo di collegamento tra l'umano e il divino. Inizialmente composte da movimenti e suoni, alle musiche create con particolari strumenti (principalmente a percussione) e alla danza vengono poi aggiunti gesti rituali, e, naturalmente, la narrazione e la recitazione. Questi ultimi due elementi fanno parte della letteratura drammatica, il cosiddetto copione che gli attori devono studiare e poi rappresentare sul palcoscenico; in Europa, la parola è sempre stata considerata superiore rispetto alle altre materie artistiche (danza, musica), e perciò ha avuto un ruolo prevalente sul palco. Nella tradizione nipponica, invece, tutti gli elementi facenti parte della recitazione, quindi anche l'azione, il movimento, e il suono, sono fondamentali e allo stesso livello, se non talvolta leggermente più rilevanti, del linguaggio. Inoltre, in alcune forme di teatro, tra cui anche nel teatro giapponese, l'attore ha un'importanza di tale rilevanza che spesso il dramma viene costruito a seconda di chi interpreta il ruolo del protagonista; per questo stesso motivo, ogni evento teatrale diventa unico e irripetibile, viene prodotto diversamente ogni volta che viene messo in scena, e di conseguenza nel momento in cui viene prodotto, parallelamente, si va svanendo.⁴ Nel contesto italiano esiste una forma teatrale che porta questa stessa caratteristica: l'opera lirica, un genere artistico in cui la voce degli attori, essendo l'elemento portante dell'intera rappresentazione, ne influenza la messa in scena. A dimostrazione di ciò, nel caso in cui non ci fossero abbastanza fondi per creare una messinscena elaborata, l'opera viene trasformata in concerto, sfruttando la sola capacità canora degli artisti sul palco, senza sfondi elaborati o marchingegni sofisticati.

Spesso era così anche per i teatri giapponesi, che preferivano concentrare le proprie forze

⁴ Bonaventura RUPERTI. *Storia del teatro giapponese 2: Dall'Ottocento al Duemila*. Venezia, Marsilio Editori, 2016, pp. 17-18.

e i propri guadagni sugli attori e sui loro costumi di scena, piuttosto che sull'allestimento scenico: il *nō*, ad esempio, è caratterizzato dalla presenza costante e immutata di una scenografia quasi inesistente, la quale prevede un semplice pannello di legno con raffigurato un albero di pino (*kagami ita*). Il *kabuki*, quando ancora non si chiamava così, non aveva nemmeno un palcoscenico: nacque con un gruppo di donne che si riunirono sul letto asciutto di un fiume.

Tra i diversi generi teatrali giapponesi, quello su cui ho deciso di focalizzare la mia tesi è proprio quest'ultimo, il *kabuki*, un'arte che al giorno d'oggi conta più di 400 anni di storia.



Figura 1.1.3: attori giapponesi di *kabuki* della compagnia teatrale Heisei Nakamura di Tōkyō durante le prove per un festival estivo a Berlino nel maggio 2008. Crediti: Fabrizio Bensch.



Figura 1.1.4: Kanze Kiyokazu al Rose Theater nell'“Okina”, uno dei sette spettacoli *nō* che fanno parte del Lincoln Center Festival. Crediti: Byron Smith per il *New York Times*.



Figura 1.1.5: scena tratta da uno spettacolo di *kyōgen* nel 2015. Da notare lo sfondo del palcoscenico: un albero di pino dipinto su legno, come nel teatro *nō*. Crediti: Leander Kirstein-Heine.



Figura 1.1.6: uno spettacolo di *bunraku*. Crediti: caward_lion/iStock.com

1.2 Alle origini del periodo Edo 江戸時代 (1603-1868)

Sono i primissimi anni del XVII secolo, è il 1603 per la precisione, e il Giappone è in una fase di transizione a livello politico: il vecchio governo, sconfitto nella battaglia di Sekigahara tre anni prima, sta venendo sostituito dal nuovo *bakufu*⁵ 幕府 dei Tokugawa. Si assiste quindi all'inizio del periodo Edo (1603-1868) – anche detto Tokugawa, dal nome della dinastia degli *shōgun* –, così chiamato per la posizione della sede dello shogunato⁶ nell'attuale Tōkyō, il quale condurrà il Giappone fino all'età moderna.⁷ Da molti secoli il potere è passato dalle mani dell'imperatore, e degli aristocratici di corte al suo seguito, al governo militare – ma con il nuovo shogunato la corte, di fatto, ormai dipende economicamente dalle rendite limitate da questo garantite, e per mantenere le apparenze non può fare altro che sottostare e convenire alle disposizioni del potere guerriero. Intorno alla metà del '600, viene anche istituito il *sakoku* 鎖国, un lungo periodo di chiusura totale del paese, sia verso l'esterno che verso l'interno: ogni porto viene chiuso, così da rendere impossibile l'approdo agli stranieri. Ciononostante, l'epoca Edo è caratterizzata da una sorta di pace generalizzata.⁸

⁵ “Governo della tenda”, governo militare a carattere nazionale presieduto da capi guerrieri, chiamati *shōgun*; il potere politico, che fino al 1200 ca. era esclusivamente nelle mani della corte imperiale e dell'aristocrazia, comincia progressivamente a concentrarsi tra le fila militari. Inizialmente il Giappone si ritrova ad essere amministrato da un governo “duale”, formato da *bakufu* e Corte di Heian in una apparente armonia, successivamente qualsiasi potere effettivo fu abbandonato dall'imperatore e dal suo seguito per ritrovarsi monopolizzato dallo shogunato. Rosa CAROLI, Francesco GATTI, *Storia del Giappone*, Laterza, edizione digitale 2016, p. 96-97.

⁶ Sinonimo di *bakufu*.

⁷ R. CAROLI, F. GATTI, *Storia del Giappone*, Laterza, edizione digitale 2016, p. 135.

⁸ *Ivi*, cap. 4.2 e 4.4.

Agli inizi del 1600, nell'arcipelago nipponico, esistevano alcune forme teatrali già da qualche tempo: il raffinato teatro *nō*, con la sua controparte comica *kyōgen*, e varie forme di teatro dei burattini. Quest'ultimo, popolare in Giappone ormai dal periodo Heian (794-1185), raggiunge il culmine del suo sviluppo nel *ningyō jōruri* o *bunraku*, integrando, giusto qualche anno prima rispetto al *kabuki*, la recitazione drammatica (*jōruri*) e la musica dello *shamisen*⁹ 三味線 alla manipolazione dei pupazzi; questo è avvenuto grazie a due figure fondamentali nel mondo delle marionette: Takemoto Gidayū 竹本義太夫 (1651-1714), magnifico cantore, e Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1724), considerato il più grande drammaturgo del paese del Sol Levante.¹⁰ Il *ningyō jōruri* si evolverà in parallelo con il *kabuki*, con la conseguenza, per entrambe le forme artistiche, di influenzarsi fortemente a vicenda.¹¹

Il teatro *nō*, che ha esercitato anch'esso un certo influsso sul *kabuki*, raggiunge quella che è la sua forma ultima durante il periodo Muromachi (1338-1573), quando viene finanziato dai *daimyō*¹² 大名 e dai samurai delle classi superiori; alcune caratteristiche principali di quest'arte teatrale sono l'uso delle maschere, la presenza di un coro a lato del palco che accompagna musicalmente la recitazione, attraverso il canto e gli strumenti musicali, e infine la danza, effettuata con movimenti lenti, posati, ritmici.¹³

⁹ Strumento a tre corde proveniente dalla Cina, di possibile origine africana; la pelle che copriva la cassa di risonanza inizialmente, e solitamente, era di serpente, tuttavia, in alcune zone del Giappone venne sostituita con quella di gatto o di cane.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Samuel L. LEITER, *A Kabuki Reader: History and Performance*, M.E. Sharpe, New York, 2002, p. 8.

¹² Funzionario militare a cui era affidato il controllo di uno o più domini in cui era stato diviso il Giappone dal X sec. al XIX sec. circa.

¹³ Ronald CAVAYE, *Kabuki: A Pocket Guide*, ebook, Tuttle Publishing, 1993, p. 15.

In realtà, questa forma d'arte è l'evoluzione di un'altra, la quale fa il suo ingresso in Giappone molto prima, intorno all'XI secolo, con il nome di *sarugaku* 猿楽. Quest'ultimo era un insieme di acrobazie e numeri di destrezza, accompagnati dalla musica, che volevano destare ilarità e divertire lo spettatore.¹⁴ Nel corso degli anni, il *sarugaku* si è sviluppato dando origine a varie forme teatrali tra cui: da una parte, per l'appunto, il teatro *nō*, dall'altra il *kyōgen*.¹⁵ Sono due forme di recitazione formatesi parallelamente, ma con notevoli differenze; la seconda ha mantenuto un tono irriverente, scherzoso, e anche volgare se comparato con la prima, decisamente più composta, austera e nobile.¹⁶

Ma da cosa nasce il teatro, e in generale le arti dello spettacolo, in Giappone? Quantomeno inizialmente, le forme artistiche non sono state solamente un intrattenimento superficiale e frivolo, anzi, si trattava di arte religiosa, una mescolanza di riti e danze propiziatori, atti per augurare buon auspicio in svariati ambiti della vita e per ingraziarsi gli dèi. Citando Thomas Immoos nel suo pezzo per la rivista *Monumenta Nipponica*:

«There exist humans who [...] are therefore able to influence the course of events, be it through mental concentration, or be it through ceremonies and rites. They are often called shamans. Archetypal theater begins with their performances, which are essentially rites of magic, of participation mystique. The step from

¹⁴ Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese: dalle origini all'Ottocento*, edizione digitale, Marsilio, 2016, p. 65.

¹⁵ *Ivi*, p. 77.

¹⁶ *Ivi*, p. 137.

religious ritual to art is a small one»¹⁷; «[...] plays were of course highly suited for inducing (calling down) good omens and fertility for men, animals and plants».¹⁸

Dunque, se il *nō* continua a progredire negli anni per soddisfare una necessità culturale di intellettuali e aristocratici, e se, simmetricamente, il *kyōgen* si sviluppa come la controparte più leggera e umoristica per offrire loro una distrazione, con l'inizio del periodo Tokugawa, per motivi simili ma con l'intento di rivolgersi ad un pubblico diverso, viene alla luce una nuova forma di teatro.

1.3 Il teatro *kabuki* 歌舞伎

Come detto poco sopra, è il 1603, l'inizio di un nuovo capitolo per la storia giapponese; il paese sta cominciando a ripartire dopo un lunghissimo periodo di guerre e conflitti civili (periodo Sengoku, lett. “dei territori belligeranti”)¹⁹, i quali hanno straziato il territorio per circa un secolo. Nella storia mondiale, è accaduto spesso che molte forme d'arte nascessero proprio a causa di situazioni turbolente e logoranti per il popolo, da un lato per offrire una distrazione e dall'altro per documentare quanto accaduto. Si potrebbe dire che è questo il caso anche per il teatro *kabuki*.

Samuel L. Leiter, in *A Kabuki Reader*, scrive:

«During the third quarter of the sixteenth century, and for several decades to

¹⁷ Thomas IMMOOS, “The birth of the Japanese Theatre.”, *Monumenta Nipponica*, vol. 24, no. 4, Sophia University, 1969, p. 404.

¹⁸ *Ivi*, p. 407.

¹⁹ CAROLI, GATTI, *Storia del Giappone*, cit., p. 113.

follow, there was a tremendous fervor for folk dances among the common people. To strengthen their sense of unity in trouble times, to amuse themselves, and to help themselves forget the miserable reality of their lives, people craved the opportunity to watch enticing dances and to participate in dances as a group. As peace drew near, this inclination seems to have become even more intense».²⁰

L'aristocrazia, la Corte, lo shogunato e le classi più agiate godevano già di diverse forme teatrali, che coprivano sia la parte più culturale ed elevata, che la parte più sempliciotta e giocosa; anche la massa contadina più analfabeta, tuttavia, sentiva la necessità di una valvola di sfogo per fuggire temporaneamente dalla vita reale.

La prima testimonianza di teatro “per le persone comuni, dalle persone comuni” è offerta da Izumo no Okuni 出雲阿国 – più largamente conosciuta come Okuni 阿国 –, una donna, probabilmente una ex *miko*²¹ 巫女 e, presumibilmente anche una prostituta, che insieme ad un gruppo di sole donne offriva delle esibizioni su un palcoscenico *nō*



Figura 1.3.1: *Kabuki zukan*, parte centrale, rappresentazione di una scena durante uno spettacolo di *kabuki*; al centro, con indosso abiti maschili e una spada, c'è Okuni. XVII secolo, collezione del Museo d'Arte Tokugawa. Crediti: Cultural Heritage Online.

²⁰ LEITER, *A Kabuki Reader*, cit., p. 10.

²¹ “sciamana”; giovane donna che faceva da tramite tra l'umano e il divino, durante il rituale dell'estasi veniva posseduta dalla divinità invocata, che poteva così parlare alle persone presenti.

improvvisato sul letto del fiume Kamo, a Kyōto.²²

In un primo momento, gli spettacoli di Okuni comprendevano solamente delle danze, con l'ausilio di qualche maschera, presa in prestito dal *nō*, e della musica dei tamburi. Si trattava di movenze, tuttavia, molto distanti rispetto a quelle a cui si poteva assistere a corte, decisamente più vivaci e chiassose, una sorta di mescolanza tra la danza folkloristica e il *nenbutsu odori* 念仏踊り, un tipo di ballo religioso.²³ Questi movimenti animati divennero via via molto popolari e famosi in diverse aree del Giappone, attirando sempre più spettatori, e fu così che si iniziò a chiamare questa nuova forma d'arte con il termine “kabuki”, una nominalizzazione del verbo “katamuku” 傾く, poi “katabuku” e infine “kabuku”; il significato letterale di questo verbo è “deviare”, “pendere”, “essere inclinato”, intendendo qualcosa di strano, fuori dall'ordinario, eccentrico. In effetti, non è solo la performance ad essere estremamente particolare e bizzarra, con atteggiamenti lontani da quelli socialmente accettati, ma anche le vesti e l'aspetto generale delle attrici-danzatrici, che indossano abiti vistosi e sfoggiano un trucco e un'acconciatura inconsueti, sono degni di nota.

Una caratteristica fondamentale del cosiddetto *onna kabuki* 女歌舞伎 (“*kabuki* delle donne” o “*kabuki* femminile”) di Okuni era l'erotismo, la sensualità; gli artisti erano più che altro donne belle e giovani, le quali ricoprivano ogni tipo di ruolo presente sul palcoscenico, anche quelli maschili, ma si contavano anche alcuni uomini, come il personaggio di Nagoya Sanza che appare in quelle prime testimonianze. Nella maggior parte dei casi, queste fanciulle lavoravano anche come prostitute, “vendendo la propria

²² CAVAYE, *Kabuki: A Pocket Guide*, cit., p. 15.

²³ *Ivi*, p. 16.

bellezza”²⁴ attraverso la danza. Masuko Hiroshige afferma in “*Kabuki, odori, onnagata*”

- *Shosagoto genryūkō*:

「踊りはもともと女が男を容色を売物にして誘う手段であった。〔…〕

(この頃の歌舞伎の「伎」の字は芸妓の「妓」であった。) 歌舞伎がやがて能や人形浄瑠璃から文学的要素を取り入れ、演劇的性格を濃くしていった跡も、女舞によって色を売る歌舞伎の裏芸は変わらず、これを女形が所作事の形で担ったのである」。²⁵

La danza stessa, quindi, era un espediente per attirare gli uomini e poter vendere il proprio corpo; e nonostante le importanti influenze del teatro *nō* e del teatro delle marionette, il *kabuki* del tempo non ha modificato la propria arte nascosta, *uragei* 裏芸. Tanto erano interconnesse la recitazione, il ballo e la presenza femminile che i kanji che formavano inizialmente la parola *kabuki*, attualmente 歌舞伎 (歌 *ka* per rappresentare il canto, 舞

²⁴ 色を売る

²⁵ «La danza, originariamente, era un mezzo con cui le donne invitavano gli uomini mettendo in vendita la propria bellezza. [...] (Il carattere “ki” del termine “kabuki” del tempo era quello di geisha.) Il *kabuki* aveva presto adottato diversi elementi letterari dal *nō* e dal teatro dei burattini, e anche le tracce, che ne hanno approfondito il carattere teatrale, non hanno cambiato l’arte nascosta del *kabuki* in cui si vendeva la bellezza attraverso la danza delle donne, gli *onnagata* hanno portato avanti [la danza] sotto forma di *shosagoto*». (traduzione mia)

MASUKO Hiroshige, “*Kabuki, odori, onnagata*” – *Shosagoto genryūkō*, Yamano Kenkyū Kiyō, Tōkyō, 1998, p. 28.

増子博調、『かぶき・をどり・女形』—所作事源流考—、山野研究紀要、東京、1998年、28ページ。

bu per la danza, *ki* per la tecnica), erano diversi. Il terzo carattere infatti era *ki* 妓 di *geigi* 芸妓, “geisha”. Nel termine stesso, dunque, ad affiancare il canto e la danza, c’era la *geisha* 芸者, un’intrattenitrice spesso associata alla prostituzione. Agli esordi di questa forma teatrale, in effetti, si dava maggiore importanza al sex appeal delle attrici, piuttosto che al valore artistico, poiché era grazie alla mercificazione delle intrattenitrici che si otteneva il guadagno necessario per far sostenere la compagnia e andare avanti con gli spettacoli.

Proprio a causa di questo stretto legame con dei comportamenti considerati osceni e immorali, e con l’interesse sempre maggiore verso il *kabuki* da parte delle classi più distinte della società, non passò molto tempo prima che il governo giapponese imponesse il divieto alle donne di salire sul palcoscenico. Così, nonostante sia nata come un’attività artistica prettamente femminile, a partire dal 1629 il *kabuki* divenne un’esclusiva dell’uomo. Inizialmente, le attrici e le danzatrici furono sostituite dai fanciulli, che al tempo erano già presenti tra le fila del teatro; costoro sembravano davvero l’alternativa migliore: essendo molto giovani, non avevano ancora i lineamenti squadrati e virili di un uomo adulto, e le loro voci suonavano ancora acute. Essi, inoltre, dovevano portare i capelli acconciati in un certo modo, ossia con la frangetta rigorosamente tagliata; ciò accadeva perché quest’ultima suscitava un certo effetto sul pubblico maschile, poiché li rendeva ancora più somiglianti alle giovani donne. Come se non bastasse, dal momento che il cosiddetto *wakashu kabuki* 若衆歌舞伎 (“*kabuki* di giovani uomini”) esisteva già da qualche anno, i ragazzini erano già abili attori. Non fu quindi difficile sostituire la presenza femminile sul palcoscenico.

Con il divieto nei confronti delle donne di salire sul palco, tuttavia, non ci fu l’effetto

sperato; il problema della prostituzione, che aveva spinto lo *shogunato* a prendere i dovuti provvedimenti, non si era affatto arrestato, e anzi la pratica di vendere il proprio corpo dopo gli spettacoli continuava anche per i giovani attori. Ecco che qualche anno dopo il primo divieto, nel 1652 per la precisione, il governo militare si ritrovò a doverne imporre un altro sempre sulla base dell'immoralità, in questo caso nei confronti dei *wakashu*.

In seguito al secondo banno da parte delle autorità, il *kabuki* venne interrotto e fu obbligatoriamente messo in pausa; avrebbe potuto riprendere la propria attività solo in seguito all'adempimento delle richieste avanzate nella riforma chiamata *monomane kyōgenzukushi* 物真似狂言尽, che imponeva due cose: uno, tutto ciò che poteva essere considerato palesemente erotico doveva essere rimosso per lasciare spazio alla drammaticità e trasformare definitivamente il *kabuki* in un teatro di pura rappresentazione; due, ai giovanissimi doveva venire tagliata la frangetta, che li rendeva fin troppo androgini e sensuali e che li allontanava dall'età adulta, poiché simbolo di immaturità.²⁶

Una volta dimostrate le buone intenzioni di questa forma teatrale e messe in pratica le richieste dello stato, il *kabuki* poté riprendere la sua produzione artistica. Fu questo l'inizio dello *yarō*²⁷ *kabuki* 野郎歌舞伎, un *kabuki* di soli uomini maturi.

²⁶ Barbara E. THORNBURY, *Sukeroku's Double Identity - The Dramatic Structure of Edo Kabuki*, University of Michigan Press, 1982, cap. 2, p. 17.

²⁷ Solo in seguito il termine acquisirà anche una sfumatura negativa.



Figura 1.3.2: pittura su legno di due attori *kabuki*, Nakamura Shichisaburô II e Sanogawa Ichimatsu. Il personaggio di sinistra è un *wakashu*, quello di destra è un uomo adulto. Da notare la differenza di capigliatura tra i due individui. Opera di Ishikawa Toyonobu, 1740 circa. Crediti: Museum of Fine Arts, Boston.

1.4 Gli *onnagata* 女形

Una volta escluse le donne dai palcoscenici del teatro *kabuki* e imposto ai giovanissimi ragazzi dei ruoli diversi da quelli esclusivamente femminili ed eccessivamente erotici, il monopolio di questa meravigliosa arte finì nelle mani degli uomini; spettava loro ricoprire tutti i ruoli presenti in uno spettacolo, anche quelli destinati alla controparte femminile.

La danza, anche dopo le leggi del governo, continuò a essere considerata di massima importanza; ogni piccolo attore che si avvicinava alla recitazione, solitamente intorno ai cinque o sei anni, era tenuto a imparare l'arte del ballo. Tuttavia, con l'evolversi dell'arte teatrale verso un livello di recitazione più alto, si cominciò a dare più valore alla parola, al copione, che fino a quel momento era sempre rimasto in secondo piano, dietro alla danza e alla musica; i ruoli femminili – che fino a quel momento erano stati tenuti in considerazione solamente per la loro stretta relazione con i movimenti sensuali ritmati dallo shamisen – oramai avevano raggiunto un certo livello di importanza e non potevano venire eliminati dalle scene, era necessario dunque trovare una soluzione. Fu in quella occasione che venne alla luce la figura dello *onnagata* 女形 (lett. “figura di donna”), l'attore uomo che svolge ruoli femminili, a fianco del *tachiyaku* 立役 (lett. “ruolo elevato”), ossia l'attore uomo che rappresenta ruoli maschili.

A onore del vero, il *kabuki* non fu la prima forma teatrale a impiegare uomini in abiti da donna; in effetti, anche il *nō* prevedeva la presenza di maschi che interpretavano ruoli di fanciulle, ma la differenza tra le due arti era notevole. In primis, come già detto in precedenza, il teatro *nō* includeva l'uso delle maschere, ma soprattutto i suoi attori non tentavano di impersonificare realmente la voce e i movimenti di una donna; tolta la maschera e i costumi, non si sarebbero distinti dagli attori con ruoli maschili. Nel *kabuki*,

invece, gli attori che impersonavano donne – così come anche per tutti gli altri ruoli – non potevano appoggiarsi solo ed esclusivamente sulla propria giovinezza e sul proprio aspetto esteriore per svolgere egregiamente la propria parte; perciò, questi artisti iniziarono a enfatizzare e rifinire i movimenti e i gesti femminili, dando così vita ai personaggi femminili del *kabuki*, unici nel loro genere, che è possibile vedere ancora al giorno d’oggi.²⁸

Con la sola presenza maschile sul palco e cercando di evitare i possibili impedimenti da parte delle autorità, iniziò per il *kabuki* un periodo prospero, durante il quale l’interpretazione venne sempre più stilizzata, così come anche la tecnica teatrale, i vestiti, il trucco e i movimenti vennero ancora più enfatizzati. Verrebbe naturale pensare che fu anche attraverso il distanziamento del teatro dalla prostituzione che si raggiunse un più elevato aspetto teatrale, tuttavia, i due ambienti non furono mai realmente separati. Come conseguenza dei vari divieti da parte delle autorità giapponesi, il meretricio non fu totalmente eliminato, bensì si pensò a una soluzione che permettesse a questo esercizio di continuare a esistere: nacquero i quartieri di piacere (*yūkaku* 遊郭, lett. “quartiere dei divertimenti”), veri e propri distretti posizionati ai margini delle città al cui interno tutto era concesso; ed è vicino a questi quartieri che in seguito saranno trasferiti i teatri.²⁹

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta del ‘600, gli attori, tutti uomini adulti, cominciarono a sviluppare le competenze necessarie per rappresentare correttamente e realisticamente

²⁸ CAVAYE, *Kabuki: A Pocket Guide*, cit., p. 16.

²⁹ <https://www.edo-tokyo-museum.or.jp/purpose/library/reference/alphabet/4417/> 江戸三座 市村座・中村座・森田座)

<http://kan5.sakura.ne.jp/gosan/kouwa/2006/02/Slide13.html> (ultima visita 19/02/2022)

Per la mappa di Saruwaka chō vedi qui: https://8mada.at.webry.info/201801/article_22.html

ciascuno dei personaggi presenti nei drammi teatrali; l'obiettivo di proporre al pubblico un'arte sempre più ricercata, ma comunque accessibile a tutti, era talmente sentito dalle truppe di artisti che, talvolta, un attore si specializzava nell'interpretazione di un unico soggetto. Spesso era così per gli *onnagata*, i quali tendenzialmente svolgevano solamente determinate parti, quelle femminili; ne è un esempio Segawa Kikunojō I 初代瀬川菊之丞 (figura 1.4.2), conosciuto per non avere mai svolto altri ruoli che non fossero per *onnagata*. Masuko scrive di lui: 「生涯女役以外の役を勤めなかったことでも知られている」.³⁰ Tuttavia, questa non era la regola e, con le generazioni successive, svariati attori hanno eseguito splendidamente performance di ogni tipo, dalla giovane cortigiana fino addirittura all'*aragoto*³¹ 荒事. Questo tipo di attori venne chiamato *kaneru yakusha* 兼ねる役者 (“attore a tutto tondo”) e indica un artista che, nel corso della sua carriera, copre ruoli di *onnagata*, di *tachiyaku* (protagonista, ruolo maschile) e anche di *katakiyaku* 敵役 (antagonista, personaggio malvagio); uno dei primi *kaneru yakusha* fu Onoe Kikugorō III 三代目尾上菊五郎, famoso per la sua incredibile capacità di cambiare costume con una rapidità tale da riuscire a coprire anche nove ruoli diversi nello stesso

³⁰ «[Kikunojō] è conosciuto anche per non aver mai svolto ruoli oltre a quelli femminili per tutta la sua vita» (traduzione mia)

MASUKO, “*Kabuki, odori, onnagata*”, cit., p. 30.

³¹ Si tratta di eventi o scene di “atti violenti”, con scene forti e movimenti codificati, i personaggi sono pregni di coraggio e di potenza. Un nome legato a questa arte e che non può non essere menzionato quando si parla di *kabuki* è quello di Ichikawa Danjūrō I (1660-1704), inventore dell'*aragoto* e protagonista di numerosi spettacoli. Il nome Danjūrō è tuttora molto famoso, in Giappone e nel teatro, e riceverlo è considerato un grande onore.

spettacolo.

Gli attori migliorarono e formalizzarono i propri personaggi, dando vita anche alla tradizione dei *kata* 型, ossia i modelli esecutivi di riconosciuto successo degli artisti del passato che vengono poi seguiti da altri, composti da una serie di movimenti codificati e precisi. Progressivamente, i siparietti rozzi e abbozzati presentati in origine si trasformarono in rappresentazioni studiate, mature, elaborate.

In uno studio sul linguaggio del corpo degli *onnagata*, Saitō Jun sostiene:

歌舞伎に於いては身振りが非常に重要である。歌舞伎劇は、大別して舞踊劇とせりふ劇に分けられるが、せりふ劇に於いても身振りがせりふと同じくらいの優位性を持つ。[...] しかし、その身振りをするに際しては、ただ働くだけではなく。美しく動かねばならない。つまり、歌舞伎の中で使用されるボディラングエイジは内容を理解させるだけでなく見る人の美的感覚を満足させなければならないのである。従って、女形の使用するボディラングエイジには伝達性が備えられ(物語り)、且つ様式性(美しさ)が必要である。³²

Qui Saitō sta sottolineando l'importanza della gestualità e dei movimenti legati al ruolo

³² SAITŌ, Jun. *Kabuki onnagata no gei ni okeru bodirangueiji ni tsuite no ichi kōsatsu*, Buyō Gakkai, 1986, p. 26.

齋藤潤、「歌舞伎女形の芸におけるボディラングエイジについての一考察」、舞踊学会、1986年、26 ページ。

degli *onnagata* e, più in generale, nel teatro *kabuki*, il quale può essere approssimativamente suddiviso in due gruppi: da una parte, il teatro della danza (舞踊劇) e dall'altra, il teatro del dialogo (せりふ劇). Per quanto quest'ultimo dia maggiore risalto al linguaggio, i gesti mantengono comunque una posizione di rilievo, sia nel teatro di parola che nel teatro di danza. Nel *kabuki*, i movimenti del corpo non sono solamente dei movimenti meccanici, ma devono assolutamente essere belli da vedere. In altre parole, il linguaggio del corpo (ボディラングエイジ) che viene utilizzato nel *kabuki* non deve essere solamente un mezzo per far comprendere il contenuto del dramma, anzi, deve soddisfare il senso estetico degli spettatori. Dunque, ne conviene che nel *body language* messo in atto dagli *onnagata* sono fondamentali sia la comunicabilità (*monogatari* = discorso, racconto) che lo stile (*utsukushisa* = bellezza). Per questo motivo, i gesti non sono movimenti ripetitivi, involontari, tramandati senza alcuna modifica di maestro in allievo; senza dubbio, essi devono essere ben fatti, ma senza *kimochi* 気持ち (“sentimento”) o *utsukushisa* dati dalla singolarità dell'attore non riuscirebbero ad ammaliare il pubblico come invece accade.

In un'intervista a quattro tra i più famosi *onnagata* del XX secolo presieduta da Samuel L. Leiter è emerso che, nonostante i *kata* abbiano un peso considerevole all'interno di un dramma teatrale – motivo per il quale vengono rigorosamente tramandati tra una generazione e l'altra – è altrettanto importante che ciascun attore li faccia propri, impari a conoscerli e a modificarli in base alla propria fisicità e ai propri sentimenti. Un mero passaggio di informazioni e di movimenti codificati risulterebbe in una non identificazione con il personaggio che si sta portando in scena, pratica diametralmente opposta rispetto alla dottrina di Ichikawa Danjūrō IX, secondo il quale l'unico modo per

far uscire sul palco il personaggio che sta interpretando è dimenticarsi di se stesso, del palcoscenico, della recita, così da diventare una cosa sola con il ruolo che sta inscenando.³³

Saitō continua citando Tamenaga Icchō,

為永一蝶は歌舞伎事始で、「表をはでにし、裏に貞心あり」と述べているが、現代でも、その二面性は役の心として伝えられている。[...] この二面は各々片方は女性なら誰にでもある一般的な要素であり、[...] 両面を同時に満たすことは非常に困難である。その故に二面同時に備えた女性は理想化された女性となりえる。³⁴

il quale afferma che, nel *kabuki*, ci sono una parte superficiale, esteriore (表), che è sgargiante e vistosa, e una parte nascosta (裏) che ha, al contrario, un animo casto e virtuoso; due facciate che gli attori di ruoli femminili si impegnano a mostrare al pubblico, considerandole il cuore stesso della recitazione, la parte più difficile e di maggiore importanza all'interno del loro lavoro di artisti. Saitō aggiunge che entrambi questi elementi, esterno e interno, sono caratteristiche che generalmente possiede ogni donna, ma che risultano particolarmente complessi da mostrare contemporaneamente. Per questa ragione, la donna che è in grado di soddisfare questa condizione viene idealizzata ed

³³ Samuel L. LEITER, con Ichimura Takenojō, Bandō Mitsugorō VIII, Onoe Baikō and Nakamura Utaemon VI, “Four Interviews with Kabuki Actors”, in *Educational Theatre Journal*, The Johns Hopkins University Press, vol. 18, no. 4, dicembre 1966.

³⁴ SAITŌ. *Kabuki onnagata*, cit., p. 26.

elevata a modello da seguire per gli artisti *onnagata*. Dunque, i *female impersonators* del teatro di tradizione giapponese sono tenuti a studiare le danze, considerate il fiore del *kabuki*³⁵, nonché i gesti che caratterizzano le donne dell'epoca.

Nelle conclusioni del suo breve elaborato, Saitō riassume quanto detto e aggiunge:

この両面の同時存在に女形の表現する女性像が典型といわれる要因があると考えられる。そしてそのような典型を身振りで表現する為に、役者は実際の女性を観察する事で身振りの法則を発見し、更にそれを意識的に破壊するのだ。³⁶

La capacità degli *onnagata* di far coesistere nello stesso momento sia gli elementi superficiali che quelli nascosti è il motivo principale per cui sono divenuti il modello ideale da seguire per ottenere il ritratto della femminilità. Ciò significa che, dal momento in cui una vera donna non è in grado di mostrare virtù e lussuria in un unico istante, gli *onnagata*, per riuscire a farlo, devono prima osservare e scoprire i gesti della donna autentica (実際の女性), e poi distruggerli con piena consapevolezza. Solo così un interprete di ruoli femminili può portare la propria arte al massimo livello, anche se, in realtà, la sua non è più una rappresentazione realistica, ma bensì un'idealizzazione.

³⁵ 「所作事は狂言の花なり」

YOSHIZAWA Ayame I, “Ayamegusa”, in *Kabuki Jūhachiban shū*, a cura di Gunji, Masakatsu. Iwanami Shoten, Tōkyō, 1966, p. 321.

初代芳沢あやめ、「あやめ草」、郡司正勝の「歌舞伎十八番集」の中で、岩波書店、東京、1966年、321 ページ。

³⁶ SAITŌ. *Kabuki onnagata*, cit., p. 27.

Uno tra i più importanti e ricordati attori tra gli *onnagata* è senza dubbio Yoshizawa Ayame I 初代芳沢あやめ (1673-1729), il quale sosteneva che il modo migliore per svolgere il proprio ruolo fosse imitare nella maniera più realistica possibile la vera donna³⁷ non solo sul palcoscenico, nelle vesti di attore, ma anche nella vita quotidiana di tutti i giorni, nelle vesti di un uomo, o nel loro caso di una donna, qualunque. Al tempo, il *kabuki*, nonostante la sfarzosità dei costumi e la teatralità dei gesti, era un vero e proprio teatro di rappresentazione, i cui drammi mettevano in scena ricostruzioni elaborate dei fatti del passato o di un'altra epoca (*jidaimono*), avvenimenti più immediati dell'attualità del tempo (*sewamono*) o danze (*shosagoto*).

Il *kabuki* si è generato da un gruppo di donne che, indossando abiti inadeguati rispetto al loro sesso e alla loro posizione sociale, proponevano delle danze vistose ed erotiche con cui adescare clienti e guadagnare denaro. Con l'esclusione forzata della sensualità femminile dalle scene teatrali, compresa quella androgina dei *wakashu*, iniziarono ad



Figura 1.4.1: l'attore Segawa Kikunojō I in vesti da cortigiana, 1742-1752, Ishikawa Toyonobu. Crediti: Clarence Buckingham Collection.

³⁷ 「ほんの女」 Ivi, p. 320.

assumere maggiore rilevanza le parti di recitazione e dialogo, rivolte quasi esclusivamente agli attori uomini. Tuttavia, la necessità di uno spezzone danzato, che separasse un atto dall'altro o che concludesse il dramma, era fortemente sentita, motivo per cui fu naturale che alcuni attori con maggiore propensione all'arte coreutica si siano specializzati nella danza e nei ruoli che un tempo appartenevano alle donne. Yoshizawa Ayame I riteneva che fosse essenziale mostrare sul palco una copia della *hon no onna* (vera donna) del tempo, e dedicò quasi tutta la sua carriera a osservare il gentil sesso e trascorse quasi tutta la sua vita privata nei panni di una giovane ragazza.

Malgrado gli insegnamenti del grande Ayame, non ci vollero molti anni prima che l'imitazione della donna si evolvesse verso qualcosa di esagerato; se prima gli *onnagata* tentavano la via più naturale, di una rappresentazione genuina della donna vera, con il tempo questo venne sempre meno, fino a che il naturalismo non cedette a una femminilità sofisticata, ma più forzata. Gli attori impararono a recitare in falsetto, con una voce appositamente stridula; qualsiasi tipo di movimento, da testa ai piedi, divenne perfettamente contenuto, controllato anche grazie ai kimono troppo stretti. Le spalle ricurve, le ginocchia piegate – per dissimulare la reale altezza dell'attore – unite tra loro, e i piedi, rivolti verso l'interno, si muovevano piano, compiendo minuscoli passi: ne risultava un'andatura un po' impacciata, delicata, "femminile".³⁸

All'interno della categoria degli *onnagata* esistono delle sottocategorie, a seconda dell'età, della classe sociale e del carattere del personaggio. C'è ad esempio la signora anziana, impersonata dai *kashagata*; la presenza di personaggi lontani dalla sfera sessuale mostra come gli interpreti di ruoli femminili avessero cominciato a venire considerati

³⁸ CAVAYE, *Kabuki: A Pocket Guide*, cit., p. 34.

come gli altri ruoli recitativi, e non solo come soggetti danzanti. Finalmente anche le donne rappresentate nel teatro *kabuki* iniziavano ad avere una certa credibilità e a essere considerate drammaticamente interessanti.³⁹ Tra le altre sottocategorie vi è anche quella della principessa, per la quale «an entirely imaginary character was invented»⁴⁰, dal momento che nessun attore e nessun autore *kabuki* ne aveva mai vista una. Tuttavia, nonostante l'alto rango di questa figura, pare che non sia suo il ruolo più elegante e più spettacolare tra quelli degli *onnagata*, bensì quello della cortigiana di alto rango, la *oiran* 花魁, chiamata anche con il termine *keisei* 傾城 (Ayame utilizza i kanji 傾情). Yoshizawa ha affermato in *Ayamegusa* che “per un *onnagata*, basta interpretare bene il ruolo della cortigiana”, una volta fatto questo “tutte le altre cose risultano facili da fare”.⁴¹ Di conseguenza, una volta padroneggiata la rappresentazione della *keisei*, qualunque *female impersonator* non avrebbe avuto più alcuna difficoltà nell'interpretare qualsiasi altro ruolo femminile.

³⁹ Samuel L. LEITER, “Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre”, *Historical Dictionaries of Literature and the Arts*, no. 4, The Scarecrow Press, 2006, p. 296.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ 「よし沢氏のいはく、女形はけいせいさへよくすれば、外の事は皆致やすし」。
YOSHIZAWA, “Ayamegusa”, in *Kabuki Jūhachiban shū*, cit., p. 317.



Figura 1.4.2: Bandō Tamasaburō V nei panni di Agemaki. Crediti: Shinoyama Kishin.

2. IL FENOMENO CULTURALE DELLE *DRAG QUEEN*

2.1 La comunità LGBTQIA+

Nel mondo contemporaneo, più specificatamente a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, si è iniziato a sentire sempre di più l'acronimo LGBT, il quale, al giorno d'oggi, è stato aggiornato con LGBTQIA+ per poter includere sempre più diversità. Il termine, infatti, inizialmente formato dalle sole tre lettere "GLB", poi riordinate in "LGB", viene adottato in sostituzione al precedente "comunità gay", il quale risultava troppo limitante; nel corso degli anni, esso ha subito diverse modifiche, e probabilmente subirà ulteriori mutamenti in futuro, per potersi adeguare ai cambiamenti della società.

L'acronimo serve a indicare le persone lesbiche (L), gay (G), bisessuali (B), transessuali (T), queer⁴² o *questioning*⁴³ (Q), intersessuali⁴⁴ (I) e asessuali⁴⁵ (A), mentre la "+" sta per "eccetera", indicando che ci sarebbero ancora molti altri gruppi da considerare. Sotto questo enorme ombrello, dunque, vengono incluse tutte le minoranze sessuali, in altre parole: tutte le persone che non si definiscono eterosessuali, ossia di orientamento

⁴² Termine introdotto negli ambiti della politica, del sociale e della sessualità agli inizi degli anni Novanta. È un termine anglosassone che sta per "strano, bizzarro"; chi si definisce *queer* rifiuta ogni tipo di etichetta, non si riconosce nel binarismo di genere (maschio/femmina) e non limita il proprio orientamento sessuale verso un genere preciso.

⁴³ Sono individui che stanno ancora esplorando il proprio orientamento sessuale e/o il proprio genere di appartenenza, pertanto si definiscono "questioning", si potrebbe intendere come una sorta di "in fase di valutazione".

⁴⁴ Sono individui che presentano al contempo caratteri sia maschili che femminili, a livello fisico e somatico, a causa di variazioni genetiche o fisiologiche. Come indicato dall'UNFE (United Nations for LGBT Equality), queste persone nascono con caratteristiche sessuali (genitali, gonadi, cromosomi) che non rientrano nelle tipiche nozioni binarie di maschio e femmina.

⁴⁵ Sono individui che presentano una generale mancanza di attrazione sessuale per qualsiasi genere, e non sono quindi interessati al sesso.

sessuale verso il sesso opposto, e/o cisgender, vale a dire la cui identità o espressione sessuale coincide con il proprio sesso biologico.

La sigla vuole, allo stesso tempo, creare un gruppo coeso di persone che hanno un qualcosa che le accomuna, un obiettivo univoco, o meglio ancora una necessità in comune – il riconoscimento dei propri diritti come qualsiasi altro individuo –, mantenendo tuttavia visibile la pluralità dei vari soggetti che costituiscono l’acronimo e dando importanza a ciascuna diversità al suo interno. Malgrado la maggior parte dei membri della comunità siano orientati e dedicati a sostenere tutte le categorie e sottocategorie presenti, è accaduto spesso nel corso degli anni che forti discriminazioni nascessero proprio dal cuore di questo enorme raggruppamento. Se i primi tre gruppi dell’acronimo hanno lottato insieme per far parte di un’unica grande comunità, per altre categorie non è valso lo stesso. Sono state proprio le persone transgender (T) le prime a dover combattere per il proprio riconoscimento non solo contro la società imperante formata da uomini e donne eterosessuali e cisessuali, ma anche contro la comunità LGB stessa.

Talvolta sono i membri stessi di uno di questi gruppi a muovere critiche nei confronti della sigla che vorrebbe rappresentarli, riguardo, per esempio, al fatto che all’interno di una etichetta in realtà ci sia un intero spettro di variabili, le quali possono sentirsi sminuite dalla massificazione, o appiattimento, dato dal raggruppamento sotto un singolo vocabolo. Riguardo a ciò, ne dà una chiara dimostrazione l’asessualità: questa grande suddivisione, di fatto, abbraccia in realtà diverse sfaccettature; tra le persone *asexual* si sente parlare anche di demisessualità, o ancora di asessualità grigia. Gli individui che si identificano in una di quest’ultime spesso non si sentono correttamente rappresentati dal termine-ombrello “asessualità”, ritenuto troppo generico e uniformante.

Ho voluto inserire questa parentesi sulla comunità LGBTQIA+ poiché l’argomento di cui

parlerò successivamente rientra in questo ambito, e riguarda, per l'appunto, le *drag queen*, un fenomeno culturale che esiste in realtà da tempo immemore e che vede, generalmente, degli uomini indossare abiti femminili e fare uso di make-up, per modificare i propri lineamenti naturali, e parrucche. Le cosiddette “regine del travestimento” vengono frequentemente associate con la comunità gay per diversi motivi, alcuni corretti e altri totalmente errati. Ad esempio, può venire naturale pensare che un individuo che fa *drag* possa essere omosessuale, tuttavia, non è una condizione valida per tutti. In poche parole, chiunque può essere una regina *drag*, anche un uomo o una donna eterosessuale cisgender. Come afferma Judith Butler in *Gender Trouble*:

«The performance of gender subversion can indicate nothing about sexuality or sexual practice. Gender can be rendered ambiguous without disturbing or reorienting normative sexuality at all. Sometimes gender ambiguity can operate precisely to contain or deflect non-normative sexual practice and thereby work to keep normative sexuality intact. Thus, no correlation can be drawn, for instance, between drag or transgender and sexual practice, and the distribution of hetero-, bi-, and homo-inclinations cannot be predictably mapped onto the travels of gender bending or changing».⁴⁶

Le parole di Butler si basano sull'idea che il genere non sia altro che una performance, un'interpretazione, una recita teatrale, con ruoli e caratteristiche ritenuti “naturalisti” solamente perché codificati, ancora in tempi remoti, dalle azioni ripetitive degli individui

⁴⁶ Judith BUTLER. *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York and London, 1999, p. XIV.

che compongono la società. Esiste, infatti, una “contingenza di genere” (ジェンダーの偶然性^{ぐうぜんせい}), secondo la quale è possibile che sesso, genere e sessualità, i quali dovrebbero essere coerenti tra loro, possano ciascuno essere interpretati e messi in atto come “qualcosa di diverso”. Il genere non è né un’essenza, né un attributo, né tantomeno un’identità, ma è un’“azione/performance”; Butler è riuscita a formulare questa sua teoria proprio grazie al *drag*, il quale le ha permesso di capire che il genere non è altro che una mera recitazione.⁴⁷

Ogni essere umano, solitamente, nasce con un sesso biologico ben preciso, o è maschio o è femmina, ma il genere, invece, è qualcosa di costruito, di astratto, che viene formato attraverso le parole e gli atti ripetuti quotidianamente. Cosa si addice di più a un bambino, a un adolescente, a un uomo adulto non è altro che una categorizzazione fatta dall’essere umano nei confronti di se stesso. Il genere è una limitazione dell’espressione dell’individuo, il quale si sente, spesso involontariamente, obbligato a svolgere determinate azioni e a utilizzare determinati vocaboli, a seconda del sesso di nascita. Questo lo si percepisce di più quando si realizza che il “sovertimento della performance di genere”, usando le parole di Butler⁴⁸, non è sinonimo di gay o transgender, e di fatto non indica proprio nulla riguardo alla sessualità di una persona.

Esther Newton (1940), fondatrice e massima ricercatrice negli studi LGBTQ⁴⁹, sostiene che il comportamento “sex-typed” (ossia caratterizzato come appropriato per un sesso

⁴⁷ FUJITAKA, Kazuki. *J. Batorā no jendā-pafōmativiti to sono mō hitotsu no keifu*, Kokusai Kirisuto Daigaku Jendā kenkyū sentā, 2017, p. 196.

藤高和輝、「J・バトラーのジェンダー・パフォーマティヴィティとそのもうひとつの系譜」、国際基督教大学ジェンダー研究センター、2017年、196ページ。

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ <https://www.esther-newton.com/> (ultima visita 14/02/2022)

piuttosto che per un altro) può essere realizzato, creato;⁵⁰ con le parole “può essere realizzato”, Newton non sta suggerendo che le azioni classificate in base al sesso siano determinate a seconda della realtà anatomica, bensì sta suggerendo che “se fatto bene, [il comportamento] può essere realizzato anche da coloro di sesso diverso”.⁵¹

Fujitaka Kazuki, nella sua ricerca sulla genealogia della performatività di genere nei testi di Judith Butler, cita Esther Newton:

「もしも性別役割の振る舞いが『誤った』性差をもつものによって達成されうるなら、それは論理的に、その振る舞いが『正しい』性差をもつものによっても、遺伝的に相続されるのではなく、達成されうるものであるということを示している」。このように、ニュートンはジェンダーの「行為／パフォーマンス」をセックスから切り離す。⁵²

Drag queen e drag king – la controparte femminile in travestimenti maschili – vengono associati alla comunità LGBTQIA+ poiché sono messi in relazione con l’essere *queer*,

⁵⁰ Esther NEWTON, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, The University of Chicago Press, 1979, p. 103.

⁵¹ 『この「達成されうる」という言い方は、性別に分類される行為が解剖学的事実によって決定されているということではなく、それが上手くなされれば別の性別のひとにでも「達成されうる」可能性を示唆している。』

FUJITAKA. *J. Batorā no jendā-pafōmativiti...*, cit., p. 197.

⁵² «“Se il comportamento di un ruolo di genere può essere realizzato da coloro che hanno un sesso ‘sbagliato’, a rigor di logica, quel comportamento può essere realizzato anche da coloro che hanno un sesso ‘corretto’, senza che esso sia stato ereditato geneticamente”. Così, Newton separa il genere come “atto/performance” dal sesso». (traduzione mia)

Ivi, p. 197-198.

una delle etichette viste poco sopra. Se da un lato il termine “queer” abbraccia tutti coloro che non vogliono scegliere una posizione nel binarismo di genere (maschio/femmina) e che non vogliono limitare il proprio orientamento sessuale verso un sesso in particolare, dall’altro lato può avere il semplice, per così dire, significato di “strano”, “bizzarro”. Queste regine e questi re del *drag* sono anche considerati una celebrazione della cultura LGBTQIA+, nonché un’espressione di genere e di sessualità, sempre in prima linea durante le lotte per difendere il diritto di libertà di espressione di sé, indispensabile per ciascun individuo.⁵³



Figura 2.1.1: progress pride flag, "bandiera del progresso pride", ideata da Daniel Quasar.

⁵³ Alex EHRENREICH, *Yukiro Dravariou: 'Before, drag queens were feared. Now, we're celebrated!'*, The Japan Times, 28 ottobre 2021. <https://www.japantimes.co.jp/life/2021/10/28/people/drag-queen-yukiro-dravariou-die-schwarze-frau-haus-von-shwarz-stage-japan/> (ultima visita 02/02/2022)

2.2 Le drag queen

Il termine “drag”, sebbene usato in tempi moderni, deve probabilmente le sue origini al teatro shakespeariano, in voga durante il XVI e il XVII secolo, nel quale per motivi religiosi era permesso solamente agli uomini di calcare le scene; una situazione non dissimile a quella giapponese del teatro *kabuki*. Gli attori con ruoli femminili dovevano indossare indumenti da donna, vestiti molto lunghi e gonne con lo strascico, che venivano appunto trascinati (in inglese, “to drag” significa “trascinare”) sul palcoscenico. È chiaro che il primo utilizzo della parola “drag”, per indicare la controparte europea degli *onnagata*, non aveva lo stesso significato che ha ora; questi uomini facevano *cross-dressing*⁵⁴ per lavoro, per necessità. Tuttavia, non ci volle molto prima che gli uomini, spesso omosessuali, iniziassero a sfruttare questa nuova forma d’arte per esprimere a pieno se stessi, per mostrare un lato del loro carattere usualmente celato. Fu così che il *drag* iniziò a non essere più una mera imitazione delle donne del tempo; inizialmente il travestimento era un tentativo di camuffare il sesso maschile di origine per sembrare il più somigliante possibile ad una donna, gli attori sul palcoscenico, ma anche gli uomini nella loro quotidianità, si ponevano l’obiettivo di essere visti come donne, anche solo per un breve momento. Questo, però, cambiò progressivamente: gli abiti, il trucco e le acconciature divennero sempre più esagerati, molto lontani dai costumi delle donne del tempo. RuPaul, pseudonimo di RuPaul Andre Charles (1960), autodefinitosi “queen of drag”⁵⁵, affermò in un tweet di dieci anni fa: «I don't "dress like a woman", I dress in drag.

⁵⁴ Più conosciuto in italiano come “travestitismo”; è l’atto di indossare indumenti comunemente associati al sesso opposto. La persona che mette in pratica questa azione viene chiamato *cross-dresser*.

⁵⁵ Intervista a RuPaul durante il *The Tonight Show Starring Jimmy Fallon*, puntata del 6 febbraio 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=xO6Vw5Jh8do> (ultima visita 28/01/2022)

Women don't dress like this unless they're female drag queens»⁵⁶. Il fare *drag* non significa imitare le sembianze e gli atteggiamenti del sesso opposto, anche perché le donne e le *drag queen*, messe le une di fianco alle altre, hanno un aspetto notevolmente diverso tra di loro.

Questo accadde anche dall'altra parte del mondo, in Giappone: gli *onnagata*, che in principio studiavano le donne del tempo, i loro costumi e i loro atteggiamenti, per riuscire a rappresentarle sul palcoscenico nel modo più fedele e veritiero possibile, iniziarono a creare un proprio ideale di femminilità, che sarebbe divenuto poi il modello da seguire per il popolo femminile. Per assurdo, erano proprio gli *onnagata*, uomini con ruoli di donna, a imporre la moda dell'epoca; le donne pendevano dalle loro labbra per tutto ciò che riguardasse il mondo del gentil sesso. Masuko scrive, riferendosi a Yoshizawa Ayame I 初代芳沢あやめ (1673-1729) e Segawa Kikunojō I 初代瀬川菊之丞 (1661-1750)⁵⁷:

「私生活まで女になって、それでも顔を出す男の性を意識すればするほど、必死に女になろうとした。こうした心の葛藤^{かっとう}が（現代ふう言えばハングリーな精神が）彼らを本物以上の女にし、これを見る者に本物以上の色気^{いろけ}

⁵⁶ <https://twitter.com/rupaul/status/165411625174700032> (ultima visita 28/01/2022)

⁵⁷ Alcuni documenti attestano una data di nascita e di morte differente: 1693-1649.

を感じさせたのだと思う」。⁵⁸

Per gli attori con il ruolo di *onnagata*, più cercavano di “diventare” una donna, sia nello spettacolo che nella vita reale e privata, più si rendevano conto di essere degli uomini e di apparire tali anche dinanzi agli spettatori e alle persone che rientravano nella sfera personale; fu per questo motivo che il ricoprire ruoli femminili passò dall’essere un tentativo di imitazione, alla creazione di un tipo di femminilità nuovo e diverso da quello normativo. La rappresentazione della donna divenne un’esagerazione in tutto e per tutto: nei vestiti, nel trucco, nell’acconciatura, nei gesti, nei movimenti, nella voce. Straordinariamente, ma forse nemmeno così tanto, al pubblico piacque molto di più questa messa in scena, questo “conflitto dell’anima” che ha portato gli *onnagata* a stilizzare sempre più il proprio ruolo, canonizzandolo e rifinendone l’aspetto artistico. Per non parlare dell’ambito erotico, il gioco di ruoli messo in atto sul palcoscenico ha da sempre e in ogni regione del mondo destato grande interesse e suscitato un certo fascino sugli astanti, sia uomini che donne.

Dunque, il fenomeno del *drag* è solo apparentemente recente, per via della popolarità che ha ottenuto nelle ultime decadi grazie al continuo progresso della comunità LGBTQIA+; in realtà si tratta di un’attività piuttosto antica, presente già da qualche secolo in Inghilterra, come accennato sopra, ma anche in Grecia e in Giappone, con una esibizione

⁵⁸ «Più diventavano una donna nella vita privata, più erano consapevoli del sesso maschile che veniva fuori, e più tentavano con tutte le loro forze di diventare una donna. Penso che questo tipo di conflitto dell’anima (questo animo affamato, per dirlo in modo più moderno) li rendesse più donne delle donne autentiche, e che affascinasse le persone che le osservavano di più rispetto alle donne reali.» (traduzione mia)

MASUKO, “*Kabuki, odori, onnagata*”, cit., p. 30.

inizialmente più blanda e naturale. Sebbene il tipo più popolare di *drag* sia senza dubbio quello delle *drag queen*, spesso presenti come intrattenitrici durante show, eventi e parate, esistono anche i *drag king*, donne che vestono abiti maschili e si comportano assumendo atteggiamenti solitamente attribuiti agli uomini. Nell'*onna kabuki* di Okuni, quando inizialmente sul palcoscenico si esibivano quasi esclusivamente donne, i ruoli maschili venivano svolti dalle ragazze; per non parlare delle *shirabyōshi*, danzatrici vestite con abiti da guerriero. Oltre a queste due categorie di *drag* ci sono anche persone che apprezzano questo stile e si divertono a emularlo: generalmente si tratta di donne e uomini cisgender che si travestono, rispettivamente, da *drag queen* e da *drag king* per esaltare il proprio genere di appartenenza.

Oggi il travestimento *drag*, che si tratti di donne vestite da uomo o viceversa, è per la maggior parte qualcosa di sfarzoso, di evidente, di irriverente e sfrontato, inequivocabile per il pubblico che assiste alle performance, di *drag queen e king*, e che ne vuole osservare l'artificio. Si tratta di una vera e propria performance di genere, leggermente (o molto) alterata rispetto alla performatività di genere quotidiana regolata dalla società; nel fare *drag* come lo si può osservare nel XXI secolo, individui omosessuali, ma anche eterosessuali, e solitamente cisgender, si vestono con gli indumenti del sesso opposto, camuffando i lineamenti del volto, e adattando movimenti e gesti per sembrare persone totalmente diverse. Gli abiti che indossano sono tipicamente eccentrici, vistosi, colorati, talvolta anche provocanti; il make-up è spettacolare, il viso viene completamente stravolto e modificato: le sopracciglia sono cancellate per essere disegnate in un'altra posizione e con una forma differente, i contorni delle labbra sbordano rispetto ai confini originali della bocca, l'applicazione di lenti a contatto colorate e il sapiente uso degli ombretti cambia, come per magia, l'aspetto naturale degli occhi. I capelli sono spesso

nascosti da vistose parrucche; ai piedi i tacchi, anche vertiginosi, portati con una disinvoltura invidiabile.

Riguardo agli interpreti *drag*, poco sopra ho scritto che sono “solitamente cisgender”, poiché non bisogna confondere il *drag* con la transessualità; una persona transessuale o transgender, o più comunemente nota come trans, sente di non appartenere al genere di nascita e si ritrova in un corpo che non sente suo; spesso, questi individui sono anche affetti da disforia di genere, ossia un’incongruenza con il sesso di nascita. Chi ne soffre deve convivere quotidianamente con un senso di inadeguatezza, ed è attraverso una terapia ormonale ed eventualmente un’operazione chirurgica che può iniziare la transizione verso il sesso opposto, nel quale si sente di appartenere, così da allineare mente e corpo. Di conseguenza, l’indossare abiti e accessori solitamente dedicati all’altro genere non è uno svago, un divertimento, una lotta contro la normatività di genere, ma una necessità per poter vivere la propria vita in modo sano e felice. Una *drag queen*, invece, è un alter ego, un personaggio creato per intrattenere, per portare avanti un messaggio di forza e di coraggio all’interno e all’esterno della comunità LGBTQIA+.

Riguardo ai tacchi, fino agli anni ’60 del ventesimo secolo, era sconsigliato farne uso. In un’intervista per il New York Times, Martin Boyce – un *cross-dresser* che era presente

durante la rivolta di Stonewall⁵⁹ nel 1969 – ha espresso una sua filosofia di vita, un consiglio personale: «Never wear heels, because you had to run»⁶⁰. A quel tempo, la pratica del *cross-dressing* e del travestitismo erano considerate un crimine vero e proprio, ma non c'era una legge che le rendesse effettivamente un reato; la polizia, abusando del proprio potere, arrestava chiunque non stesse indossando almeno tre indumenti adatti al proprio sesso di appartenenza (“three-piece rule”). Nel caso in cui il presunto “criminale” non riuscisse ad aggirare la legge, peraltro fasulla, l'unico modo per non essere portati in centrale era correre, scappare, cosa alquanto difficoltosa con addosso i tacchi.

⁵⁹ I moti di Stonewall furono sei giorni, nel giugno del 1969, di sommosse e di scontri tra la comunità gay del quartiere di Greenwich Village, a New York, e la polizia. Tutto nacque dopo che le forze dell'ordine irrupero nel Stonewall Inn, un noto gay bar, durante una serata di festa, chiedendo carte di identità e documenti per poter identificare chiunque si trovasse lì quella sera. Non era una pratica così inusuale da parte degli agenti, dal momento che in quegli anni l'omosessualità era considerata illegale in quasi tutto il suolo statunitense, tuttavia, quella sera del 28 giugno qualcosa cambiò e le persone ritrovatesi ingiustamente sotto torchio decisero di ribellarsi. Fu quello l'inizio della rivolta di Stonewall, rimasta nella storia come il primo vero e proprio movimento per la difesa dei diritti della comunità LGBT.

⁶⁰ Louis LUCERO II, *Memories of That Night at the Stonewall Inn, From Those Who Were There*, The New York Times, 16 giugno 2019. <https://www.nytimes.com/2019/06/16/us/revisiting-stonewall-memories-history.html> (ultima visita 27/01/2022)



Figure 2.2.1 (sopra) e 2.2.2 (sotto): *drag queen* presenti al RuPaul's DragCon nel 2017.
Crediti: DVSROSS.



2.3 Il *drag* in Giappone

L'ambiguità sessuale, sia in arte che in letteratura, è un elemento estetico ampiamente diffuso nella tradizione giapponese, secondo il quale tutto ciò che manca di una definizione marcata e ben precisa è considerato mistico, intrigante, straordinario. La metamorfosi, grazie alla quale una persona potrebbe facilmente essere sia uomo che donna, è uno stratagemma artistico avente lo scopo di creare confusione nello spettatore, così da incuriosirlo e indurlo a studiare più attentamente ciò che si ritrova ad assistere. Nella letteratura del periodo Heian, in particolare, la sessualità e il genere senza una forma precisa divennero un'espressione artistica per creare interesse, stimolando la curiosità del lettore, in modo da spingerlo a interpretare un testo in modi diversi. Anche in ambito religioso è presente questa indeterminatezza; nei dipinti e nelle sculture, il genere di Buddha e Bodhisattva è molto spesso ambiguo. Questo accade, probabilmente, perché uno dei segni dell'illuminazione buddhista è proprio l'assenza di dicotomie (bene/male, vita/morte, ecc.), perciò anche la dualità maschio/femmina scompare una volta raggiunto il Nirvana.

Durante il periodo Heian 平安時代 (794-1185) e Kamakura 鎌倉時代 (1185-1333), qualche secolo prima rispetto agli spettacoli di Okuni sul fiume Kamo, iniziarono a formarsi delle nuove figure di danzatrici, le *shirabyōshi*. Erano delle cortigiane specializzate nel canto e nella danza, che si esibivano indossando abiti maschili – una camicia di seta dell'aristocrazia di corte, un copricapo legato sotto il mento, e una piccola spada con fodero al fianco – tanto che inizialmente le loro danze venivano chiamate *otoko mai* 男舞 (lett. “danze maschili”).⁶¹ Ci sono sicuramente degli aspetti stuzzicanti

⁶¹ RUPERTI, *Storia del teatro giapponese*, cit., p. 165.

nell'indossare i vestiti del sesso opposto e nell'osservare una persona che presenta una “performatività” di genere indefinita.



Figura 2.3.1: Shizuka, famosa shirabyōshi e amante di Minamoto no Yoshitsune. 1825 ca., Katsushika Hokusai. Crediti: Hokusai-kan Museum.

Questa tradizione estetica di ambiguità sessuale è molto presente anche nei moderni manga; ne sono un esempio il fumetto *Lady Oscar*, in giapponese *Berusaiyu no bara* 「ベルサイユのばら」 (lett. “La rosa di Versailles”), di Ikeda Riyoko 池田理代子 (1947), e *Ranma ½*, in giapponese 「らんま½」, di Takahashi Rumiko 高橋留美子 (1957). Il protagonista, la cui identità sessuale cambia frequentemente, crea una certa insicurezza che minaccia la sessualità normativa.

La cultura popolare giapponese contemporanea è piena di immagini di ambiguità sessuale: Maruyama Akihiro 丸山明宏 (1935), conosciuto maggiormente col nome d'arte Miwa Akihiro 美輪明宏, cantante, attore, regista, produttore, autore, doppiatore; il famoso cantante giapponese di *enka* (ballata) Mikawa Ken'ichi 美川憲一 (1946), che appare sempre molto elegante, con indosso vestiti elaborati e sgargianti, gioielli e l'immane rossetto.

Le *drag queen* e il fenomeno del *drag* prese piede in Giappone con forza sempre maggiore negli anni '80 e '90 del ventesimo secolo, grazie alle influenze estere giunte attraverso il grande schermo. Dalla fine degli anni Cinquanta iniziarono a fare la propria comparsa cinematografica i primi *cross-dresser*, sia nell'ambito più comico – come nel film *A qualcuno piace caldo* (1959) – che in quello più sanguinoso – come nel film *Psycho* (1960); altre pellicole seguirono negli anni, facendo conoscere a livello globale il travestitismo e il fenomeno *drag*, e una di queste è *Priscilla – La regina del deserto* (1994),

film che ha avuto un grande impatto nella cultura queer giapponese.⁶² La notorietà delle *drag queen*, e del *drag* più in generale, è aumentata recentemente anche grazie a programmi televisivi come il *RuPaul's Drag Race*⁶³ avviato nel 2009. Man mano che la popolarità aumentava nel continente americano e in Europa, anche in Asia il *drag* cominciò ad essere visto e accettato sempre di più, e così anche in Giappone.

Questi film e serie tv offrono, quindi, uno spunto per gli artisti *drag*, un modello da seguire per portare la propria performance dinanzi al pubblico asiatico. Con il tempo, però, il popolo giapponese modificò questa arte per renderla più consona e in linea con i propri usi, costumi e con la propria mentalità; da un lato esistono *drag queen* vistose e colorate di palese impronta americana, come ad esempio Margarete マーガレット (figura 2.3.1), nome d'arte di Ogura Tō (1961), e Durian Lollobrigida ドリアン・ロロブリジーダ (figura 2.3.2), conosciuto anche come Masaki Durian (1984), dall'altro esistono *drag queen* più sobrie e più somiglianti ad una persona nata donna, come ad esempio Miwa Akihiro 美輪明宏. Vista la differenza di età, è probabile che la maggiore o minore sfarzosità di trucco e abiti sia legata alla generazione di appartenenza; Miwa Akihiro, un artista poliedrico, è cresciuto in un periodo che ancora faceva fatica ad accettare la

⁶² Intervista di Vice Japan a Ogura Tō, in arte Margarete クーイン・マルガレット, 14 dicembre 2012.

“ドラァグ・クイーンの素顔 - Drag Queen”, <https://www.youtube.com/watch?v=k5m6C9WH3b8> (ultima visita 02/02/2022)

⁶³ Conosciuto in Italia con il nome *America's Next Drag Queen* (forse una ripresa del programma *America's Next Top Model*), è un reality show statunitense nato nel 2009 e tutt'ora in corso. Si tratta di una competizione tra *drag queen*, che si scontrano le une con le altre attraverso una serie di sfide, con l'obiettivo di trovare una sola vincitrice; il nome originale è legato all'ideatore, nonché presentatore, giudice, mentore all'interno dello show, e “queen of drag”, RuPaul.

comunità omosessuale e queer, mentre Ogura e in particolar modo Masaki hanno avuto un vantaggio, sotto quel punto di vista, essendo nati e cresciuti in un'epoca di maggiore accettazione e comprensione, oltre che di interesse sempre più esternato verso l'ambiguo e lo stravagante.



Figura 2.3.2 (in alto a sinistra): Margarete マーガレット, nome d'arte di Ogura Tō. Fotogramma estrapolato dal video-intervista di Vice Japan. Crediti: Vice Japan.



Figura 2.3.3 (in alto a destra): Durian Lollobrigida ドリアン・ロロブリジーダ nel 2020. Crediti: twitter di Masaki/Durian Lollobrigida.



Figura 2.3.4 (in basso a destra): Miwa Akihiro. Crediti: sito ufficiale di Miwa Akihiro.

Alcuni performer giapponesi preferiscono usare il termine *josō* 女装 (lett. “abiti femminili”), termine generico per indicare chiunque sia vestito da donna, poiché non ritengono di rientrare nella categoria di *drag queen*, per via del tipo di spettacoli che presentano. A questo proposito, i *drag show* a cui si può assistere negli Stati Uniti prevedono delle esibizioni di danza, sfilata e sfide di *lip-sync*⁶⁴; in Giappone, invece, le esibizioni avvengono come una sorta di festa, nella quale le intrattenitrici si esibiscono ma servono anche da bere. In realtà, il fatto di volersi definire *josō* è più una scusa per mantenere le distanze con un termine, “drag”, che fino a qualche decennio fa non esisteva nemmeno in Giappone, e che ancora oggi può far paura usare, a causa dei forti pregiudizi tuttora molto diffusi nei confronti delle minoranze sessuali.⁶⁵ Nella realtà dei fatti, molte esibizioni di *josō* non si discostano particolarmente dalla performance *drag*.

Un legame molto stretto con il travestitismo lo mostra anche la pratica del *cosplay* (コスプレ, fusione di “costume” e “play”), molto diffusa tra i giovani di tutto il mondo, senza distinzione di alcun tipo; di fatto, alle svariate fiere del fumetto, non è per nulla raro incontrare individui non-queer con indosso un costume che raffigura un personaggio immaginario, di un manga o un cartone animato. Il Giappone viene di frequente immaginato all'estero come la patria del bizzarro, dove giovani *cosplayer* girano per le città nei loro costumi sgargianti: è il caso soprattutto della zona di Harajuku, che spicca

⁶⁴ Sfide in cui viene decretato vincitore chi canta meglio una canzone in playback, quindi mimando solamente le parole del testo senza emettere suoni.

⁶⁵ SHIMIZU, Kosuke, “Being a drag queen in Tokyo. Pioneers of 'josou' culture Bourbonne and Esmeralda tell us how the scene emerged here, and why straight men are also getting fancy these days”, TimeOut Magazine, 7 giugno 2015. <https://www.timeout.com/tokyo/lgbt/being-a-drag-queen-in-tokyo> (ultima visita 02/02/2022)

sopra le altre città giapponesi per la moda stravagante. È sufficiente una breve ricerca su un qualsiasi motore di ricerca per notare che in quasi tutte le immagini sono fotografati ragazzi e ragazze con indosso abiti e accessori che difficilmente possono passare inosservati. È un angolo di Giappone in cui ognuno può esprimersi come meglio crede, chiunque può mostrare un lato di sé solitamente nascosto, senza avere timore del giudizio degli altri; Shimizu Kosuke, in un articolo pubblicato su *TimeOut*, sostiene che: «The impact of *josō* celebrities, along with the saturation of the cosplay trend, has led to a notable increase in cross-dressers. Many have begun wearing women's clothing and make-up purely as a hobby, as opposed to being an expression of gender identity or sexual preference»⁶⁶. In effetti, il *drag* e il *cross-dressing* per molti praticanti è più una moda che un'espressione di sé; alcuni nemmeno sanno cosa c'è alla base e all'origine del travestitismo. Se da una parte può dispiacere a chi ha lottato duramente per anni per ottenere una totale libertà di espressione, dall'altro canto è fonte di speranza; Bourbonne, una precorritrice del *drag* nel quartiere di Shinjuku Ni-chōme⁶⁷, ha osservato che «even such casual forms of expression can help make minorities more acceptable in the public eye»⁶⁸. Il messaggio di chi indossa abiti femminili senza cognizione di causa non sarà lo stesso delle persone queer, che trovano nel *cross-dressing* un'espressione di una parte del proprio carattere solitamente nascosta per sottostare alla normatività di genere, tuttavia, anche queste persone, senza rendersene conto, stanno trasformando una pratica da sempre considerata fuori dal normale in qualcosa di naturale, aumentandone l'accettazione anche da parte dei più scettici.

⁶⁶ SHIMIZU, "Being a drag queen in Tokyo.", cit.

⁶⁷ Shinjuku Ni-chōme 新宿二丁目 è un quartiere di Tōkyō, famoso per essere il distretto gay del Giappone per eccellenza, con la più alta concentrazione di gay bar nel mondo.

⁶⁸ SHIMIZU, "Being a drag queen in Tokyo.", cit.

2.4 Affinità e discrepanze tra *onnagata* e *drag queen*

Nei successivi paragrafi sono esposte alcune similarità tra *kabuki* e *drag*, ma soprattutto sono rimarcate le differenze tra queste forme artistiche; una prima e particolarmente lampante caratteristica che avvicina il teatro alle regine del travestimento è la netta predominanza maschile; entrambe queste realtà hanno assistito per lunghissimo tempo ad una assenza, forzata o meno, delle donne all'interno delle loro esibizioni. Da una parte, gli *onnagata* rappresentavano tutta la femminilità di cui il *kabuki* aveva bisogno, senza coinvolgere il gentil sesso, dall'altra ancora oggi quando si parla di *drag* la prima associazione è con le *queen*, e mai con i *king*, che sono, rispettivamente, uomini travestiti da donna, e donne travestite da uomo. Tuttavia, in tempi più moderni, il teatro giapponese ha riammesso la presenza delle donne sul palcoscenico, tanto che hanno iniziato a formarsi delle truppe totalmente al femminile, come la Takarazuka⁶⁹; e nel *drag* compaiono sempre più spesso donne in vesti maschili, o addirittura donne cisgender in travestimento *drag*, chiamate *faux queen*, *bio queen*, *diva queen*, etc.

La tendenza al travestimento anche tra le file delle persone non-queer ha sicuramente un legame con la pratica del cosplay (コスプレ, fusione di “costume” e “play”), divenuta negli ultimi anni estremamente popolare tra i giovani giapponesi, e non. In tutto il mondo, infatti, esistono moltissime convention e fiere del fumetto, in cui chi partecipa si sente libero di indossare un costume, nella maggior parte dei casi che rappresenti un personaggio di un manga, di un anime, di una serie tv a cui si sente particolarmente legato; in questo ambiente, la percentuale femminile è sempre stata al pari rispetto alla

⁶⁹ Compagnia teatrale giapponese, nata nel 1914, composta esclusivamente da donne, che mette in scena principalmente musical.

controparte maschile, e tra i più importanti cosplayer al mondo compaiono numerosi nomi femminili, uno fra tutti quello di Jessica Nigri. Non è raro, inoltre, assistere ai *cross-play*, cioè dei travestimenti di personaggi maschili indossati da donne, e viceversa, dei costumi che rappresentano un soggetto femminile indossati da uomini.

2.4.1 *Queer* come “eccentrico”, “bizzarro”

Da quando esiste il teatro, esiste anche il *drag*. Si tratta di due attività distinte, ma non distanti, se poi il teatro in questione è il *kabuki*, la distanza diminuisce ulteriormente. In precedenza, nella sessione dedicata alla comunità LGBTQIA+, ho parlato del concetto di *queer* – che può essere tradotto con “bizzarro”, “strano”, “curioso” – e l’ho associato al fenomeno *drag*;⁷⁰ nel primo capitolo, ho individuato l’origine del termine *kabuki* nel verbo *kabuku*, che ne conferisce il significato di “strano”, “eccentrico”, “bizzarro”.⁷¹

Lani Miranda Alden, nell’introduzione alla sua tesi sugli *onnagata*, scrive:

«This [il fatto che sia i ruoli maschili che femminili vengano svolti da attori con un corpo maschile] has contributed to the classification of *kabuki* as a particularly “queer” theatrical style. [...] It was a place for performers to act strange, to engage in sex with patrons, and to create a carnival-esque environment for performers and patrons alike in order to challenge dominant Neo-Confucian value systems that the Tokugawa government imposed upon its

⁷⁰ Vedi sopra, par. 2.1, p. 34.

⁷¹ Vedi sopra, cap. 1, par. 1.3, p. 18.

people». ⁷²

Il *kabuki* è uno stile teatrale particolarmente *queer*, e cos'altro rientra sotto questa etichetta: il *drag*.

Ecco, dunque, una prima comunanza tra queste due forme di espressione artistica, entrambe fuori dall'ordinario, e in qualche modo sovversive rispetto alla situazione in cui, e per cui, sono nate; Alden vede il *kabuki* come una sfida contro il “sistema di valori dominante dettato dal neoconfucianesimo”, a sua volta imposto dal governo Tokugawa. Si tratta, dunque, di arti venute alla luce come uno svago per allontanarsi dalla rigidità della quotidianità e come una valvola di sfogo per una fascia di popolazione discriminata, da un lato per il ceto sociale, dall'altro per un interesse verso una pratica considerata criminale – il *cross-dressing* –, che con il tempo e grazie a dei performer di incredibile capacità artistica sono state stilizzate, elevate. Tra i camerini degli *onnagata* e delle *drag queen* sono nati dei modelli da seguire, delle rappresentazioni di un modo di essere e di vivere da prendere come esempio.

2.4.2 Outcast come “emarginato”, “rifiutato”

Un'altra affinità tra *kabuki* e *drag* risiede nelle persone che mettono in scena una performance sul palcoscenico e nel pubblico che assiste ai loro spettacoli.

Stando a quanto afferma Kano Ayako in *Acting Like a Woman in Modern Japan* (2001): «Before the Meiji Restoration, actors had been legally designated outcasts, and despite the great popularity and prestige of a few theater practitioners, most were seen as no better

⁷² Lani Miranda ALDEN, *The Metaphysical Onnagata Performs: Deleuze, Performance, Performativity, and Gender on the Kabuki Stage*, University of Colorado, 2018, p. 1.

than "river-bed beggars"»⁷³; Ōzasa Yoshio, in *Nihon Gendai Engeki shi*, scrive: 「俳優の人類を動物並みに何匹と数えたことであろう。[...] 一言でいってどんなに富裕な暮らしをしようと、歌舞伎俳優は「人間」ではなかった」⁷⁴; attori di notevole fama, come Ichikawa Danjūrō V, al tempo, venivano definiti 「錦きて畳のうえの乞食かな」.

Fu intorno alla fine degli anni '80 del XIX secolo, quando venne istituito lo Engeki Kairyōkai 演劇改良会, una associazione per la riforma e il miglioramento del teatro, che lo status sociale dell'attore *kabuki* poté fare un salto di qualità.⁷⁵ Prima della Restaurazione, *tachiyaku*, *onnagata* e tutti gli altri artisti *kabuki* non erano considerati altro che “mendicanti del letto del fiume”, appellativo legato alla poverissima nascita di questo teatro. Chi si avvicinava a quest'arte era considerato un *outcast*, un emarginato, rifiutato dalle classi più elevate e relegato ai margini della società, e chi assisteva ai drammi *kabuki* apparteneva alle classi o categorie più varie, senza barriere e distinzioni se non per l'accesso a posti più o meno lussuosi, distanti o vicini al palcoscenico o allo *hanamichi*, con servizio dei ristoranti nel teatro nelle postazioni a loggione o invece ammassati distanti in galleria o nella piccionaia.

Grazie alla riforma del teatro, pertanto, gli attori furono “liberati dal loro status sociale di

⁷³ KANO, Ayako. *Acting Like a Woman in Modern Japan - Theater, Gender, and Nationalism*, Palgrave, New York, 2001, p. 7.

⁷⁴ ŌZASA, Yoshio, *Nihon Gendai Engeki shi – Meiji-Taishō hen*, Hakusuisha, Tōkyō, 1990, p. 18. 大笹吉雄、「日本現代演劇史—明治・大正篇」、白水社、東京、1990年、18ページ。

⁷⁵ RUPERTI, *Storia del teatro giapponese 2*, cit., pp. 64-66.

emarginati e criminali (*outlaws*)”⁷⁶ e iniziarono finalmente ad essere considerati degli *heimin* 平民, persone comuni.⁷⁷ La recitazione del teatro *kabuki* divenne un lavoro vero e proprio, tanto è vero che il governo impose a tutti gli attori di ottenere la licenza per poter calcare le scene, con la conseguenza per gli artisti di dover assolvere anche al pagamento delle tasse, come qualsiasi altro lavoratore.⁷⁸

D’altro canto, i primi *cross-dresser* e artisti *drag* erano obbligati a indossare abiti e accessori del sesso opposto di nascosto, tra le mura di una casa che diventava temporaneamente una sala da ballo, dove persone con simili interessi e simili preferenze sessuali potessero incontrarsi senza subire l’oppressione della società imperante. Questi individui erano a loro volta emarginati e mal visti dalla borghesia del tempo, a maggior ragione se coloro che erano dediti al travestitismo erano degli schiavi, come nel caso di William Dorsey Swann⁷⁹, che vedremo nel terzo capitolo. Come le *drag queen* e i *drag king* di cui assistevano agli spettacoli o con cui ballavano insieme, anche l’audience faceva spesso parte di una fetta di popolazione rifiutata poiché considerata diversa, deviata; persone che si sentivano escluse e sole cercavano comprensione e fratellanza tra altri individui con gli stessi interessi, ma con sufficiente coraggio da riuscire a esternare ciò che sentivano dentro. Fu così, con l’aggregazione di varie personalità all’interno di una stessa cerchia, che nacquero le *drag house*, con lo scopo principale di farsi forza a vicenda.

⁷⁶ KANO. *Acting Like a Woman in Modern Japan...*, cit., p. 7.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Vedi sotto, cap. 3, par. 3.3, p. 76.

2.4.3 Legami familiari: *drag house* e clan *kabuki*

Marlon M. Bailey, in un suo articolo per il volume dell'estate 2011 dei *Feminist Studies*, sostiene che una delle strategie più ovvie dei membri della "ballroom community"⁸⁰ per schierarsi a resistere, negoziare o evitare una violenza negli spazi urbani è viaggiare insieme. I membri di una casa, ossia di una struttura simile a quella di una famiglia, accorrono in aiuto dei propri compagni per allontanare gli aggressori e prevenire qualsiasi tipo di violenza che potrebbe scaturire.⁸¹ Inoltre, similamente ad una troupe di teatro, i componenti di una casa *drag* si esibiscono insieme durante gli spettacoli nei locali, come nel caso della *drag house* Haus von Schwarz, la cui *haus mother* è Yukiro Dravarious⁸², il quale in un'intervista per il Japan Times ha affermato che «[a drag house is] like a family in that you help and care for each other, but you can also fight a lot. Historically, drag performers would be kicked out by their real families and so drag houses would give them the support they needed»⁸³. È come una sorta di *queer* gang, una squadra i cui membri si supportano e sopportano a vicenda come in una vera e propria famiglia.

Un altro punto in comune, dunque, tra le due realtà di intrattenitori è che si riuniscono in

⁸⁰ Sottocategoria della comunità LGBTQIA+, nata in particolare tra gli afro-americani delle grandi città, per accogliere tutti coloro che partecipavano ai balli "in maschera" (in *drag*), e che volevano andare contro alle leggi che impedivano loro di indossare gli abiti associati al genere opposto.

⁸¹ Marlon M. BAILEY, "Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture", *Feminist Studies*, summer 2011, vol. 37, no. 2, p. 366.

⁸² È un modello e attore androgino di origine svedese, che talvolta si trasforma in Die Schwarze Frau, una *drag queen* in stile gotico "basata sul fantasma di una vedova morta" (sito ufficiale di Yukiro Dravarious), e intrattiene il pubblico a Tōkyō da una decina di anni. I suoi spettacoli fondono il grottesco con il glamour, lui stesso li definisce come «un pizzico di horror ed effeminatezza mescolati con indumenti favolosi e melodie sensazionali» («a bit of horror and camp mixed with fabulous garments and killer tunes», EHRENREICH, *Yukiro Dravarious*, cit.).

⁸³ EHRENREICH, *Yukiro Dravarious*, cit.

gruppo: gli artisti di teatro, infatti, si raccolgono in troupe, delle comitive più o meno grandi di attori che recitano diversi drammi, ma solitamente con gli stessi interpreti. Nel *kabuki*, tuttavia, nel tempo sono nate delle famiglie, affini ai veri e propri clan del Giappone feudale. Per entrare in una delle cerchie più importanti del teatro della tradizione è necessario apprendere l'arte presso il maestro che porta il nome della suddetta cerchia. A questo proposito, un attore del teatro tradizionale giapponese può arrivare a possedere tre nomi durante la propria carriera artistica: uno, il primo, è il nome di famiglia; il secondo è il nome che assume tra le fila della scena teatrale, una sorta di nome d'arte; il terzo e di più forte rilevanza è il nome ereditato dal maggiore esponente del proprio clan quando quest'ultimo decide di abbandonare le scene e di cedere il proprio titolo. In effetti, il nome, a cui si aggiunge un numero romano per poter distinguere i diversi individui che lo portano e lo hanno portato in passato, è un vero e proprio titolo, considerato quasi come un'onorificenza, dal momento che le persone che possiedono gli appellativi più importanti sono considerate "tesori nazionali viventi" del Giappone (Living National Treasures of Japan).

2.4.4 *Cross-dressing*: tra lavoro ed espressione di sé

Quella di affibbiare tutti i ruoli di uno spettacolo agli uomini è una pratica iniziata per allontanare le donne dall'arte recitativa, ma con il tempo, e in tempi moderni dopo la reintroduzione della controparte femminile sul palco, è divenuta un modo per confondere il pubblico quel che basta per stuzzicarne l'attenzione, e perché no, anche la sfera erotica. Il fenomeno del *cross-dressing* presente da secoli in tutto il mondo ha dato vita ad una vera e propria forma culturale, e quando la comunità trans e *queer* ha cominciato a emergere sempre di più e a ricevere la giusta considerazione da parte della società

contemporanea, il fatto che il travestitismo esistesse già da secoli e fosse ritenuto la normalità all'interno del mondo artistico ha aiutato nella comprensione che il genere non è solo bianco e nero, femmina e maschio, ma anzi può essere decisamente più fluido, androgino. Con questo, non voglio dire che sia merito del teatro se la comunità LGBTQIA+ al giorno d'oggi è riuscita a ottenere alcuni diritti e può permettersi di continuare a combattere per raggiungere altri obiettivi, tuttavia si può pensare che l'arte, che nei secoli ha sempre dimostrato una più ampia libertà di espressione – si vedano le stampe *shunga* 春画 in stile *ukiyo-e* 浮世絵 raffiguranti rapporti sessuali⁸⁴, i pilastri di forma fallica ai confini dei campi agricoli⁸⁵, o il teatro stesso e la sua stretta correlazione con la prostituzione⁸⁶ –, abbia introdotto delle raffigurazioni che hanno reso un po' più semplice l'accettazione di realtà diverse da quella imposta dal binarismo di genere e dalla normatività dell'orientamento sessuale.

Negli anni, la pratica di indossare gli abiti del sesso opposto a quello biologico, da che

⁸⁴ L'*ukiyo e* (lett. "immagini del mondo fluttuante") è una forma artistica giapponese nata durante il periodo Edo, che prevede l'uso di matrici in legno per imprimere una stampa su carta. Tra i maggiori esponenti di quest'arte si annoverano Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿, Katsushika Hokusai 葛飾北斎, Utagawa Hiroshige 歌川広重 e Utagawa Kunisada 歌川国貞. All'interno di questo grande filone artistico, esistono delle stampe che rappresentano scene sessuali, chiamate *shunga* (lett. "stampa sessuale"), che mostrano indifferentemente rapporti eterosessuali e omosessuali.

⁸⁵ Nel Giappone antico, per propiziare gli dèi della fertilità e per augurarsi un raccolto abbondante, era usanza posizionare dei pilastri di pietra scolpiti di forma fallica alle estremità dei campi agricoli. Non era strano, quindi, trovarsi di fronte a sculture più o meno costumate quando ci si muoveva tra i villaggi. Per fare un parallelismo con l'Italia, si è scoperto che anche ai tempi dei romani venivano utilizzate delle statuette a forma di pene lungo le strade della città; a Pompei ne sono state ritrovate molte durante gli scavi. La differenza tra le due realtà però è sostanziale: nel caso romano, le piccole sculture servivano a indicare la via per raggiungere la casa di piacere più vicina.

⁸⁶ Matteo RIZZUTO, *L'omosessualità in Giappone: un'analisi storica e giuridico-istituzionale*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2018/2019, pp. 19-20.

era prima di tutto un lavoro per gli attori e per le attrici del teatro, è divenuta un'attività a sé stante, con i propri show e le proprie gag, e per molti individui si è rivelata essere un modo per esprimere una parte altrimenti repressa del proprio modo di essere; per altri il *cross-dressing* è un mezzo per esaltare un genere piuttosto che un altro, con l'intento di rivelarne l'artificio e di mostrare al mondo che un genere originale da imitare o parodiare in realtà non esiste, poiché frutto di una costruzione sociale imposta a ciascun individuo al momento della sua nascita a seconda del suo sesso biologico.

Esther Newton afferma in *Mother Camp* (1972):

«Formally, female impersonators are all professional performers. They receive a regular salary for their specialized service: entertaining audiences. Formally, they are like many other types of professional (paid) performers such as movie, television, and stage actors, musicians, dancers, circus clowns, strippers, and chorus girls. These occupations and many others make up the professional entertainment industry, or what is colloquially called “show business”. Female impersonators typically perform in bars and nightclubs. In most cases these are public places run by profit-seeking owners and managers who have no interest in impersonators other than as audience-attracting employees».⁸⁷

Attraverso queste righe se ne ricava un evidente parallelismo tra la figura dell'*onnagata* e quella della *drag queen*: sono entrambi dei *female impersonators*, degli intrattenitori con vestiti e atteggiamenti femminili. Questo significa che il loro travestirsi è un lavoro a tutti gli effetti, per cui vengono assunti e pagati, come qualsiasi altro esecutore

⁸⁷ NEWTON, *Mother Camp* ..., cit., p. 4.

professionista. Gli *onnagata*, di fatto, sono esperti attori per il teatro, e gli esponenti più importanti cedono di generazione in generazione il proprio nome a colui che è tanto meritevole da esserselo guadagnato. Quest'ultimo può essere il figlio biologico dell'attore che sta passando il proprio titolo, ma anche un figlio adottivo, il quale è cresciuto seguendo i precetti del maestro che ha poi deciso di accoglierlo all'interno del suo clan. Anche le *drag queen* professioniste sono delle esperte attrici, che però vengono ingaggiate più spesso nei bar e nei nightclub, con lo scopo da parte dei proprietari del locale di riuscire ad attrarre più clientela possibile, e sono quindi viste come un mezzo per guadagnare qualche soldo in più.

2.4.5 Kabuki e drag: diversi livelli di importanza

Una differenza fondamentale tra *drag queen* e *onnagata* è che le prime sono, appunto, le regine dello show, sono l'intrattenimento e il motivo principale per cui i frequentatori dei locali partecipano a certi eventi piuttosto che ad altri, e sono viste dai gestori dei bar come una buona fonte di guadagno, grazie alla clientela che attirano. Ne conviene che non c'è nessuna figura maschile che viene prima di loro sul palco o tra i tavoli di un cabaret. C'è da dire, inoltre, che ogni *drag queen* è un inno: alla gioia di vivere, di esprimersi, di essere coraggiosamente se stessi; è un inno a una vita di forza d'animo e di rifiuto nel piegarsi a chiunque voglia imporle, o impedirle, qualcosa.

Non è lo stesso per gli uomini che interpretano ruoli femminili sul palcoscenico del *kabuki*; costoro sono senza dubbio personaggi importantissimi per la ben riuscita di un dramma e per arricchire la trama di un componimento teatrale, il quale avrebbe molti meno colpi di scena senza alcuna figura femminile a influenzare il corso degli eventi. Tuttavia, rispetto agli altri ruoli maschili, gli *onnagata* devono sempre rimanere un passo

indietro, come a indicare la posizione di maggiore risalto e rilevanza che possiedono gli uomini in confronto alle donne, perché il teatro di rappresentazione è specchio della realtà, e riproduce la situazione sociale del paese. Isaka Maki, in *Onnagata* (2016), parla proprio di questo:

«*Onnagata* are considered indispensable in the world of kabuki, which is clearly “male”-centric, or, more precisely, masculinity-centric. For example, at the end of a play, a protagonist performed by a male-role troupe leader sometimes uses the “threesteps” (*sandan*), a mobile staircase that emphasizes pictorial stage effects and amplifies the presence of the troupe’s top actor. The threesteps is reserved for male-role players (*tachiyaku*); when a leading *onnagata* (*tate-oyama*) does a similar performance, he uses the “two-steps” (*nidan*) instead, visually materializing the gender hierarchy. Likewise, since stage left (*kamite*) is charged with superiority compared to stage right (*shimote*), an *onnagata* seldom stands left of a male-role partner when they are dancing, except when performing a couple such as a princess and her retainer. For that matter, terminology itself is quite telling. While the initial meaning of the term “*onnagata*” meant “those in charge of women’s [roles],” enunciating the marked gender of the characters to be performed, *tachiyaku* (lit., “standing role”) is a privilege unmarked by gender».⁸⁸

Gli *onnagata* sono indispensabili nel *kabuki*, sono un elemento peculiare che dà carattere al dramma, tuttavia, essendo rappresentativi del genere femminile essi devono replicare

⁸⁸ ISAKA. *Onnagata...*, cit., p. 18.

anche sul palcoscenico la reale differenza di potere e di importanza che possedevano gli uomini rispetto alle donne nella società giapponese. Dunque, è abituale osservare che gli interpreti del gentil sesso si trovino un po' più indietro rispetto al *tachiyaku*, che è comunque il protagonista dell'opera, e agli altri attori nello spettacolo. Ma questo non significa che chi interpreta ruoli femminili sia da meno di chi impersona ruoli maschili, di protagonista, di fatto ciascun interprete ha il suo spazio di espressione e valorizzazione nell'ambito di quello che consente il dramma che viene portato in scena.

2.4.6 Il *kabuki* non è un party, il *drag* non è una rappresentazione

La differenza più importante da evidenziare tra *onnagata* e *drag queen* sta alla base della loro espressività artistica. I primi sono attori di teatro, e questo significa che per loro viene scritto un copione, il quale deve essere studiato, assimilato e fatto proprio, per poter riuscire a trasmettere correttamente agli spettatori le emozioni e il messaggio che il drammaturgo ha scritto e immaginato nel suo componimento; si tratta di una recita, di una rappresentazione, in cui la danza, in tutta la sua sfarzosità, ha sicuramente una posizione di rilievo, tuttavia, non si tratta solamente di essa. Anzi, sebbene la danza abbia una propria categoria (*shosagoto*) all'interno delle tipologie di drammi *kabuki*, negli anni essa è diventata quasi un contorno, un elemento che va ad affiancare la parola e i gesti per suggellare quanto detto e mostrato, in un momento di assoluto fascino, che non difficilmente lascia gli osservatori completamente catturati dalle movenze dell'*onnagata*. Quest'ultimi sono apparsi per soddisfare la necessità di avere un artista che fosse esperto nella danza, e che imparasse ad assumere gli atteggiamenti consoni per impersonificare correttamente una donna, nonostante sia nato e cresciuto uomo. Con il tempo, però, e con

l'incredibile capacità degli interpreti femminili, non fu più solo la danza a richiederne la presenza sul palco, ma anche la parte drammatica, che grazie a loro divenne sempre più profonda e raffinata, nonché complessa. In poche parole, gli *onnagata* sono attori che interpretano una parte in un dramma, il quale prevede un copione e uno studio di esso, e che propone un'immagine più o meno veritiera della società in cui vivono attori, autori e audience.

Le *drag queen*, d'altro canto, sono danzatrici, cantanti e intrattenitrici, ma non sono attrici; non hanno una sceneggiatura drammatica da apprendere e da inscenare su un palco di fronte a un pubblico composto e contegnoso. L'interpretazione *drag* assomiglia più a una festa, pomposa e scompigliata, rumorosa e abbagliante, diametralmente opposta alla gestualità lenta, posata, e silenziosa imprescindibile nel *kabuki*. È ormai scontato vedere le *drag queen* in tutta la loro magnificenza sfilare lungo le vie delle maggiori città del mondo durante le parate del Pride⁸⁹, a rappresentanza di una intera comunità di minoranze sessuali; alcune tra le figure più importanti tengono, talvolta, dei discorsi, ma soprattutto incitano la folla attorno a loro per celebrare insieme gli obiettivi raggiunti e per incoraggiare i presenti a non avere paura di lottare per i propri diritti e di sentirsi liberi di essere se stessi ogni giorno.

Inoltre, le regine del travestimento non devono sostituire nessuno, non devono rimpiazzare le donne, o gli uomini nel caso dei *drag king*, e di conseguenza il loro fare

⁸⁹ È una manifestazione pubblica aperta a tutti che solitamente si tiene nel mese di giugno in diverse città del mondo. È una celebrazione fatta da persone che si riuniscono nel segno dell'amore e dell'amicizia, per dimostrare quanto distante si è arrivati riguardo ai diritti della comunità LGBTQIA+, e allo stesso tempo come in altri paesi ci sia ancora molto lavoro da fare prima di poterli ottenere. È un ritrovo di persone che incitano all'accettazione e all'uguaglianza. (fonte: BBC UK. <https://www.bbc.co.uk/newsround/52872693> - ultima visita 17/02/2022)

cross-dressing e i loro atteggiamenti non sono volti a una emulazione di genere, quanto piuttosto a un'esaltazione di un sesso. Il *drag* non è un'imitazione e non è nemmeno una rappresentazione; si tratta, invece, di un trionfo della libertà di espressione, è una pratica grazie alla quale si può giocare con il genere ed essere temporaneamente una persona diversa.

3. FIGURE SALIENTI

3.1 Uno dei primi *onnagata* della storia: Ukon Genzaemon

Nella storia del teatro *kabuki* si registra la presenza di moltissimi grandi *onnagata* che poi nelle critiche teatrali (*yakusha hyōbanki* 役者評判記) vengono riconosciuti per le loro prestazioni e eccellenze nel corso degli spettacoli e nel tempo. Tra questi, vorrei menzionarne qui due: uno che storicamente, a livello temporale, è stato tra i primi a svolgere questo ruolo; e l'altro, che ne ha elevato l'arte come mai nessuno prima di lui.

Ukon Genzaemon 右近源左衛門 (*figura 3.1.1*) nacque intorno al 1622, e una decina di anni dopo iniziò la sua carriera di attore nel *wakashu kabuki* (*kabuki* dei giovinetti); nel 1653, le donne e i ragazzini non poterono più calcare la scena teatrale, ma venne autorizzato dal governo il *kabuki* degli uomini (*yarō kabuki*). Ukon continuò a recitare nelle parti con cui aveva cominciato, ossia quelle femminili in precedenza svolte dai più giovani, diventando così uno dei primi *onnagata* documentati nella storia del teatro *kabuki*, definito il “capostipite degli *onnagata*”. Egli fu anche il primo *kashagata* 花車方, l'attore uomo che recita il ruolo di una donna matura o anziana.

Riguardo alla sua vita o alla sua carriera non si hanno molte informazioni, tuttavia, pare che abbia ideato il ruolo dell'*onnagata* posizionando un semplice asciugamano o un fazzoletto, avvolto intorno alla testa e alle spalle, per coprire il *sakayaki* (la parte alta della testa che veniva completamente rasata, dalla fronte fino alla cima del cranio, lasciando i lati della testa inalterati, caratteristica del taglio di capelli tipico dei samurai del XVII

secolo).⁹⁰



Figura 3.1.1: dipinto che rappresenta Ukon Genzaemon, il primo *onnagata* nella storia del *kabuki*. XVII secolo, autore sconosciuto. Crediti: Integrated Collections Database of the National Museums, Giappone.

⁹⁰ IKEDA, Fumi, *Hanabusa Ichchō “Nunozarashi Maizu” no maite o megutte – Sono moderu to tenkyo toshite no Sōtatsu fude raijin-zu –*, Dai rokujū-kai bijutsu shigakkai zenkoku taikai, 27 maggio 2007. 池田美美、「英一蝶「布晒舞図」の舞手をめぐって —そのモデルと典拠としての宗達筆雷神図—」、第60回美術史学会全国大会、2007年5月27日。

<https://www2.lit.kyushu-u.ac.jp/~aesthe/gakkai2007/pdf/K3.pdf> (ultima visita 07/02/2022)

3.2 Yoshizawa Ayame I e Segawa Kikunojō I

Colui che fu tra i primi a elevare l'arte dell'*onnagata* fu Yoshizawa Ayame I 初代芳沢あやめ. Nato nel 1673 in una casa di suonatori di *shamisen*, a differenza di altri suoi colleghi e rivali non aveva avuto la fortuna di nascere in un ambiente che avesse le conoscenze giuste per agevolarlo nell'ingresso nel mondo della rappresentazione; egli iniziò, perciò, la sua carriera come *iroko* 色子, in parte attore e in parte prostituto, e fu proprio attraverso la prostituzione che riuscì a ottenere un ruolo nel teatro, grazie a uno dei suoi protettori che gli pagò le lezioni di recitazione.⁹¹

Yoshizawa viene considerato da molti il padre dell'arte dell'*onnagata*; egli, infatti, modificò questo ruolo già esistente per renderlo proprio e unico, e, naturalmente, per spiccare più in alto rispetto agli altri contendenti di questa forma artistica ed elevarsi a primo vero *onnagata* della storia giapponese. Fu così che venne alla luce lo *Ayamegusa* あやめ草 (“The words of Ayame”), una raccolta di tutti i precetti enunciati dall'attore sul comportamento che dovrebbe assumere un *onnagata* per ottenere ottimi risultati ed essere un buon interprete; è proprio in questa breve opera che si possono leggere le parole di Yoshizawa: 「女形はがく屋にても、女形といふ心を持べし。辨當なども人の見ぬかたへむきて用意すべし」。⁹²

⁹¹ Sara K. BIRK, “Sex, androgyny, prostitution and the development of *onnagata* roles in Kabuki theatre”, *Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers*, The University of Montana, 2006, pp. 19-20.

⁹² «Gli *onnagata* devono mantenere un cuore di *onnagata* anche nel camerino. Anche nel mangiare, devono fare queste attività senza essere visti dalle altre persone».

YOSHIZAWA, “Ayamegusa”, in *Kabuki Jūhachiban shū*, cit., p. 323.

Ayame I è il primo a sostenere che l'unico modo per essere un bravo interprete femminile sul palcoscenico è portare la recitazione e l'imitazione del ruolo delle donne anche al di fuori dell'ambiente teatrale; solo attraverso una vita vissuta come una vera donna si può effettivamente comprenderne i gesti, i movimenti, i comportamenti, i modi di pensare, così da mostrare al pubblico una rappresentazione reale e fedele della donna dell'epoca. Bisogna assumere uno stile di vita femminile, con l'uso di abiti adeguati, di acconciature e trucco consoni, ma soprattutto di gestualità da donna: linguaggio delicato, passi piccoli e posati quando ci si muove, movimenti leggeri e regolati delle mani quando si versa il tè, ecc. Yoshizawa viveva la sua quotidianità come una vera e propria donna del Giappone premoderno.

Nonostante i vari moniti da parte del famoso *onnagata* riguardo alla necessità di trascorrere la propria esistenza come una donna anche una volta scesi dal palcoscenico e di non cambiare mai il proprio ruolo nell'arco della propria carriera, nel 1722, all'età di 49 anni, Yoshizawa Ayame cambiò nome e divenne un *tachiyaku*.⁹³ Questa trasformazione, tuttavia, durò poco, probabilmente per il mancato successo nei ruoli maschili o per un sentimento di appartenenza alla parte che lo aveva accompagnato per così tanti anni e che ormai sentiva sua, e solamente due anni dopo tornò ai personaggi che lo hanno reso famoso in tutto il paese.

⁹³ *Ivi*, p. 320, nota 5.



Figura 3.2.1: l'attore Yoshizawa Ayame I in un'illustrazione dal primo volume del libro *Sangoku rōei Kyōbutai* (1731). Crediti: Main Library, Kyōto University - Sangoku Rōei Kyōbutai. Immagine leggermente modificata da Shōriya Aragorō.

Segawa Kikunojō I 初代瀬川菊之丞 nacque nel 1693, solamente venti anni dopo Yoshizawa, e pare abbia seguito gli insegnamenti di Ayame, contribuendo a consolidare la tradizione iniziata dal suo precursore. Anche a Kikunojō è attribuito un testo di fondamentale importanza nella storia degli *onnagata*, si tratta dello *Onnagata hiden* 「女形秘伝」 (“I segreti dell’onnagata”), un’opera che parla di quest’arte e dei suoi segreti per praticarla al meglio, e che riprende quanto detto nello *Ayamegusa* integrando i precetti già annunciati in precedenza con i pensieri di Segawa.

Poco sopra, ho parlato di come Yoshizawa affermi e sottolinei l’importanza di vivere come una donna sia sul palcoscenico che nella vita di tutti i giorni, ma egli sostiene anche che sia estremamente rilevante per un *onnagata* rimanere giovane per più tempo possibile. Si può leggere, infatti, nell’ultima parte del suo trattato:

女形といふもの、たとへ四十すぎても若女形といふ名有。ただ女形とばかりもいふべきを、若といふ字のそはりたるにて、花やかなる心のぬけぬやうにすべし。わづかなる事ながら、此若といふ字、女形の大事の文字と心得よ。⁹⁴

Per Ayame I, è importante che un *onnagata* mantenga l’appellativo di *waka onnagata* 若女形 (“giovane onnagata”) anche una volta superati i 40 anni; sebbene l’aggiunta di un singolo kanji possa sembrare una cosa da poco, in realtà è uno stimolo per l’attore a fare attenzione a non far sfiorire il proprio animo artistico.

Kikunojō I, nel suo *Onnagata hiden*, appoggia questa indicazione del maestro, e va un passo oltre. Egli puntualizza che un *onnagata* non dovrebbe mai smettere di impegnarsi

⁹⁴ YOSHIZAWA, “Ayamegusa”, in *Kabuki Jūhachiban shū*, cit., p. 326.

nel rimanere giovane per tutta la durata della sua vita.⁹⁵ Egli riuscì effettivamente a mettere in pratica quanto scritto nel trattato, e lo dimostra il fatto che nello *hyōbanki* di Edo del 1744, sezione *waka onnagata*, il suo punteggio, per così dire, fu *goku jōjōkichi* 極上上吉 (lett. “molto-sopra-sopra-eccellente”). In quell’anno, Kikunojō avrebbe compiuto 51 anni. Per di più, egli suggerì che un attore di ruoli femminili avrebbe dovuto indossare gli abiti di scena – un kimono dalle maniche lunghe e il *murasaki bōshi*⁹⁶ – anche sul suo letto di morte, cosa che sembra abbia fatto lui stesso nel momento della sua dipartita nel 1749.⁹⁷

Segawa è ricordato anche per un’altra sua affermazione riguardo al ruolo degli *onnagata* e a ciò che ne consegue dalla loro popolarità:

«It is bad for an onnagata to have female fans. It would be inconvenient if one wanted to marry him. He should have many male friends who wish there were a woman like him. If he is going to receive female support, he should get them to admire the kinds of hair ornaments, combs, headdresses, and so forth that maids, prostitutes and city girls will emulate. He should be setting his sights on making fans of those women who see in him a woman like themselves».⁹⁸

Egli sosteneva che fosse deleterio per la buona riuscita del proprio ruolo di *onnagata* avere delle fan donne, questo inteso nell’ambito dell’attrazione sessuale, poiché rischiava

⁹⁵ ISAKA. *Onnagata...*, cit., p. 49.

⁹⁶ Si tratta di un pezzo di stoffa viola che iniziò ad essere appuntato sul capo di un *onnagata* verso la metà del XVII secolo, per nascondere la testa obbligatoriamente rasata degli attori.

⁹⁷ ISAKA. *Onnagata...*, cit., p. 49.

⁹⁸ Citato da Monique Ayélé D’ALMEIDA, *From jokun to onnagata: performance, aesthetics, and the cultivation of femininity during the Edo period*, University of Hawai‘i at Mānoa, 2017, p. 42.

di tirare fuori la parte maschile dell'attore, che invece doveva rimanere celata sempre. L'unica maniera per permettere alle sue fan di supportarlo era attraverso l'ammirazione e il desiderio di assomigliare a lui, seguendo quindi i suoi consigli di moda e di bellezza, ma soprattutto di virtù. L'*onnagata* si considerava, e doveva essere considerato, totalmente una donna, anche una volta sceso dal palco, e come tale doveva essere elevato a modello da seguire per tutte le ragazze dell'epoca.

Segawa Kikunojō I fu il più grande *onnagata* della sua generazione e un eccellente danzatore, nonché elogiato da molti per la sua incredibile bellezza che non sembrava sfiorire nemmeno all'avvicinarsi dei suoi sessanta anni.



Figura 3.2.2: gli attori Anegawa Shinshirō I (in basso a sinistra) e Segawa Kikunojō I (in piedi sulla destra). Torii Kiyoshige, 1733 ca. Crediti: The Art Institute of Chicago.

3.3 La prima *drag queen*: William Dorsey Swann

La prima *drag queen* di cui si hanno testimonianze è William Dorsey Swann; nato nel 1860, Swann trascorse i primi anni della sua vita come schiavo, sopportando una lunga serie di difficoltà e di ingiustizie, tra cui razzismo, guerra civile, reclusione, e violenza. Sorprendentemente, con l'inizio degli anni Ottanta, la sua vita subì una svolta: successivamente al trasferimento dal Maryland a Washington D.C., divenne il primo attivista americano che condusse un gruppo di resistenza queer, e, parallelamente, fu il primo individuo ad auto-definirsi "*queen of drag*" ("regina del travestimento").⁹⁹

Dopo la fine della guerra civile, durante la parata per il Giorno dell'Emancipazione, Swann rimase affascinato dalla bellezza e dalla forza delle donne che impersonificavano questa libertà appena ottenuta, erano delle vere e proprie regine; da quel momento in poi, egli cominciò a farsi chiamare "the Queen" ("la Regina"). Swann per svariati anni tenne dei balli, delle feste segrete chiamate, appunto, "*drag*" (termine che potrebbe fare riferimento alle grandi feste in maschera dell'epoca), a cui erano invitati amici e conoscenti, molti dei quali erano stati in passato degli schiavi come lui. Durante questi eventi, i partecipanti erano soliti indossare vestiti di seta scollati, molti dei quali dotati di strascico, ma anche corsetti, scarpette da ballo e tutto il necessario per completare un abito da donna.

William Swann diede vita alla prima "*drag house*" della storia, una casa dove uomini, amanti del travestitismo, potessero sentirsi accolti, accettati, amati, come in una famiglia.

Nel 1888, la polizia irruppe durante uno di questi balli; molti degli invitati riuscirono a

⁹⁹ Channing Gerard JOSEPH, *The First Drag Queen Was a Former Slave - Who fought for queer freedom a century before Stonewall*, The Nation, 31 Gennaio 2020.

<https://www.thenation.com/article/society/drag-queen-slave-ball/> (ultima visita 25/01/2022)

fuggire, mentre tredici uomini “vestiti da donna”, tra i quali era presente anche Swann, furono arrestati. Agli occhi della gente di quel tempo, le azioni della *drag queen* e dei suoi compagni risultavano sconcertanti e scandalose, tanto da essere paragonati a degli “scherzi della natura” (in inglese, “freaks”). Fu proprio in quella occasione che anche il resto del mondo venne a conoscenza dell’esistenza di William Dorsey Swann e del suo gruppo di amici, alimentando soprattutto l’interesse di psichiatri e ricercatori nell’ambito della sessualità e della psicologia umana. «Lacking any of the terms we use today, like “cross-dresser,” “transgender,” and “gender-nonconforming”, Dr. Charles Hamilton Hughes described Swann’s group in an 1893 medical journal as an “organization of colored erotopaths” and a “lecherous gang of sexual perverts”». ¹⁰⁰ In mancanza di termini appropriati e con un’inclinazione palesemente omofobica, queste prime *drag queen* vennero descritte come un gruppo di “erotopatici” (“erotopatia”: disturbo dell’istinto sessuale), o ancora come “una oscena gang di pervertiti sessuali”.

In seguito alla scoperta da parte delle forze dell’ordine di questi incontri, nel 1896 “la Regina” fu arrestata e condannata a dieci mesi di prigione con la falsa accusa di “gestire una casa di tolleranza”, in parole povere, un bordello. Dopo l’accaduto, Swann domandò la grazia da parte del Presidente Cleveland, che tuttavia gli fu negata. Ciononostante, quella della “Queen” fu la prima azione legale e politica in difesa dei diritti della comunità queer mai documentata prima. A partire dal 1900, Swann si ritirò dalla scena *drag*, ma il lavoro da lui iniziato continuò ad essere portato avanti da uno dei suoi fratelli minori, Daniel J. Swann, il quale provvide a fornire i costumi per la propria “famiglia” queer fino alla sua morte, nel 1954. “The Queen” e tutti coloro che hanno partecipato ai suoi incontri *drag*, indossando abiti destinati al sesso opposto, combattendo per il proprio diritto a

¹⁰⁰ *Ibidem.*

esprimersi come meglio credevano, gettarono le fondamenta della celebrazione e della protesta queer contemporanea.¹⁰¹

In un periodo significativo come quello vicino alla guerra civile negli Stati Uniti, l'ideale di mascolinità godeva di un'enorme importanza e non doveva essere scalfito per nulla al mondo; i soldati venivano spronati a combattere senza paura e con un cuore da "vero uomo". Anche per questo motivo, dopo la fine del conflitto, non c'era molta tolleranza nei confronti degli uomini che sovvertivano la normatività di genere.

Al giorno d'oggi, quei balli e quelle feste *drag* iniziate da Swann si sono trasformate in vere e proprie sfilate, riprendendo in parte il "cake-walk"¹⁰²; si tratta di pantomime, gesti, movimenti e comportamenti esagerati e fuori dalla normale quotidianità, rappresentati in televisione attraverso programmi come il *RuPaul's Drag Race*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Ballo di coppia di origine afroamericana, nato tra il XIX e il XX secolo negli Stati Uniti; una sorta di parodia delle danze a cui assistevano gli schiavi di colore durante le feste dei propri padroni. Il nome deriva dalla pratica di premiare la coppia migliore del ballo con una torta.



Figura 3.3.1: due attori di colore durante una performance di *cake-walk* (vedi nota 102) a Parigi, 1903. James Gardiner Collection.

3.4 Da Miwa Akihiro a Gia Gunn

Miwa Akihiro 美輪明宏, pseudonimo di Maruyama Akihiro, è un cantante, attore, regista, produttore, autore, doppiatore giapponese nato nel 1935. Quando era ancora giovanissimo si trasferì a Tōkyō, dove a soli 17 anni sembrava già avere una promettente carriera come cantante e cabarettista, ma prima di raggiungere la capitale aveva vissuto nella città natale, Nagasaki. Questo significa che nell'agosto 1945, dieci anni compiuti da qualche mese, assistette in prima persona all'esplosione della bomba nucleare.

Si trasferì nella grande metropoli spinto dal desiderio che nutriva sin da piccolo di diventare un cantante, così iniziò a frequentare una scuola di musica. Una volta giunto nella capitale, tuttavia, dovette iniziare ad esibirsi fin da subito per poter guadagnare il necessario per mantenersi, vista la difficile situazione economica dovuta al fallimento dell'impresa di famiglia, che lo rese povero e che inizialmente gli permetteva di pagare gli studi scolastici in città.¹⁰³ Durante una delle sue esibizioni fu notato dallo scrittore, poeta, nonché drammaturgo Mishima Yukio e dal regista e anch'esso drammaturgo Terayama Shūji.¹⁰⁴ Miwa iniziò quindi ad apparire a teatro, e cominciò così la sua carriera da attore. La professione come cantante iniziò a decollare nel 1957, grazie al singolo “Me que me que” 「メケメケ」 che diventò subito una hit.¹⁰⁵

¹⁰³ 映画『美輪明宏ドキュメンタリー ～黒蜥蜴を探して～』予告編, pubblicato da シネマトゥデイ, il 29 agosto 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=dhG2FM2YMIE> (ultima visita 19/02/2022).

¹⁰⁴ TANAKA, Nobuko. “It doesn't have to be all true to be the life of Akihiro Miwa”, The Japan Times, 18 settembre 2013. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2013/09/18/stage/it-doesnt-have-to-be-all-true-to-be-the-life-of-akihiro-miwa/> (ultima visita 19/02/2022)

¹⁰⁵ Sito ufficiale di Miwa Akihiro. <http://o-miwa.co.jp/profile/> (ultima visita 19/02/2022)

Cominciò fin da subito anche a vestirsi indossando abiti femminili eleganti e raffinati, ma il tratto distintivo che lo ha reso riconoscibile in tutto il paese sono i capelli: totalmente gialli. Se negli indumenti e nel trucco Miwa si mostra sempre sobrio e raffinato, i capelli color giallo acceso dicono tutt'altro, e mostrano una vivacità tipica del personaggio. Il suo *cross-dressing* ha fatto sì che venisse definito spesso una *drag queen*, anche se a ben vedere dal suo aspetto esteriore risulta difficile associarlo alla sfarzosità fuori dalle righe delle regine *drag* americane. Egli, se non per il travestitismo in sé, ha poco a che fare con l'esuberanza, talvolta volgare, a cui si può assistere nei locali e nei bar dove si esibiscono in *drag* una moltitudine di personaggi.

La carriera di Miwa Akihiro, dal momento del suo decollo, ha sempre viaggiato positivamente, riscontrando successi non solo sul suolo giapponese, ma anche all'estero; nel 1984, alla soglia dei cinquanta anni, fu invitato in Francia per una tournée di concerti, e così anche tre anni dopo, nel 1987, ma in quell'occasione fece tappa anche in Spagna e in Germania.¹⁰⁶ Il suo successo, tuttavia, subì uno scossone negativo quando si dichiarò apertamente omosessuale; se al giorno d'oggi non fa quasi più notizia la scoperta che una celebrità abbia una preferenza sessuale diversa dalla cosiddetta eteronormatività, al tempo dell'artista poliedrico non era proprio così, soprattutto sul suolo nipponico. Solitamente, infatti, i vip giapponesi non “uscivano” mai “fuori dall'armadio”, poiché non era una dichiarazione ben vista e ben accettata dalla società, e dunque la maggior parte di loro preferiva mantenere un totale segreto riguardo alla propria vita privata e, naturalmente, sessuale, onde evitare di perdere rilevanza.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

Miwa, però, che già si mostrava con un aspetto molto femminile, usando anche un linguaggio¹⁰⁷ e un atteggiamento consoni a una donna – pratica facilmente accettata solamente tra le fila del teatro *kabuki* –, decise di aprirsi e dichiararsi. Nonostante la conseguente perdita di seguito e di consensi da parte del pubblico e della critica, Akihiro non ha ceduto e ha continuato a portare avanti i suoi lavori di scrittore, attore, cantante, e attivista, riuscendo a riconquistare l'affetto e l'approvazione, in precedenza perduti.

Nel 2018 è stato eletto cittadino onorario di Tōkyō (名誉都民), egli infatti è stato attivo in diversi ambiti, tra cui il teatro, il cinema, la televisione, la scrittura, e allo stesso tempo ha sempre mostrato uno stile di vita che trascende il “genere”.¹⁰⁸ Riguardo alla sua candidatura ed elezione, sul sito dell'archivio del Tokyo Metropolitan Government, si legge:

¹⁰⁷ In giapponese, la parola “io” viene tradotta con *watashi* 私; questo termine, a seconda del registro verbale, può variare: in una situazione formale, quando l'interlocutore è in una posizione di rilievo rispetto a chi parla quest'ultimo dovrebbe usare *watakushi*. Tra pari, quando è un ragazzo che parla può usare *ore* 俺, quando invece a parlare è una ragazza, ella può usare *atashi*. Miwa, quando parla di sé stesso, utilizza proprio quest'ultimo, *atashi*, mostrando di riconoscersi in una donna, piuttosto che nel sesso di nascita.

¹⁰⁸ <https://archive.ph/PX7V2#selection-385.7-385.11> (ultima visita 19/02/2022)

趣向を凝らした舞台や、示唆に富むウィットにあふれた巧みな話術で、
夢と感動を与える姿は、幅広い世代の人々を魅了し続け、広く都民が敬
愛し、誇りとするところである。¹⁰⁹

Nonostante inizialmente la sua carriera avesse subito una brusca frenata in seguito
all'aperta dichiarazione di essere omosessuale, Miwa ha poi riconquistato il cuore di
Tōkyō e dei suoi cittadini, a tal punto da essere eletto cittadino onorario.



Figura 3.4.1: Miwa Akihiro. Crediti: jorudan.

¹⁰⁹ «La figura, che regala sogni e fa commuovere, attraverso una recitazione elaborata, e l'ingegnoso modo di parlare, suggestivo e pieno di spirito, continua ad affascinare le persone di diverse generazioni, e i cittadini di Tōkyō lo rispettano, lo amano e ne sono orgogliosi». (traduzione mia)

Ibidem.

Per concludere, vorrei menzionare solo brevemente Gia Gunn, una delle concorrenti della sesta edizione del reality show RuPaul's Drag Race. Gia Gunn, all'anagrafe Ichikawa Keitarō 市川啓太郎, è nata negli Stati Uniti ma ha origini giapponesi, ed è divenuta famosa tra le *drag queen* americane proprio grazie alla partecipazione nella serie televisiva. Oggi, Gia Gunn non si può più definire *drag queen*, poiché, dopo essersi sottoposta a un intervento chirurgico per cambiare sesso, è una donna a tutti gli effetti; semmai, può essere chiamata *bio queen*, o *faux queen*. Ma ciò che trovo interessante riguardo alla sua carriera è che lei stessa si definisce la più giovane *onnagata* a salire su un palco *kabuki* dopo diverse centinaia di anni. Alla giovanissima età di sette anni, Gunn fece il suo debutto sul palcoscenico del teatro tradizionale giapponese, interpretando una danza e indossando i panni femminili tipici del ruolo¹¹⁰; ancora oggi, la *bio queen* introduce spesso i suoi spettacoli onorando le sue origini giapponesi, indossando un kimono decorato, e sfruttando degli oggetti caratteristici, come l'ombrellino parasole o il ventaglio, prima di tornare nelle vesti più succinte, proprie delle regine del *drag*.¹¹¹

¹¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=GKzksQ4j9Bo&t=327s> (ultima visita 19/02/2022)

¹¹¹ Gia Gunn - Kabuki/RuPaul Mix - Divas Of Drag – LIVE
<https://www.youtube.com/watch?v=74cT1vQYwsc> (ultima visita 19/02/2022)

CONCLUSIONI

Da che esiste il teatro, esiste anche il *drag*. In questa tesi ho volutamente focalizzato l'argomento trattato nel contesto giapponese, tuttavia, la storia ci insegna che non è stato solamente il Giappone a prendere la decisione di rimuovere le donne dal teatro, con il pretesto della problematicità legata alla forte connessione delle attrici con la prostituzione – dico pretesto poiché, sebbene sia una giusta motivazione per allontanare la presenza femminile e cercare di innalzare il livello morale ed etico dell'arte, anche mettendo il *kabuki* nelle sole mani maschili, la vicinanza con il meretricio non fu mai davvero cancellata. Il teatro elisabettiano, ad esempio, non permetteva alle donne di calcare il palcoscenico, per una motivazione non distante da quella giapponese: un'attrice non era vista di buon grado, e anzi veniva immediatamente associata all'immoralità. Ancora, in tempi più remoti, in particolare nella Grecia antica, considerate di ordine nettamente inferiore rispetto agli uomini, alle donne non era concesso nemmeno l'accesso al teatro, dunque, non potevano neppure assistere agli spettacoli.

Quella di affibbiare tutti i ruoli agli uomini è una pratica iniziata per allontanare le donne dall'arte recitativa, ma con il tempo, e in tempi moderni dopo la reintroduzione della controparte femminile sul palco, è divenuta un modo per confondere il pubblico quel che basta per stuzzicarne l'attenzione. Il fenomeno del *cross-dressing* presente da secoli in tutto il mondo ha dato vita ad una vera e propria forma culturale, e quando la comunità trans e queer ha cominciato a emergere sempre di più e a ricevere la giusta considerazione da parte della società contemporanea, il fatto che il travestitismo esistesse già da secoli e fosse ritenuto la normalità all'interno del mondo artistico ha aiutato nella comprensione che il genere non è solo bianco e nero, femmina e maschio, ma anzi può essere decisamente più fluido, androgino.

Mi sono permessa di mettere a confronto e in parallelo due forme artistiche come il *kabuki* e il *drag*, poiché, sin dal primo approccio che ho avuto nello studio del teatro, la figura dell'*onnagata* mi ha stregata con il suo fascino, e ha subito acceso una forte curiosità riguardo a quanta correlazione ci possa effettivamente essere tra esso e la *drag queen* del passato e della contemporaneità. Indubbiamente, qualche caratteristica simile permette di confrontare il teatro della tradizione giapponese con uno dei simboli della libertà di espressione, tuttavia le grosse discrepanze tra i due lasciano qualche dubbio riguardo se il *drag* possa essere una derivazione del teatro. Ciò che differenzia sostanzialmente gli *onnagata* dalle moderne *drag queen* è il fatto che i primi offrono una rappresentazione fedele, almeno inizialmente, della donna, spostandosi poi, man mano, verso un loro ideale di femminilità, senza mai entrare nell'ambito della caricatura; al contrario, le seconde sono proprio questo, ossia una esagerazione della donna e dei suoi atteggiamenti, sono come un'incarnazione della libertà di essere chiunque si voglia essere, oltrepassando i limiti immaginari del genere.

Ad ogni modo, credo che, con una certa probabilità, il teatro abbia influenzato a suo modo l'espressione artistica delle regine del *drag*, e sono convinta che, anche involontariamente, abbia reso più semplice – nonostante non lo sia stata e tuttora non lo sia – l'accettazione di questa forma di *cross-dressing* che è il *drag* da parte del popolo più ampio e generico.

BIBLIOGRAFIA

- ALDEN, Lani Miranda. *The Metaphysical Onnagata Performs: Deleuze, Performance, Performativity, and Gender on the Kabuki Stage*, University of Colorado, 2018.
- BAILEY, Marlon M. “Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture”, *Feminist Studies*, summer 2011, vol. 37, no. 2.
- BIRK, Sara K. “Sex, androgyny, prostitution and the development of onnagata roles in Kabuki theatre”, *Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers*, The University of Montana, 2006.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York and London, 1999.
- CAROLI, Rosa, GATTI, Francesco. *Storia del Giappone*, Laterza, edizione digitale 2016.
- CAVALLI-SFORZA, Luigi Luca, MENOZZI, Paolo, PIAZZA, Alberto. *The history and geography of human genes*. Princeton University Press, Princeton, 1994.
- CAVAYE, Ronald. *Kabuki: A Pocket Guide*, ebook, Tuttle Publishing, 1993.
- D’ALMEIDA, Monique Ayélé. *From jokun to onnagata: performance, aesthetics, and the cultivation of femininity during the Edo period*, University of Hawai‘i at Mānoa, 2017.
- EHRENREICH, Alex. *Yukiro Dravarious: ‘Before, drag queens were feared. Now, we’re celebrated!’*, The Japan Times, 28 ottobre 2021.
<https://www.japantimes.co.jp/life/2021/10/28/people/drag-queen-yukiro-dravarious-die-schwarze-frau-haus-von-shwarz-stage-japan/> (ultima visita 02/02/2022)
- FUJITAKA, Kazuki. *J. Batorā no jendā-pafōmativiti to sono mō hitotsu no keifu*, Kokusai Kirisuto Daigaku Jendā kenkyū sentā, 2017.

藤高和輝、「J・バトラーのジェンダー・パフォーマティヴィティとそのもうひとつの系譜」、国際基督教大学ジェンダー研究センター、2017年。

- IKEDA, Fumi, *Hanabusa Icchō “Nunozarashi Maizu” no maite o megutte – Sono moderu to tenkyo toshite no sōtatsu fude raijin-zu –*, Dai rokujū-kai bijutsu shigakkai zenkoku taikai, 27 maggio 2007.

池田芙美、「英一蝶「布晒舞図」の舞手をめぐって —そのモデルと典拠としての宗達筆雷神図—」、第60回美術史学会全国大会、2007年5月27日。

<https://www2.lit.kyushu-u.ac.jp/~aesthe/gakkai2007/pdf/K3.pdf> (ultima visita 07/02/2022)

- IMAMURA, Keiji. *Prehistoric Japan, New perspectives on insular East Asia*, Routledge, New York and London, 2016.
- IMMOOS, Thomas. “The birth of the Japanese Theatre.”, *Monumenta Nipponica*, vol. 24, no. 4, Sophia University, 1969.
- ISAKA, Maki. *Onnagata: A Labirinth of Gendering in Kabuki Teather*, University of Washington Press, ebook, 2016.
- JOSEPH, Channing Gerard. *The First Drag Queen Was a Former Slave - Who fought for queer freedom a century before Stonewall*, The Nation, 31 gennaio 2020.
- <https://www.thenation.com/article/society/drag-queen-slave-ball/> (ultima visita 25/01/2022)
- KANO, Ayako. *Acting Like a Woman in Modern Japan - Theater, Gender, and Nationalism*, Palgrave, New York, 2001.
- KIDO, Mayuko. *Thomas Mann “Luischen” – Doragu, akai kutsu, soshite pafōmatibunashintai no sukyandaru*, Nihon Dokubun Gakkai (Japanische

Gesellschaft für Germanistik), 2012.

木戸繭子、「トーマス・マン『ルイスヒェン』—ドラァグ、赤い靴、そしてパフォーマティブな身体のスキャンダル」、日本独文学会、2012年。

— LEITER, Samuel L.

- *A Kabuki Reader: History and Performance*, M.E. Sharpe, New York, 2002.
- “Four Interviews with Kabuki Actors”, con Ichimura Takenojō, Bandō Mitsugorō VIII, Onoe Baikō and Nakamura Utaemon VI, in *Educational Theatre Journal*, The Johns Hopkins University Press, vol. 18, no. 4, dicembre 1966.
- “Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre”, *Historical Dictionaries of Literature and the Arts*, no. 4, The Scarecrow Press, 2006.

— LUCERO II, Louis. *Memories of That Night at the Stonewall Inn, From Those Who Were There*, The New York Times, 16 giugno 2019.

<https://www.nytimes.com/2019/06/16/us/revisiting-stonewall-memories-history.html> (ultima visita 27/01/2022)

— MASUKO, Hiroshige. “*Kabuki, odori, onnagata*” – *Shosagoto genryūkō*, Tōkyō, Yamano Kenkyū Kiyō, 1998.

増子博調、「『かぶき・をどり・女形』—所作事源流考—」、東京、山野研究紀要、1998年。

— NEWTON, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*, The University of Chicago Press, 1979.

— ŌZASA, Yoshio, *Nihon Gendai Engeki shi – Meiji-Taishō hen*, Hakusuisha, Tōkyō, 1990.

- 大笹吉雄、「日本現代演劇史—明治・大正篇」、白水社、東京、1990年。
- RIZZUTO, Matteo. *L'omosessualità in Giappone: un'analisi storica e giuridico-istituzionale*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2018/2019.
- RUPERTI, Bonaventura.
- *Storia del teatro giapponese: Dalle origini all'Ottocento*. Venezia, Marsilio Editori, 2015.
 - *Storia del teatro giapponese 2: Dall'Ottocento al Duemila*. Venezia, Marsilio Editori, 2016.
- SAITŌ, Jun. *Kabuki onnagata no gei ni okeru bodirangueiji ni tsuite no ichi kōsatsu*, Buyō Gakkai, 1986.
- 齋藤潤、「歌舞伎女形の芸におけるボディラングエイジについての一考察」、舞踊学会、1986年。
- SHIMIZU, Kosuke, “Being a drag queen in Tokyo. Pioneers of 'josou' culture Bourbonne and Esmeralda tell us how the scene emerged here, and why straight men are also getting fancy these days”, TimeOut Magazine, 7 giugno 2015.
- <https://www.timeout.com/tokyo/lgbt/being-a-drag-queen-in-tokyo> (ultima visita 02/02/2022)
- TANAKA, Nobuko. “It doesn't have to be all true to be the life of Akihiro Miwa”, The Japan Times, 18 settembre 2013.
- <https://www.japantimes.co.jp/culture/2013/09/18/stage/it-doesnt-have-to-be-all-true-to-be-the-life-of-akihiro-miwa/> (ultima visita 19/02/2022)
- THORNBURY, Barbara E. *Sukeroku's Double Identity - The Dramatic Structure of Edo*

Kabuki, University of Michigan Press, 1982, cap. 2.

- YOSHIKAWA Ayame I, “Ayamegusa”, in *Kabuki Jūhachiban shū*, a cura di Gunji, Masakatsu. Iwanami Shoten, Tōkyō, 1966.

初代芳沢あやめ、「あやめ草」、郡司正勝の「歌舞伎十八番集」の中で、岩波書店、東京、1966年。

SITOGRAFIA

- <https://www.treccani.it/>
- <https://www.kabuki21.com/anciens.php>
- <https://www.unfe.org/wp-content/uploads/2017/05/UNFE-Intersex.pdf>
(ultima visita 09/01/2022)
- <https://www.thenation.com/article/society/drag-queen-slave-ball/>
(ultima visita 25/01/2022)
- <https://www.nytimes.com/2019/06/16/us/revisiting-stonewall-memories-history.html>
(ultima visita 27/01/2022)
- <https://www.youtube.com/watch?v=xO6Vw5Jh8do>
(ultima visita 28/01/2022)
- <https://twitter.com/rupaul/status/165411625174700032>
(ultima visita 28/01/2022)
- <https://www.ilpost.it/2016/07/03/cosa-furono-i-moti-di-stonewall/>
(ultima visita 01/02/2022)
- <https://www.japantimes.co.jp/life/2021/10/28/people/drag-queen-yukiro-dravarious-die-schwarze-frau-haus-von-shwarz-stage-japan/>
(ultima visita 02/02/2022)
- <https://www.youtube.com/watch?v=k5m6C9WH3b8>
(ultima visita 02/02/2022)
- <https://www.timeout.com/tokyo/lgbt/being-a-drag-queen-in-tokyo>
(ultima visita 02/02/2022)
- <https://yukirodravarious.wordpress.com/profile/>

- (ultima visita 02/02/2022)
- <https://kageki.hankyu.co.jp/fun/history.html>
- (ultima visita 03/02/2022)
- <https://www2.lit.kyushu-u.ac.jp/~aesthe/gakkai2007/pdf/K3.pdf>
- (ultima visita 07/02/2022)
- <https://www.casketofhorrors.com/>
- (ultima visita 11/02/2022)
- <https://www.esther-newton.com/>
- (ultima visita 14/02/2022)
- <https://www.bbc.co.uk/newsround/52872693>
- (ultima visita 17/02/2022)
- <https://www.edo-tokyo-museum.or.jp/purpose/library/reference/alphabet/4417/江戸>
- 三座 (ultima visita 19/02/2022)
- <http://kan5.sakura.ne.jp/gosan/kouwa/2006/02/Slide13.html>
- (ultima visita 19/02/2022)
- https://8mada.at.webry.info/201801/article_22.html
- (ultima visita 19/02/2022)
- <https://archive.ph/PX7V2#selection-385.7-385.11>
- (ultima visita 19/02/2022)
- <http://o-miwa.co.jp/profile/>
- (ultima visita 19/02/2022)
- <https://www.youtube.com/watch?v=dhG2FM2YMIE>
- (ultima visita 19/02/2022)

- <https://www.japantimes.co.jp/culture/2013/09/18/stage/it-doesnt-have-to-be-all-true-to-be-the-life-of-akihiro-miwa/>
(ultima visita 19/02/2022)
- <https://www.youtube.com/watch?v=74cT1vQYwsc>
(ultima visita 19/02/2022)
- <https://www.youtube.com/watch?v=GKzksQ4j9Bo&t=327s>
(ultima visita 19/02/2022)

ELENCO IMMAGINI

- Figura 1.1.1: sito web del Museo Nazionale di Tōkyō.

https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=1906&lang=en

(ultima visita 10/01/2022)

- Figura 1.1.2: sito web dell'UNESCO.

<http://whc.unesco.org/en/list/1593>

(ultima visita 10/01/2022)

- Figura 1.1.3: the Japan Times

<https://www.japantimes.co.jp/culture/2020/08/26/stage/kabuki-online-coronavirus/>

(ultima visita 10/01/2022)

- Figura 1.1.4: the New York Times

[https://www.nytimes.com/2016/07/15/theater/review-at-lincoln-center-festival-](https://www.nytimes.com/2016/07/15/theater/review-at-lincoln-center-festival-timeless-japanese-noh-dramas.html)

[timeless-japanese-noh-dramas.html](https://www.nytimes.com/2016/07/15/theater/review-at-lincoln-center-festival-timeless-japanese-noh-dramas.html)

(ultima visita 10/01/2022)

- Figura 1.1.5: <https://www.flickr.com/photos/kirstein-heine/18218335926/>

(ultima visita 13/01/2022)

- Figura 1.1.6: Encyclopedia Britannica

<https://www.britannica.com/art/joruri>

(ultima visita 10/01/2022)

[https://www.istockphoto.com/it/foto/giapponese-pupazzo-play-gm474439077-](https://www.istockphoto.com/it/foto/giapponese-pupazzo-play-gm474439077-35431848)

[35431848](https://www.istockphoto.com/it/foto/giapponese-pupazzo-play-gm474439077-35431848)

(ultima visita 10/01/2022)

- Figura 1.3.1: <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/90610/1>

(ultima visita 13/01/2022)

- Figura 1.3.2: <https://collections.mfa.org/objects/233937>
(ultima visita 14/01/2022)
- Figura 1.4.1: <https://www.artic.edu/artworks/21451/the-actor-segawa-kikunojo-i-as-a-courtesan>
(ultima visita 19/01/2022)
- Figura 1.4.2: <https://arelativenewcomer.tumblr.com/post/136938368913/costumes-of-high-ranking-courtesans-oiran-are>
(ultima visita 03/02/2022)
- Figura 2.1.1: <https://progress.gay/pages/progress-initiative>
(ultima visita 14/01/2022)
- Figura 2.2.1: <https://www.flickr.com/photos/dvsross/37295437902/>
(ultima visita 01/02/2022)
- Figura 2.2.2: <https://www.flickr.com/photos/dvsross/36615899394/>
(ultima visita 01/02/2022)
- Figura 2.3.1: <https://hokusai-kan.com/collection/paintings/>
(ultima visita 22/01/2022)
- Figura 2.3.2: <https://www.youtube.com/watch?v=k5m6C9WH3b8>
(ultima visita 02/02/2022)
- Figura 2.3.3: https://twitter.com/masaki_durian/status/1331171433376989185
(ultima visita 02/02/2022)
- Figura 2.3.4: <http://o-miwa.co.jp/profile/>
(ultima visita 02/02/2022)
- Figura 3.1.1: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-826?locale=ja
(ultima visita 17/01/2022)

- Figura 3.2.1: https://rmda.kulib.kyoto-u.ac.jp/iiif/RB00013431/01/RB00013431_00009_0.ptif/full/2000,/0/default.jpg
https://www.kabuki21.com/ayame1_p.php
(ultima visita 16/02/2022)
- Figura 3.2.2: <https://www.artic.edu/artworks/15747/the-actors-anegawa-shinshiro-i-and-segawa-kikunojo-i>
(ultima visita 18/02/2022)
- Figura 3.3.1: <https://fashionandrace.org/database/william-dorsey-swann/>
(ultima visita 25/01/2022)
- Figura 3.4.1: https://movie.jorudan.co.jp/news/jrd_210517_01/
(ultima visita 02/02/2022)