



Università  
Ca' Foscari  
Venezia  
Corso di Laurea Magistrale in  
Antropologia culturale,  
Etnologia ed Etnolinguistica

## È un attimo

# Relazionalità, performance e politica tra le drag queen di Milano



tesi di laurea

relatore  
Ch. Prof.ssa Franca Tamisari

laureando  
Marcello Francioni  
matricola 824361

anno accademico  
2012/2013





Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)  
in Antropologia culturale,  
Etnologia ed Etnolinguistica

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**È un attimo**  
Relazionalità, performance e politica  
tra le drag queen di Milano

**Relatore**

Ch. Prof.ssa Franca Tamisari

**Laureando**

Marcello Francioni  
matricola 824361

**Anno Accademico**

**2012 / 2013**



# sommario

p.	9	I. Introduzione
	9	1. This is the beginning of the rest of your life
	10	2. Problemi di ricerca
	14	3. Nota metodologica
	14	3.1 Cronistoria minima
	15	3.2 Gli strumenti e gli interlocutori
	18	3.2.1 Etnografia visiva
	20	3.2.2 Shantay you stay
	21	3.2.3 Social networking the gate-keepers
	24	4. Nota terminologica
	27	II. Drag queen, <i>berdache</i> , humour e festa
	27	1. Un inizio
	49	2. Un secondo inizio
	53	3. Storia e internazionalizzazione
	57	III. Il mondo delle drag queen: famiglia, lavoro, mimesi e performance
	57	1. Luoghi e personaggi
	57	1.1 I locali
	70	1.2 Lo spazio della performance
	71	1.3 I personaggi
	73	1.3.1 Fellatia Addams; ovvero la Felly
	75	1.3.2 Cassandra Casbah; ovvero Gianluca De Col
	79	1.3.3 Rovyna Riot; ovvero, sorella di LaZelma, figlia adottiva di Nancy, cugina di Fosca e compagna di merenda di Alice Cimini
	83	1.3.4 Nancy Posh; ovvero Walter; ovvero Mother Monster
	86	2. Madrine e novizie e il decalogo
	87	2.1 Nomi di drag queen
	88	2.2 Storie di nomi
	92	2.3 Che cos'è, o meglio: perché un nome?
	93	2.4 Trovare un nome
	98	2.5 Madrine, novizie e famiglie drag

p. 106	2.6	Come si sceglie una novizia
108	2.7	Il decalogo della travestita
110	2.7.1	Cassandra madrina
115	2.7.2	Nancy madrina
120	2.7.3	LaZelma ed Erik madrine
122	2.8	Contro il decalogo
125	2.9	Umorismo e relazionalità
130	2.9.1	Una risata vi seppellirà
132	2.10	Contro le madrine; ovvero Fellatia Bastiancontraria
135	2.11	In sintesi
135	3.	Le performance
148	3.1	Da dentro a fuori
149	3.2	Joan Jett-Blakk; ovvero: “putting the camp back in campaign”
155	3.3	<i>Rovyna una degli altri</i>
162	3.3.1	Un'altra cronistoria minima
164	3.3.2	Cos'avrà di tanto speciale?
170	3.3.3	Perché una drag?
172	3.3.4	Il fuoco della passione
173	3.3.5	<i>Rovyna</i> contro tutti
175	3.4	Le altre
177	3.5	Il Toilet
185	3.6	Do the recap
186	4.	You better work; ovvero, l'ambiente lavorativo delle drag queen
192	4.1	Le serate: proporsi, proporre, scegliere
194	4.2	Work it, girl!
195	5.	Mimesi e lavoro
195	5.1	Che cos'è una drag queen?
199	5.2	Il senso di una drag queen
202	5.3	Scheming personæ
204	5.4	Mimesi e metamorfosi
211	5.5	Per gioco, per scherzo, per topos
213	6.	Terminologia

p.	214	6.1	The odd couples
	215	6.1.1	Travestito <i>versus</i> drag queen
	218	6.1.2	Drag queen <i>versus</i> travestita
	221	6.1.3	Travestita <i>versus</i> transessuale
	222	6.1.4	Coppie minime
	223	6.2	Madrina e novizia
	224	6.3	Altri termini
	224	6.4	Dietro a un numero
	226	6.5	Distribuzione complementare
	229	IV.	Conclusioni
	231	1.	Generi-camente parlando
	233	2.	A family that drags together...
	233	2.1	We are (a chosen) family
	235	2.2	Furto d'identità
	237	2.3	Il processo di formazione del personaggio
	241	3.	Politica e performance
	243	3.1	<i>Rovyna una degli altri</i> : visibilità e magia
	245	4.	Un ultimo inizio; ovvero, a Carnevale (non) ogni travestimento vale
	249	V.	Appendice
	249	1.	Schede dei luoghi
	251	2.	Interviste
	251	2.1	Intervista a Fellatia Addams (Milano, 15.03.2013)
	265	2.2	Intervista a Rovyna Riot (Milano, 07.03.2013)
	311	2.3	Intervista a Gianluca De Col/Cassandra Casbah (Milano, 15.03.2013)
	340	2.4	Intervista a Walter/Nancy Posh (Milano, 18.04.2013)
	372	3.	Bibliografia
	379	VI.	Ringraziamenti





# I. Introduzione

## 1. This is the beginning of the rest of your life

Ovvero come tutto iniziò. Correva l'anno il 2011. All'epoca mi trovavo in Giappone. Studiavo all'università e - sarà stato febbraio o marzo - uscivo con un ragazzo americano, alto e biondo, il quale lavorava come cantante all'interno di Tokyo Disneyland. Abitava in un ampio e lussuoso monolocale al decimo piano di un condominio tutto bianco alto 15 piani a Urayasu, una cittadina alla periferia di Tokyo. Per arrivare fin lì impiegai 50 minuti, ma da quell'altezza la vista dall'unica finestra dell'appartamento, larga quanto tutta la parete, era qualcosa di spettacolare.

Il ragazzo mi aveva invitato perché si era proposto di prepararmi la cena, e una volta finito di mangiare ci accomodammo sul divano. Stavamo decidendo cosa guardare quando mi propose, parola più parola meno: "Se ti va, io sto guardando questo programma. Si chiama *RuPaul's Drag Race*. È un reality show ed è come *America's Next Top Model*, ma per drag queen. È bellissimo".

Nella mia testa in quel momento si illuminò una lampadina. Mi ricordai del film *Priscilla, la regina del deserto*, che uno o due anni prima degli amici mi avevano mostrato e di cui mi ero innamorato. Incuriosito dall'idea che si potesse ricavare un reality show da una sfida tra drag queen, non me lo feci ripetere due volte. Guardammo una puntata e un'altra ancora. Ero letteralmente rapito. Una scatola di Pandora si era aperta davanti ai miei occhi, su quello schermo.

La trama del reality era molto semplice: RuPaul, superstar del *drag* internazionale, decide di reinventarsi e per farlo mette in piedi una gara ad eliminazione basata su prove settimanali, per decidere quale delle drag queen in corsa debba essere incoronata *America's next drag superstar* e sua erede spirituale. Le puntate durano una quarantina di minuti, ma di questi, due terzi sono occupati dalla preparazione delle sfide, dalle prove e dal trucco-e-parruccho. L'ultimo terzo di puntata racchiude, grazie a un sapiente e implacabile montaggio, sfida, risultati, passerella davanti ai giudici e momento dell'eliminazione. È RuPaul in persona che, giudice supremo mediatore e presentatore ad un tempo, sentenzia le sorti delle partecipanti. Chi rimane verrà salvato da un "Shantay, you stay". Chi viene eliminato verrà accompagnato da un "Sashay away".

Da quella sera, diventai un indefesso e accanito sostenitore di *RuPaul's Drag Race*, nonché dei suoi spin-off. Iniziai recuperando quel che restava della stagione che il ragazzo mi aveva mostrato, e continuai recuperando le serie precedenti e aspettando quelle nuove. Presi a seguire le pagine Facebook e i profili Twitter di RuPaul e dei concorrenti che preferivo, i loro progetti musicali, le loro apparizioni televisive e i blog dedicati al programma e ai miei beniamini.

Così, passarono due anni. Io ero tornato dal Giappone, mi ero laureato in Triennale, mi ero iscritto alla Laurea Magistrale in Antropologia, e in men che non si dica era arrivato il momento di scegliere il tema della mia tesi. Ad essere sincero, trattare di travestitismo non fu la mia prima scelta. Avevo in mente un progetto diverso, per il quale mi serviva una borsa di studio che non ottenni, ma questa congiuntura mi ha dato modo di ripescare e far fruttare la mia passione per il mondo delle drag queen alla base di questa ricerca.

## **2. Problemi di ricerca**

Questo scritto è il risultato della ricerca che ho svolto nell'ambiente delle drag queen - o meglio, dei performer in drag - milanesi. I dati da me raccolti riflettono la mia volontà di addentrarmi in un mondo da cui ero fortemente affascinato e che in qualche modo conoscevo anche prima di iniziare il mio lavoro di campo, nella forma a cui ero abituato, quella di *RuPaul's Drag Race*. Il format del programma prevedeva una dozzina di drag queen in competizione tra di loro e messe di fronte a prove che andavano dall'imitazione di personaggi famosi, alla recitazione in sitcom e telenovelas, al canto e ballo, fino alla creazione di abiti e di oggetti di merchandising. L'importanza attribuita al backstage e all'interazione emotiva e affettiva tra i vari concorrenti durante i preparativi si rivelò uno spunto estremamente utile per la mia ricerca, che infatti di questi argomenti si è occupata approfondendoli tramite gli strumenti della ricerca antropologica. Sono tuttavia andato oltre questi spunti, poiché mi sono occupato di altre tematiche, come i locali, la politica, il lavoro, la formazione del personaggio, che il programma non trattava ma che nel contesto da me osservato rivestivano una grande importanza e che quindi mi hanno spinto in una nuova direzione, autonoma e originale.

Mi sono riproposto, con questa etnografia, di portare alla ribalta la centralità dei preparativi dietro le quinte della performance nello sviluppo del personaggio e della relazionalità tra i performer, nonché nella negoziazione dei discorsi politici, lavorativi e performativi, piuttosto che concentrare la mia attenzione sulla sola performance sul palco. Ho cercato di immergermi nel contesto in cui mi trovavo frequentando le serate, conoscendo i performer nel contesto dei locali e, dove possibile, anche al di fuori e ottenendo l'accesso ai backstage, in modo tale da osservare le dinamiche che plasmavano e influenzavano i performer e le loro performance sul palco e non solo.

L'incontro sul campo con performer, all'interno del gruppo dei miei interlocutori, che avevano iniziato ad esibirsi da pochi mesi, mi permise di raccogliere punti di vista privilegiati circa il percorso che un performer segue nel creare il proprio personaggio e qual è il rapporto che si viene a creare tra la persona e il personaggio. Ebbi modo di osservare che questi nuovi performer non costruivano il proprio personaggio da soli, ma erano aiutati dai performer più esperti intorno a loro. Per questo motivo, mi interessai alle dinamiche di relazionalità all'interno di questa scena culturale, e ho individuato un'istanza particolare all'interno di queste pratiche: il rapporto tra madrina e novizia. Grazie all'aiuto delle madrine le novizie, i nuovi arrivati nell'ambiente, apprendevano i rudimenti della professione, ma non solo. Potei indagare quale tipo di rapporto si cementava tra madrina e novizia contemporaneamente al passaggio di queste conoscenze e quale ruolo ricoprissero la cura profusa nel tempo e la condivisione degli spazio-tempo dei preparativi durante le serate e non solo.

Allo stesso modo, entrando in contatto con alcune madrine, cercai di scoprire come e per quale ragione si diventava (o non si diventava) madrine; in quale modo si poteva aiutare un performer agli inizi perché diventasse autonomo ed esprimesse il suo potenziale creativo; se il contenuto degli insegnamenti che una madrina passava a una novizia fosse di carattere meramente stilistico (il trucco-parruccho-a-

bito) o descrivesse anche il contenuto delle performance; attraverso quale modalità comunicativa avveniva il passaggio. Approfondire la natura del sapere che veniva trasmesso significò andare a capire se esso veniva passato in modo neutro, se era invece in qualche misura negoziato o rifiutato, e se si trasformava nel tempo a seconda dei singoli performer, della loro storia personale.

La varietà delle performance sfoggiata dai miei interlocutori durante le serate a cui assistetti, mi costrinse a ripensare ai limiti di quella che fino a poco tempo prima avrei potuto definire la performance-tipo delle drag queen, ovvero il numero in playback sul palco. Ciò che ho cercato di capire, era in quali modi potesse declinarsi il concetto di performance nel contesto con il quale mi stavo confrontando, e se postulare una categoria univoca di “performance in drag” fosse un’ipotesi sostenibile. Vidi spinti ulteriormente i limiti di quella che per me era la performance in drag quando incontrai il progetto di *Rovyna una degli altri*, che aveva come volto una drag queen, e il suo modo di portare avanti una campagna elettorale. I confini tra fare-performance e fare-politica iniziarono a sfumare l’uno nell’altro ed iniziai a chiedermi se essere performer in drag, ai miei occhi, dovesse configurarsi come un fenomeno limitato ai locali notturni o se fosse un’operazione attuabile potenzialmente in qualsiasi contesto. Questo mi permise tornare sui miei passi e indagare più a fondo il rapporto tra le performance che avevo fino a quel momento osservato e il discorso politico: mi addentrai nell’analisi delle modalità attraverso le quali era presentato, elicitato o risemantizzato durante gli show. Ebbi modo, di conseguenza, di fare un ulteriore passo indietro e considerare in modo più approfondito quale influenza avevano sulle performance i luoghi dove i miei interlocutori si esibivano, e in cosa consistesse la differenza tra l’esibirsi in drag all’interno di un teatro, un bar, una discoteca o nella piazza di un mercato. Analizzare i locali della mia ricerca significò anche scandagliare la natura della situazione lavorativa dei miei interlocutori, i motivi che li avevano portati a scegliere determinati locali per esibirsi, e come veniva distribuita la categoria “lavoro” tra persona e personaggio, primo lavoro contro secondo lavoro, passione contro professione.

L’esperienza sul campo con i miei interlocutori mi ha permesso di comprendere profondamente che essere un performer in drag non equivale sem-

plicemente a mettere due tacchi, una parrucca e un po' di trucco. È un ambito lavorativo a tutti gli effetti, e come tale possiede le sue regole, i suoi decaloghi e protocolli; un ambiente nel quale ogni performer, al fine di maturare e durare, deve trovare la propria strada scoprendo i propri punti forti e coltivando i propri talenti e la propria originalità. E ciò che scoprii durante la mia ricerca è che creare e interpretare un personaggio non è solo mettere una maschera, ma un'operazione che va a scavare nel profondo delle persone, che aiuta a conoscersi meglio e permette di creare continuamente legami a livello affettivo, artistico e politico con il mondo. Permette di esprimere sfere di sé che non trovano uno sbocco nel quotidiano, impossessarsi di pezzi delle persone e delle cose a cui si è legati, metterli insieme e esperire il mondo in modo inedito. Vedere i miei interlocutori creare e alimentare i loro personaggi e sentire i loro racconti, mi ha aiutato a comprendere più a fondo che persona e personaggio non possono essere semplicemente due entità separate, quale sia la natura della loro interazione e se esiste ed è operativo, dall'altro lato, il rischio di confondere le due aree – il “borghese” e la performance, il numero e lo stile di vita.

L'istituzione di famiglie “per scelta” drag costruite sulla base di rapporti affettivi, dell'umorismo reciproco, della collaborazione e della condivisione di memorie nello spazio-tempo quotidiano del backstage e dei preparativi; il rapporto madrina-novizia e il passaggio del decalogo, che viene ora accettato, ora rifiutato, ma continuamente negoziato e modificato; il percorso di formazione del personaggio attraverso il furto d'identità e la pratica collettiva della ricerca di un nome; i rischi e la manipolazione strategica del limite tra persona e personaggio; la performance in drag come strumento per un modo nuovo e possibile di fare politica che mescoli visibilità e partecipazione, dove il collettivo e il singolo tendono a collassare l'uno nell'altro; l'influenza della conformazione e della frequentazione dei locali sulle performance e sulla formazione di una propria tecnica performativa; il posizionamento attivo dei miei interlocutori nei confronti della coordinata lavorativa, tra carriera, passione e le modalità d'ingaggio del *proporsi*, *proporre* e dello *scegliere*. Tutte le risposte che ho trovato, le spiegazioni che mi sono state date e le interpretazioni che ho fornito alla realtà da me incontrata di certo non sono definitive, ma ritengo che il mio approccio possa essere utile per

iniziare a colmare i vuoti nella letteratura esistente – non certo per esaurirli – fungendo da apripista a una ricerca futura più approfondita.

Una cosa, tuttavia, sono sicuro di aver compreso. Il fare-performance nella scena culturale da me osservata non aveva scadenze fisse né si limitava a determinate fasce orarie del giorno o della notte. Non aveva luoghi prescritti a priori. Non era una manifestazione solo pubblica o solo privata, ma un'unione di entrambe. Si nutriva della creatività e personalità dei performer e della loro interazione con il pubblico. Pur avendo un'etichetta, rimaneva sostanzialmente un'esperienza all'insegna della più totale spontaneità che assumeva l'etichetta per dimenticarla, un'espressione artistica libera che non necessitava di giustificazioni sociali o motivazioni particolari. L'unica ammessa era la voglia di mettersi in gioco e di intrattenere un pubblico. Di lì, il passo era breve: trucco a volontà, due tacchi, una parrucca, e il gioco era fatto. Come diceva sempre Nancy Posh: “È un attimo”.

### **3. Nota metodologica**

La mia ricerca si è svolta a Milano nell'arco di 4 mesi, dall'inizio di febbraio 2013 all'ultima settimana di maggio 2013, ed è stata preceduta da una breve parentesi a Venezia all'inizio di ottobre 2012. Ho frequentato, più o meno assiduamente, 6 locali, di cui uno (il Glitter) a Venezia, e gli altri 5 (Patchouli, Borgo dei Sensi, Gioia 69, Circolo Cicco Simonetta e Toilet) tutti siti a Milano. Il fulcro della mia ricerca, tuttavia, riguarderà per lo più il Gioia 69, Il Cicco Simonetta e il Toilet e i *performer en travesti* che vi gravitano attorno.

#### **3.1. Cronistoria minima**

L'ordine dei locali non è casuale ma rispecchia l'ordine cronologico del mio accesso a questi locali durante il campo, che vorrei ora ripercorrere in modo più puntuale ma sintetico.

A inizio ottobre mi trovavo a Venezia e tramite amici del mio fidanzato conobbi Stefano/Marisa Toletta che incontrai e che mi invitò a una serata al Glitter dove si esibiva con il suo gruppo, la Famiglia Morton. La parentesi veneziana si chiuse presto, a causa del mio ritorno in terra natia e successivo

trasferimento a Milano, dove sin dall'inizio era mia intenzione di svolgere il campo. Qui, dopo i primi tentennamenti dovuti alla mancanza di conoscenze/*gate-keepers*, decisi di avventurarmi da solo a una serata, il *Vergine Camilla*, presso il Patchouli. Non vidi nessuno spettacolo, ma conobbi una coppia di ragazzi con i quali qualche tempo dopo andai per la prima volta al Borgo dei Sensi. Lì lavorava Fellatia Addams che avevo già contattato e incontrato qualche giorno prima. Mi disse che lavorava anche a una serata il giovedì sera, il *Why Not* al Gioia 69, che frequentai a fasi alterne per circa un mese, a cavallo tra febbraio e marzo.

Nel mentre conobbi Lorenzo, grazie al quale conobbi e intervistai Gianluca de Col/Cassandra Casbah e lo zoccolo duro del cast della serata *Gaudenzia* al Circolo Cicco Simonetta (vale a dire, Huma, Lady Violet, Ladalgisa), anch'essa al giovedì sera. Cominciai allora a spartirmi fra una serata al Gioia 69 e una al Cicco, ma iniziai a conoscere tramite Lorenzo altre persone con le quali strinsi amicizia e iniziai ad abbandonare il *Why Not* a favore della *Gaudenzia*, che frequentai da fine febbraio fino alla fine della stagione, a inizio giugno. Tramite Lorenzo, infatti, conobbi Paola, la quale mi presentò Rovyna Riot, una DJ in drag che aveva preso parte alle elezioni regionali in Lombardia nel 2010 dando il volto al collettivo *Rovyna una degli altri*. Andai a conoscerla e scoprii che si esibiva anche durante *Squat*, una serata mensile ospitata dal Toilet a cui partecipai 3 volte, da Pasqua fino alla fine della stagione, a fine maggio.

Da lì, ebbi modo di entrare in contatto con tutti coloro che gravitavano intorno alla serata, e che riuscii a intervistare (Nancy Posh, LaZelma, Erik Deep, Simone/Crocefixia, Rachele DeNiro, Mirkattiva, La Negra e D.). Frequentai il Toilet anche per altre serate che organizzava seppur più saltuariamente, come *Cool Kids Can't Die* e *l'Antibagno*, e anche durante la stagione estiva che fu organizzata al parco Forlanini, appena fuori Milano.

### 3.2 Gli strumenti e gli interlocutori

Mi sono avvalso di tre strumenti, principalmente: il diario di campo, le interviste e le riprese video di due dietro le quinte. I dati raccolti sotto il nome di *diario di campo* o *note di campo* sono una trasposizione il più fedele possibile della mia

esperienza diretta secondo il principio dell'osservazione partecipante e riportano i fatti a mio parere salienti delle serate a cui ho assistito e degli incontri con i miei interlocutori, durante i quali registrare sarebbe stato quasi impossibile a causa del rumore circostante. Più che di osservazione partecipante, potrei dire che l'interazione tra me e i miei interlocutori si trasformò presto in quella che Weiss (2011, p. 653-654), citando James Clifford, chiama "deep hanging out". E aggiunge:

"Ethnographic research, whatever else it is, is a form of human relationship. When the lines long drawn in anthropology between participant observer and informant break down, then the only truth is the one in between; and anthropology becomes something closer to a social art form" (I, citing Karen McCarthy Brown, *Mama Lola*).

Attraverso questa frequentazione profonda, scoprii che non ero solo io ad essere interessato al mondo del drag, ma anche i miei interlocutori erano affascinati dal mondo in cui mi posizionavo io, quella della ricerca e dell'antropologia, e spesso, durante le interviste capitava che mi fosse chiesto, in modo esplicito e a buon diritto, di spiegare in dettaglio su cosa verteva la mia tesi. In quei casi, cercai di essere il più onesto possibile sulla direzione che, a quel punto, la mia ricerca stava prendendo, ma sottolineando che le interpretazioni da me proposte erano mie e non avevano alcuna pretesa di esaurire l'argomento in questione. Altrimenti, tendevo a rimanere sul vago, definendo la mia tesi semplicemente "sulle drag queen", forse per un (in)fondato timore di influenzare in modo eccessivo l'approccio dei miei interlocutori e le informazioni che sarebbero stati disposti a condividere.

Ho incontrato, conosciuto e interagito con una ventina di interlocutori, con 15 dei quali sono riuscito a fissare delle interviste che ho registrato e in un secondo momento trascritto, mentre con gli altri ho avuto conversazioni che potrei definire come interviste ma che non ho avuto la possibilità di registrare, oppure ho generalmente intrattenuto relazioni amichevoli ma non molto approfondite. Tentai di intervistare altri quattro interlocutori ma i miei tentativi non andarono a buon fine. Con tutte queste persone generalmente chiacchieravo durante le serate, chiedendo impressioni su quello che accadeva. Ho



frequentato quasi tutti gli interlocutori da me intervistati sia durante le serate che fuori, quando possibile. Ho accompagnato un interlocutore, ad esempio, a scegliere stoffe e costumi per le serate che aveva in preparazione. Sono uscito più volte con un gruppo di altri performer per fare shopping di parrucche e abiti in zona Paolo Sarpi, a Milano, ma anche per cene e uscite “in borghese”, ovvero quando non erano in drag. In questo modo ho potuto stabilire un rapporto effettivamente umano, non da scienziato a cavia, bensì paritario, dove nel cercare di conoscere la realtà in cui vivevano i miei interlocutori, permettevo loro di conoscere me e la mia esperienza.

È questo, in sostanza, il rapporto che si era sviluppato tra me e il gruppo dei miei osservatori: io non ero solo l'osservatore ma, man mano che la frequentazione si approfondiva, venivo probabilmente considerato qualcosa di analogo a un'appendice del gruppo – o perlomeno era questa la sensazione da parte mia. Di sicuro, non mi sentivo semplicemente come l'antropologo che va a mescolarsi con gli indigeni; ma d'altra parte, nemmeno come un appartenente al gruppo. Era quasi come se, durante la ricerca, il mio cervello avesse imparato a funzionare su due binari paralleli: ogni scambio di battute che veniva fatto, ogni osservazione che veniva pronunciata, ogni costume e performance messi in scena, erano per me sia fonte di empatia che di scrutinio. Cominciavo a comprendere molti dei riferimenti contenuti nei loro discorsi ed ero stato testimone di alcuni degli episodi più recenti di cui ancora si parlava. Ne ridevo, commentavo, facevo finta di offendermi o rispondevo nel caso le osservazioni e le battute si rivolgessero direttamente a me. Contemporaneamente, però, nella mia testa, tutti questi dati venivano registrati e ricondotti a ciò che in ogni caso stavo cercando di comprendere e studiare. E sono convinto anche io, come Brown, che la “verità” emersa dalla mia ricerca sia un compromesso tra questi due inevitabili poli.

Le interviste durarono da un minimo di mezz'ora a un massimo di un'ora e quaranta minuti e si svolsero in contesti diversificati: all'interno di bar, al Toilet, a casa degli interlocutori, al parco e in un ristorante sino-giapponese. Definirei queste interviste vagamente semi-strutturate, perché mi costruii quello che Olivier de Sardan chiama un “canovaccio di colloquio” (1995), degli

argomenti che mi premeva toccare, e in alcuni casi determinate domande ricomparivano, non per un mio amore della forma e delle inchieste, ma per interesse verso un dato argomento riguardo al quale mi premeva di consultare i miei interlocutori, anche perché le vedevo già annotate nel mio quadernino delle note e le riutilizzavo se sembravano idonee al contesto. Ho cercato, in ogni caso, di non indirizzare forzosamente il discorso verso un determinato argomento, ma aspettavo che un argomento si esaurisse naturalmente per affrontarne uno nuovo. In molti casi non si trattò di un semplice botta e risposta ma di un dialogo aperto e bilaterale, dove a fare le domande erano ora i miei interlocutori e ora io.

### **3.2.1 Etnografia visiva**

Il materiale video da me raccolto, infine, si compone di due ore di girato circa, realizzato da me con la mia fotocamera digitale, durante la preparazione di due *Gaudenzie*, precisamente quella dell'11 e del 18 aprile 2013.

Arrivai entrambe le volte al Circolo Cicco Simonetta, dove si tenevano le serate, verso le otto e mezza di sera, come indicatomi da Gianluca/Cassandra Casbah. Appena entrato, dopo i saluti e i giusti convenevoli, mi accomodavo su una sedia, e sorseggiando il bicchiere di vino che mi veniva offerto e iniziavo a riprendere. Ebbi così modo di riprendere la parte finale delle prove generali e la preparazione nei camerini, vale a dire lo scantinato umido del circolo. Ho seguito passo passo la preparazione dei performer fino a che l'ultimo non fosse salito in scena e avesse lasciato il "camerino". Salivo allora anche io e riprendevo alcuni spezzoni della serata, cercando di associarli a quei segmenti che avevo registrato poco prima durante le prove.

La mia volontà di includere questo materiale visivo nella mia ricerca nasce da un intento ben preciso: tentare di dare un volto ad (almeno) alcuni dei miei interlocutori, nonché un volto al luogo dove si esibivano. Come esprimono molto chiaramente Banks e Morphy nell'introduzione al volume da loro curato *Rethinking Visual Anthropology* (1997, p. 11), la mia operazione si potrebbe allineare a quella operata da Bateson e Mead nei loro esperimenti con i mezzi visivi in quanto "they *contextualised* their more subjective statements by associating

them in their documentation with pictures and other recordings which helped locate their thoughts in time and place” (corsivi miei).

Raccogliere dati attraverso il mezzo filmico, oltre a fornire volti alla mia ricerca, serviva a raccogliere ulteriori dati, analizzare meglio i dati già in mio possesso, e fornire una fonte di analisi potenzialmente inesauribile sulle dinamiche a cui ero interessato. Ma non solo: i backstage che ho seguito (tra i quali i due che ho filmato) mi hanno permesso di comprendere l'importanza dei preparativi come spazio-tempo in cui si costruiscono le relazioni tra madrine e novizie, e, come spiegherò nella sezione III, qual è il ruolo dell'umorismo nel creare questi rapporti tra i miei interlocutori. Come dicono i due studiosi, “the visual anthropology explores whether in some senses it is possible to capture [...] the position of the *informed* actor socialized into observable behaviour pattern and sharing the presuppositions of the participants (p. 17, corsivo mio).

E a proposito di “*informed actor[s]*”, era mia intenzione riuscire a riprendere almeno un dietro le quinte al Toilet, durante la serata *Squat*, ma purtroppo ciò non mi è stato possibile. Quando lo proposi, i miei interlocutori si mostrarono in parte pienamente d'accordo, in parte ufficialmente d'accordo ma in realtà per nulla entusiasti, poiché non volevano essere ripresi mentre si truccavano. Il motivo dietro questo rifiuto mascherato era che per alcuni di loro era molto importante tenere separati a livello ufficiale persona e personaggio e il backstage era il momento chiave che portava alla luce il collante tra i due lati del performer. Gianluca/Cassandra Casbah lo descrisse come il “grande svelamento” (intervista a Gianluca De Col, p. 323). Data l'altissima densità abitativa del camerino durante le serate di *Squat* e date le più che anguste dimensioni dello stesso, cercare di riprendere solo alcuni e non gli altri sarebbe stato praticamente impossibile.

Il valore ermeneutico del materiale video come testo analizzabile all'infinito, d'altro canto, non è in discussione. Qualora altri vorranno utilizzare il materiale da me raccolto, o qualora io decidessi di riprendere in mano questo mio materiale in futuro, sono sicuro che emergerebbero dettagli che io non ho potuto cogliere e che sarebbe impossibile cogliere, da parte di terzi, se fossero solo fonti scritte. Quello che voglio sottolineare qui, tuttavia, è che il mezzo

filmico, per quanto piccolo e discreto – la mia fotocamera sottile un centimetro non era di certo paragonabile alle ingombranti apparecchiature degli antropologi del primo Novecento che andavano a riprendere i riti polinesiani – può rivelarsi ugualmente intrusivo, un ostacolo di non poco conto per la raccolta dati. I miei interlocutori non erano intimoriti dalla presenza della fotocamera poiché vi erano più che abituati. Ciò che non andava ad alcuni di loro era che, proprio in virtù della natura del materiale video e del suo possibile utilizzo, la loro persona fosse rivelata o divulgata. L'affermazione “a methodological tool cannot in practice be theoretically neutral since it should always be chosen with reference to the objectives of the research and in knowledge of the biases and assumptions which underline it and its history” (Banks and Morphy, 1997, p. 13), parla in modo diretto di questo episodio.

In definitiva, quello che mi sono riproposto di fare con il materiale video da me girato è ciò che Mac Dougall (1997, p. 285) descrive come “the visual anthropology that studies visible cultural forms”. Vale a dire, di allineare i girati delle due serate al resto del materiale da me raccolto, insieme alle interviste e alle mie note di campo, al fine di avere una migliore comprensione dell'ambito da me studiato, attraverso l'uso di diverse tecnologie che possono fornire ognuna apporti originali ai risultati della mia ricerca.

### **3.2.2 Shantay, you stay**

Newton (1973), Taylor e Rupp (2005) e Hopkins (2004) sottolineano nei loro studi come il loro orientamento sessuale abbia influito sulla loro raccolta ricerca: nel caso di Newton e di Taylor e Rupp, il loro essere donne omosessuali in un certo modo agevolò il formarsi di un rapporto amichevole con i loro interlocutori, in virtù di un comune destino di minoranza sessuale. Certo, nel caso di Newton il fatto di essere un ricercatore donna negli anni Sessanta le creò anche qualche problema, in special modo quando i suoi interlocutori le chiesero di sostituire una spogliarellista che aveva dato *forfait* all'ultimo. Anche a Taylor e Rupp, a cavallo del nuovo millennio, gli interlocutori proposero di esibirsi, ma questa volta strettamente in drag, e si offrirono di truccarle e vestirle in modo consono. Hopkins, d'altra parte, pur essendo un uomo eterosessuale, fu ben

accolto sul campo e riuscì a raccogliere dati molto interessanti. Ciò che, tuttavia, accomuna i ricercatori da me ora citati è il fatto di essere ben consci che l'orientamento sessuale non è una base sufficiente, da sola, per instaurare un rapporto umano con i propri interlocutori. Tutti, infatti, ora dando una mano nei locali (Newton), ora mostrando il proprio supporto ai performer in forma di mance durante le esibizioni (Taylor e Rupp, Hopkins), ora frequentando i propri interlocutori al di fuori del contesto performativo, ad esempio per una cena (Taylor e Rupp), cercavano di mostrarsi “in buona fede” e di costruire un rapporto informale basato sul rispetto reciproco.

Nel mio caso, essere uomo e gay ha di certo aiutato in certi casi, poiché una volta entrato in confidenza i miei interlocutori avevano meno remore nel parlarmi della loro vita sentimentale – ambito che forse sarebbe stato più difficile indagare se fossi stato un uomo eterosessuale. In alcuni casi, tuttavia, il mio orientamento sessuale non venne nemmeno menzionato (o perché dato per scontato, o perché effettivamente non interessava) e questo non sembrò creare un ostacolo per la mia raccolta dati. Un elemento che, invece, sono convinto mi abbia agevolato forse maggiormente nell'entrare in confidenza con i miei interlocutori è stato l'interesse da me mostrato e l'immensa fascinazione che provo per il mondo del drag. Essere un accanito fan di *RuPaul's Drag Race* mi ha permesso di instaurare un'immediata connessione, basata su un orizzonte culturale condiviso, soprattutto all'interno del gruppo del Toilet. D'altro canto, sono altrettanto convinto che entrare in confidenza, almeno a un livello abbastanza generico, con persone che lavorano come performer, abituate quindi a stare al centro dell'attenzione, non sia un'impresa impossibile. Quasi tutti i performer in drag con cui ho parlato, infatti, sembravano più che ben disposti a raccontarmi le loro esperienze e si mostrarono molti aperti, talché nessuna domanda da me posta rimase senza risposta.

### **3.2.3 Social networking the gate-keepers**

Un altro enorme aiuto, l'ho ricevuto da *social network* quali Facebook e da servizi di messaggia istantanea come Skype e Whatsapp. Questi strumenti hanno facilitato in maniera quasi incredibile, da una parte, la comunicazione tra me

e i miei interlocutori, e in altri casi hanno spianato (o bloccato) il mio accesso agli interlocutori stessi.

In particolar modo, la presenza su Facebook di profili pubblici, che permettono a chi non è nostro amico sulla piattaforma di accedere a molte, se non tutte, le nostre foto, i video, gli stati e le condivisioni, mi diede modo di farmi un'idea sulle persone e i locali che sarei andato a conoscere e frequentare, e addirittura di fare una selezione preliminare per decidere su quali luoghi orientare la mia ricerca.<sup>1</sup> Questo vale anche per i miei interlocutori, nei casi in cui entrammo in contatto prima via Facebook e poi dal vivo: ebbero la possibilità di farsi un'idea preliminare su chi li aveva contattati. Il mio modo di presentarmi via Facebook consistette sostanzialmente nel mio profilo e in un messaggio privato in cui, a grandi linee, spiegavo che ero uno studente di antropologia che stavo scrivendo una tesi sulle drag queen e che mi sarebbe interessato rubare un po' di tempo per "un caffè e due chiacchiere", utilizzando una formula diventata per me quasi fissa, benché io non beva caffè. La mia scelta di rimanere sul vago circa il contenuto specifico della mia ricerca, trovava due ragioni complementari. Da una parte, non ero sicuro al 100% che le mie ipotesi di partenza fossero fondate. Dunque, per uno scrupolo di matrice intellettuale, mi limitai a indicare che era una tesi di antropologia, benché la stessa etichetta "antropologia", per me indicativa di un ambito definito, nella testa di alcuni dei miei interlocutori non accendeva alcuna lampadina. In più di un'occasione, infatti, giusto prima di un'intervista, mi ritrovai a rispondere a domande quali: "Antropologia, quindi..?", "Cos'è 'antropologia?'", fino alla classica: "Antropologia, quindi studi le ossa, giusto?".

Il mio modo di presentarmi, in alcuni casi, generò grande curiosità per il progetto. In altri, generò dei qui pro quo non indifferenti. Come nel caso del mio primo incontro con Fellatia Addams, durante il quale più volte mi pronunciai frasi che al momento suonarono assolutamente bizzarre, quali: "Secondo me dovresti cominciare la tesi con la storia del drag, dal teatro greco, passando

---

<sup>1</sup> Come ogni ricerca, anche la mia è parziale, perché fra tutti i locali di Milano che offrono spettacoli e animazioni in drag, ho dovuto fare una cernita. Concentrarmi su 6 o 7 locali sarebbe equivoalo a non concentrarmi, e quello che avrei guadagnato in ampiezza avrei perso in profondità.

dal teatro elisabettiano, fino ai *femminielli* e al teatro vittoriano”, e: “Be’, mandami un questionario via mail, così ti rispondo e facciamo prima”. Solo tempo dopo, mentre riordinavo tutte le mie conversazioni su Facebook, mi accorsi che la colpa di quei *gap* di senso era tutta mia. Nel messaggio con cui mi ero presentato a Fellatia, avevo usato più di una volta la parola “aiutarmi”, senza specificare la *in che modo* volessi essere aiutato. Io, con “aiutarmi”, intendevo “aiutarmi raccontandomi la tua esperienza”; lei aveva inteso “aiutarmi a scrivere la tesi”.

Incidenti di percorso a parte, attraverso il servizio di messaggistica privata di Facebook o via Skype, potei instaurare un primo rapporto amichevole che fungesse da preludio all’incontro dal vivo o all’intervista. Riuscii così a sfruttare al meglio il breve periodo del mio campo, utilizzando strumenti che permettono di stabilire da subito un rapporto con gli altri che, in un periodo di tempo più lungo, avrei potuto stabilire anche senza di essi.

È tuttavia vero che i *social network* di per sé non risolvono tutte le problematiche coinvolte nell’entrare in contatto con gli interlocutori. Come sono entrato in contatto con Gianluca (Cassandra Casbah) può essere un esempio di quanto affermo. Era gennaio 2013. Mi ero appena trasferito a Milano e mi ricordai che, tempo prima, un amico di amici a una cena mi aveva parlato di Cassandra e mi aveva consigliato di contattarla assolutamente. Io avevo incamerato l’informazione ma, forse preso dagli esami o perché l’amico in questione non mi aveva fatto un’ottima impressione, al tempo mi dimenticai completamente di scrivere a Gianluca. Quando lo feci, erano passati tre mesi e non ricevetti alcuna risposta. Dovetti aspettare altri 2 mesi, di conoscere Lorenzo e di farmi presentare dal vivo a Cassandra per ricevere una risposta ai successivi messaggi su Facebook. Quello di gennaio aspetta ancora risposta.

Ovviamente, senza l’aiuto e la mediazione di persone come Lorenzo e Paola, che hanno funto da perfetti *gate-keepers*, non sarei mai riuscito ad entrare in contatto con altrettanta facilità e scioltezza con quasi tre quarti dei miei interlocutori. Che avessi a disposizione tutti i *social network* del mondo o meno. Il loro semplice presentarmi una o due persone chiave come Gianluca e Rovyna Riot, ha generato un effetto di *gate-keeping* a domino, o “arborescenza” (de Sardan, 1995), per cui grazie a una persona ne conoscevo una nuova, la quale a sua volta



mi presentava più persone, ampliando in modo quasi esponenziale il bacino dei miei interlocutori ma mantenendomi sempre in contesti definiti. Tramite Lorenzo, Gianluca mi ha permesso di entrare in contatto con lo zoccolo duro dei performer della *Gaudenzia* (Lady Volet, Ladalgisa, Huma); tramite Paola, Rovyna mi ha permesso di entrare in contatto con tutti le persone che gravitavano intorno al Toilet (Nancy Posh, LaZelma, La Fosca, Crocefixia, Rachele DeNiro, Mirkattiva, La Negra e D.) e parte di coloro che avevano preso parte al progetto di *Rovyna una degli altri* (Alice).

#### 4. Nota terminologica

Tra le precisazioni preliminari, mi sembra più che doveroso menzionare e dare ragione non solo degli strumenti di cui mi sono avvalso ma anche dei termini che ho scelto di usare nel corso di questa etnografia. Dall'interazione con i miei interlocutori sono emersi più termini concorrenti, diversi tra loro ma "imparentati", per descrivere e definire determinate aree concettuali e semantiche dell'ambiente da me osservato. Da parte mia, per chiarezza, ho cercato di attenermi a una variante per gamma. Tra *drag queen*, *travestita* e *travestito*, ho utilizzato preferenzialmente *drag queen*, per descrivere il ruolo dei miei interlocutori, e tra *travestitismo* e *travestimento* ho preferito quest'ultimo per descrivere, a livello più astratto, le azioni che compivano e il discorso in senso foucaultiano ad esse legato. Il termine, per come lo usavano i miei interlocutori, non era particolarmente connotato né in negativo né in positivo si poteva applicare ad ambiti quali l'indossare un costume qualsiasi per una festa o per Carnevale, sia a quello più specifico del travestirsi in abiti femminili. Come sinonimo di *drag queen*, inoltre, ho deciso di adottare anche il termine *performer* (o più precisamente, *performer in drag*) e *performance* come nome generico che indichi l'insieme di tutte le diverse tipologie di esibizioni eseguite da un performer (in drag o meno). Per quanto riguarda la classe dei verbi che descrivono le azioni compiute dai miei interlocutori, *travestirsi* è il termine che ho deciso di utilizzare mutuandolo direttamente dal campo perché non era connotato in positivo né in negativo, e poteva descrivere sia l'azione comune di cambiare il proprio aspetto con dei costumi sia quello più specifico di travestirsi in abiti femminili. Ad esso ho ac-



costato dei termini connotati in modo più specifico: *fare drag*, *mettersi in drag* ed *essere in drag*, derivati ora dalla letteratura ora dal campo.

Ho scelto di non utilizzare l'espressione *(tra)vestirsi da donna*, sebbene alcuni mie interlocutori la usassero e fosse d'uso comune, per una ragione ben precisa. Dire *travestirsi da donna* equivarrebbe a dire che le drag queen si vestono come le donne, intendendo con *donne* l'insieme astratto di tutte le donne biologiche o meno che si riconoscono come appartenenti al genere femminile e seguono un particolare codice stilistico di abbigliamento, e che lo condividerebbero con le travestite. Questo assunto, tuttavia, non rispecchia la realtà, perché a ben guardare sono ben poche le donne che si vestono come drag queen, Raffaella Carrà e Lady GaGa a parte.<sup>2</sup> Ritengo più corretto nei confronti delle mie osservazioni utilizzare piuttosto l'espressione *(tra)vestirsi in abiti femminili*, indicando con ciò il mettersi addosso degli abiti che per foggia si rifanno ad abiti che una donna *potrebbe* mettere, o sono addirittura degli abiti da donna, senza per questo sottintendere che sono abiti che una donna porterebbe *abitualmente*. L'espressione rimane a mio parere comunque non del tutto soddisfacente: il termine stesso "vestirsi" risulta limitativo, perché non include il trucco e il parrucco, due componenti essenziali del fare drag.

Come sinonimo di *vestirsi in abiti femminili*, ho adottato infatti l'espressione *mettersi in drag* che, a mio parere, restituisce ancora meglio l'immagine dei preparativi: *drag* (utilizzato qui come sostantivo per l'attività, non come abbreviazione di *drag queen*) rimanda al complesso trucco-parrucco-abito che va a costituire il look della travestita. Da ciò, *essere in drag* e *in drag* connotano l'aspetto della drag queen quando è *(tra)vestita* di tutto punto. Equivalente a *in drag*, ho utilizzato anche l'espressione *en travesti*, che sono cosciente essere francese posticcio, ma a livello semantico funziona come perfetto sinonimo di *in drag*.

---

2 Per loro, rimando al concetto di *homeo-vestism* (Rodger, 2004).



## II. Drag queen, berdache, humour e festa

### 1. Un inizio

Addentrarsi nel campo delle drag queen e del travestimento vuol dire tuffarsi in un mare magnum: la letteratura sull'argomento di certo abbonda, anche se una grande maggioranza delle opere in circolazione tratta del rapporto tra drag queen e le questioni di genere, mentre possono contarsi sulle dita gli studi che si focalizzano anche su altri aspetti della persona quali classe, etnicità, relazionalità, località. La ragione di questa sproporzione sta nella ri-scoperta delle drag queen come argomento di studi in seguito alla pubblicazione dell'opera di Judith Butler e, in particolare, di *Gender Trouble* (1990), trasformatasi in pochissimo tempo nella pietra miliare dei *queer studies*, la branca delle scienze umane che negli ultimi anni è venuta ad analizzare, in contesto soprattutto statunitense e solo recentemente europeo, le dinamiche culturali, sociali, letterarie, giuridiche e politiche che investono gli individui che costruiscono il proprio senso di sé in modo "divergente" dal modello dominante (eterosessuale, maschile *versus* femminile, bianco, ricco) e vivono secondo modelli alternativi e reclamano un proprio spazio di indipendenza e di prospettiva di cambiamento del mondo, rifiutando l'etichetta di "sotto-cultura" e di "sotto-testo" (Doty, 1993, in Greenhill, 1995, p. 158).<sup>1</sup> Il grande, enorme, contributo di Butler a questa area di studi è quello di prendere il concetto di genere come era stato studiato e portato avanti dalla critica femminista e neo-femminista fino alla fine degli anni Ottanta e di ribaltarne le fondamenta. Da un'ottica imperniata sulla lotta manichea per la libertà dal giogo dell'eterosessismo maschilista dominante dove l'omosessualità viene vista come un'oasi utopica di libertà per la donna, Butler allarga il punto di vista ed evidenzia come le relazioni di potere sono presenti anche nelle coppie omosessuali e cerca di mettere in luce in che modo la non-normatività sessuale rappresentata, per esempio, dal binomio *butch* e *femme*<sup>2</sup> mette in crisi la stabilità e la naturalità del concetto di genere quale strumento di analisi fino ad allora portato avanti:

---

1 In questo, i *gender studies* sono enormemente debitori nei confronti degli scritti femministi (i cosiddetti *Women's Studies*) degli anni '70 e '80.

2 Vale a dire, donne che si riconoscono come lesbiche e come più vicine rispettivamente alle pratiche di genere maschile (i "maschiacci") e a quello femminile.

La presenza di cosiddette convenzioni eterosessuali all'interno di contesti omosessuali, così come la proliferazione di discorsi di diversità sessuale squisitamente gay, come nel caso di "butch" e "femme" quali identità storiche di stile sessuale, non possono essere spiegate come rappresentazioni chimeriche di identità originariamente eterosessuali. Neppure possono essere comprese come la pericolosa insistenza di costruzioni eterosessuali all'interno dell'identità gay. [...] La replica di costruzioni eterosessuali in contesti non eterosessuali porta in rilievo la natura assolutamente costruita del cosiddetto originale eterosessuale. Perciò, gay non sta ad etero come una copia sta all'originale, ma piuttosto come copia sta a copia. La ripetizione parodica dell' "originale", [...] rivela che l'originale non è null'altro se non la parodia dell'idea di originale e naturale. (Butler, 1990, p. 41, trad. mia)

Dal genere come naturale, indistinguibile dal concetto di sesso, nella cornice eterosessuale dominante, si passa al genere come costruzione, come copia di un originale che non si trova. Il genere non è, ma si fa; e soprattutto, si rifà. Da qui, il concetto di *performance* e di *performatività di genere*. Quello che tutti noi facciamo, pare dirci Butler, non è incarnare un genere, ma rincorrerlo. E nel cercare di re-interpretarlo e riprodurlo, non facciamo altro che storpiarlo fino a che la performance di genere arriva a ridere di sé. Sia la copia che "l'originale", o "normale", non sono altro che tutte copie mal riuscite, "un'ideale che nessuno può incarnare" appieno (p. 176, trad. mia).

La discussione sul "drag" (inteso come la performance, prettamente di genere, delle drag queen) entra a questo punto della discussione di Butler in qualità di cartina tornasole che permette di svelare la natura performativa del genere: attraverso un'esibizione giocata sullo scarto tra l'anatomia del performer e il genere performato, ci troviamo in realtà "in presenza di tre dimensioni contingenti di significativa corporalità: sesso anatomico, identità di genere e performance di genere. [...] Per quanto il drag crei un'immagine unificata di "donna" (ciò che i critici spesso oppongono) [...] *nell'imitare il genere [...] implicitamente rivela la struttura imitativa del genere stesso - e pure la sua contingenza*" (p. 175, corsivi nel testo, trad. mia).

La studiosa, inoltre, prende le distanze dalla corrente interna alla critica femminista che vedeva nel fare drag quella che Bourdieu avrebbe poi chiamato una reiterazione del "dominio maschile" (Bourdieu, 2009, pp. 9-10, 138), ovvero una presa in giro dell'essere donna da parte di uomini travestiti. Allo stesso

tempo, tuttavia, mette in guardia dalle interpretazioni politiche a priori che vedono nel fare drag una “paradigma di sovversione”:

Sarebbe un errore considerarlo [il drag] paradigma dell’azione sovversiva o, certamente, come un modello di agentività politica. [...] Se uno pensa di vedere un uomo vestito da donna o una donna vestita da uomo, allora prende il primo termine di ognuna di quelle percezioni come la “realtà” del genere: il genere che è introdotto attraverso la similitudine manca di “realtà” e si considera che costituisca un’apparenza illusoria. (p. XXII, trad. mia)

Il punto di questo testo non è di proclamare il drag espressione di un vero genere modello [...] ma di mostrare che la conoscenza naturalizzata del genere funge da circoscrizione preventiva e violenta del reale. Fino a stabilire ciò che sarà e non sarà intelligibile come umano, [...] “reale”, le norme di genere (ideale dimorfismo, complementarità eterosessuale dei corpi, ideali di mascolinità e femminilità proprie e improprie, molti dei quali sono ascritti a codici razziali di purezza e tabù contro il matrimonio misto), stabiliscono il campo ontologico in cui può essere concessa legittima espressione ai corpi. (p. XXIII, trad. mia)

In definitiva, “drag is an example that is meant to establish that “reality” is not as fixed as we generally assume it to be” (pp. XXXIII-XXXIV). L’interpretazione del fare drag come chiave di volta nel disvelamento dell’arbitrarietà reiterata della performance di genere è sicuramente affascinante, e ha riaperto gli occhi del mondo accademico e risvegliato l’interesse sul mondo del fare drag, dopo il lungo iato seguito alla prima pubblicazione di *Mother Camp* da parte di Esther Newton nel 1972.

Oltre ad essere stata la prima antropologa ad occuparsi di drag queen, nonché tra le prime ad occuparsi di antropologia in ambito urbano, Newton è riuscita a raccogliere un’etnografia che, in questo campo di studi, rimane ancora insuperata per ricchezza di dettagli. I dati da lei raccolti su un gruppo di *female impersonators* (è questo il termine che Newton adotta per descrivere i suoi interlocutori) della Chicago della metà degli anni Sessanta compongono un quadro molto vivido, concentrandosi ora sull’ambiente lavorativo di questi performer, ora sulla loro vita quotidiana, e fornendo una panoramica che incastona il discorso sull’omosessualità e su fare drag nella trama più ampia dei rapporti di potere (economici, razziali e tra i sessi) negli Stati Uniti di quegli anni. Come dice l’autrice stessa: “drag, like violence, is as American as apple

pie”. Uno dei grandi meriti di *Mother Camp* è anche quello di aver fornito, in ambito accademico, la prima classificazione emica tra i vari tipi di fare drag.<sup>3</sup> “Drag queen” era il termine con cui gli interlocutori di Newton definivano i travestiti. Era composto da *drag*, che come nome indicava il vestiario di un sesso indossato dal sesso opposto, e *queen*, un termine generico per “omosessuale” (p. 3). Il termine professionale per i performer maschili specializzati che interpretavano (quasi esclusivamente) ruoli femminili era “female impersonators”, mentre i “male impersonators” (o “drag butches”) erano performer femminili che interpretavano personaggi maschili (p. 4).

Tra i female impersonators, Newton distinse tra due “schemi” (pp. 8-9), quello degli “street impersonators” e degli “stage impersonators”. I primi si esibivano su tracce registrate (quello che oggi verrebbe definito *lip-synch* o *playback*) e ballando, mentre i secondi si esibivano dal vivo e a questo corrispondevano compensi maggiori. Lo stile “street”, inoltre, era una via di mezzo tra lo stile di vita delle “street fairies”, giovani omosessuali senza lavoro che simboleggiavano fino all’estremo lo stereotipo omosessuale vigente in quegli anni (abiti femminili e trucco), e la professionalità degli “stage impersonators” ma non conosceva distinzione tra “on stage” e “off stage”. Lo stile “stage”, d’altra parte, prevedeva una netta separazione tra esibizione e vita privata, limitando il travestimento e la stigmatizzazione ad esso legata il più possibile a un ambito professionale. Un altro merito dell’etnografia di Newton è quello di portare alla luce la complessità dell’universo umano che raggruppiamo sotto l’etichetta di “drag queen”, ben lungi dall’essere un blocco omogeneo e unitario. Mostra come i suoi interlocutori si dividono al loro interno, e quali limiti pongono al loro essere *female impersonators*. L’estetica del “glamour”, un insieme di eleganza e appariscenza che si rifaceva alle grandi dive del cinema e del teatro, e la professionalizzazione della performance fungevano come standard entro i quali fare drag era accettabile. Valicati questi limiti, si scadeva nel “tacky” (cattivo gusto, per nulla glamour) o nel “transy” (aspetto ordinario, da travestito) e ca-

---

3 *Fare drag* è una resa dell’espressione inglese *to do drag*, usata nel testo ma anche, ad esempio, dai concorrenti di *RuPaul’s Drag Race*.

deva immediatamente la legittimazione a essere inseriti nella categoria dei *female impersonators* (pp. 49-51).

Un altro aspetto di grande interesse di *Mother Camp* è rappresentato agli accenni che l'autrice fa circa il rapporto che intercorre tra fare drag, lavoro e prostituzione (“hustling” o “turning tricks”), dove quest’ultima non era considerata come una professione, e si presenta a tutti i livelli. Gli “street impersonators” erano quelli più coinvolti perché più spesso senza lavoro, ma se anche uno “stage impersonator” si fosse trovato senza lavoro – cosa più rara – la prostituzione costituiva lo stesso una possibilità (p. 121).

In ambito italiano, uno dei pochi testi disponibili sull’argomento, è *Drag queens* di Perri (2000). In un agile libricino di 200 pagine, lo psicologo Perri s’avventura nella difficile impresa di ricostruire la storia del drag prendendo come punto di riferimento la scena americana ma senza mai passare a quella locale italiana, e di definire quale sia l’essenza del drag. Lo studioso definisce così “il travestirsi/travestitismo come forma di trasgressione del proprio ruolo sessuale” (p. 14); a identificare nel *camp* l’essenza del fare drag, e definire vere drag queen solo le cosiddette “stage queens” che fanno del *camp* la loro arma principale, mentre relega a un ruolo secondario le “fashion queens”, ovvero le drag queen che incentrano la loro performance sull’effetto generato dai loro look, più che sull’uso del *camp*. Per definire cosa sia il *camp*, Perri ricorre alle *Notes on Camp* di Susan Sontag (1964), dalle quali estrapola

5 aree tematiche di fenomenologia del camp nelle cose della vita, in particolare quando queste stesse cose sono: 1) marginali; 2) artificiali o esagerate; 3) démodé; 4) enfatizzano l’apparenza, assumendo spesso un stile specifico, a spese del contenuto; 5) sono oggetti ricercate da persone dall’edonismo sfrontato e brillante. (p. 140)

Dall’ultima area decide di trarre la conclusione che le persone descritte corrispondano al «tipo» culturale dell’omosessuale” e che dunque ciò è una “conferma che il camp è soprattutto prodotto dalla cultura gay” (p. 140). Tutto ciò che si intuisce è che per Perri, il *camp* rappresenta una certa teatralizzazione della vita, e a prova di ciò fornisce infinite liste di film e performance di attori, sia uomini che donne, che l’avrebbero messa a frutto. Non mi sento tuttavia di

puntare il dito contro la scappatoia tautologica a cui ricorre Perri per giustificare il legame tra il fare drag e quella che ne reputa l'essenza, il *camp*, senza mai veramente descriverlo. Il *camp* sembra essere un fenomeno arduo da descrivere a prescindere. Cleto, che al *camp* ha dedicato una mastodontica raccolta antologica per cercare di farne il punto, lo definisce “«un objet de discourse impossible», working as it does through a radical semiotic destabilization, in which object and subject of discourse collapse into each other” (1999, p. 4). Il *camp*, dunque, non è semplicemente “a sensibility that, among other things, coverts the serious into the frivolous” (Sontag, 1964, in Cleto, 1999, pp. 53-54), ma una vera e propria modalità ermeneutica del reale concorrenziale a quella dominante, di derivazione positivista, dove i termini del discorso vengono costantemente messi in discussione e che si avvale di strumenti quali l'umorismo e l'esagerazione per riflettere sul mondo prendendone le distanze dove di norma è richiesto il contrario e rendendo serio ciò che non è generalmente considerato tale.

Anche Kulick (1998) è un esempio di etnografia di grande ricchezza per i dati presentati e di grande impatto e coinvolgimento narrativo. L'esperienza dello studioso svedese tra le prostitute *travestis* di Salvador, in Brasile, segna un passo oltre nel filone di ricerca iniziato da Butler. Grazie ai dati raccolti, Kulick è riuscito a documentare in quale modo i suoi interlocutori costruivano e manipolavano, non il proprio genere, ma la propria sessualità.<sup>4</sup> Attraverso l'assunzione di ormoni artificiali e pericolose iniezioni di silicone non raffinato, gli interlocutori di Kulick trasformavano il proprio aspetto fino ad emulare le fattezze femminili ritenute ideali (seni piccoli e un grosso “bunda”, sedere); manipolando l'uso del proprio corpo durante l'atto sessuale a seconda del fatto che fossero con clienti o con i fidanzati (l'accesso a determinati organi e pratiche sessuali era dettato dal partner), potevano aspirare ad affermarsi socialmente

---

4 Per questo motivo, lo studioso non ama che i *travestis* siano definiti *transgender*, dal momento che per loro sesso e genere non sono esperiti come entità separate e separabili nello stesso modo in cui siamo venuti a conoscerli ed esperirli in contesto euro-americano dopo l'avvento dei *queer studies*. Ciò che fa il sesso (e il genere) di una persona non sono i suoi organi genitali quanto il modo in cui usa gli organi che ha (nessuno degli interlocutori di Kulick era intenzionato a diventare una donna a livello biologico) e che ruolo ricopre durante i rapporti sessuali.



come donne e non come semplici “viados”, ovvero uomini omosessuali che assumono il ruolo passivo durante l’atto sessuale. Gli uomini che ingaggiavano in atti sessuali con *viados* ma mantenevano il ruolo attivo erano invece considerati uomini (e quindi eterosessuali) a tutti gli effetti.

*Travesti* fornisce un altro utile spettro di esperienze umane legate alla non-conformatività sessuale e di genere: oltre ai *travestis*, ovvero *viados* che cominciano ad assumere ormoni e a modificare il proprio corpo verso il loro ideale di femminilità, e ai *viados* stessi, Kulick presenta anche un’altra categoria, quella dei “transformistas” (p. 64), *viados* che si travestono per uscire la sera e andare alle feste – non dissimili dai *female impersonators* di Newton. Il contesto culturale e spazio-temporale è diverso, ma una cosa rimane costante: il conflitto sia a livello economico che tassonomico, tra *travestis* da una parte e *viados* e “transformistas” dall’altra. I *travestis* non vedevano di buon occhio i *viados* e i “transformistas” perché la loro scelta di mantenere un aspetto maschile inalterato permetteva loro di ottenere lavori socialmente più accettabili della prostituzione, ma d’altra parte i *travestis* vedevano nei *viados* e nei “transformistas” una specie di scherzo della natura: un uomo a cui piace assumere il ruolo passivo è una donna (eterosessuale); tanto vale che adegui anche il suo aspetto fisico.

Anche Barrett (1999, pp. 313-314) offre una ricca tassonomia di quello che possiamo chiamare lo spettro di non-conformatività di genere e sesso, anche se essa non è basata sui soggetti del suo studio ma per lo più su testi altrui. Oltre a mettere da subito in chiaro che “la transessualità e l’omosessualità sono argomenti indipendenti” (trad. mia) e che le drag queen non si identificano con il genere che impersonano, in questa trattazione sembrano convergere gli elementi raccolti da Newton e quelli riportati da Perri, per poi essere presentati in maniera diversa – complice anche il lasso di tempo trascorso e l’evoluzione delle tipologie professionali dopo le rivolte di Stonewall del 1969 e l’inizio del movimento per i diritti omosessuale: *female impersonator* da categoria generica di performer in abiti femminili diventa una categoria lavorativa ben specializzata di performer che imitano personaggi femminili famosi in locali con clientela eterosessuale, lasciando a *drag queen* il ruolo di performer in club gay (con uno

slittamento di significato del termine verso una valenza più positiva in quanto professionalizzante), mentre prima era un termine generico per *travestito*. Le “fashion queen” di Perri sembrano essere dirette discendenti delle “glam queens” di Barrett, in quanto più orientate a produrre un look iperfemminile e d’impatto, più che a intrattenere il pubblico con le loro performance e il loro dispiegamento di *camp*. Il problema di questa breve ma densissima trattazione è che non venendo esplicitato il contesto storico-culturale da cui sono estrapolati questi termini, dei quali solo “glam queen” alla fine interessa a Barrett, la classificazione rimane come sospesa, e di limitata utilità, soprattutto perché chiaramente non edotta dai soggetti protagonisti del suo studio.

Hopkins (2013, p. 137) fornisce un’altra classificazione, questa volta, basata sulla sua esperienza con i suoi interlocutori in Virginia. Qui, “female impersonator” e “drag queen” sono usati in modo interscambiabile, anche se il termine “drag queen” sembra mantenere una sfumatura negativa, un probabile residuo storico ed etimologico. Il termine, come Newton mostrava, aveva un significato negativo per via del termine dispregiativo *queen* da cui è composto, che indica un uomo omosessuale effeminato. Anche qui, viene sottolineata, da parte degli interlocutori di Hopkins, una distanza tra sé e travestiti/transessuali basata sulla frequenza e il contesto del travestimento: le drag queen sono tali in quanto in loro “l’abitudine a travestirsi è limitata principalmente, se non esclusivamente, alle situazioni performative” (trad. mia). Più avanti (p. 142), lo studioso torna a parlare della distanza, che i suoi interlocutori marcavano per mostrarsi “più normali” di travestiti e transessuali, come risposta alla “stigamtizzazione” (concetto ereditato da Newton) cui vanno incontro nel contesto del resto della società, senza tuttavia arrivare ad atteggiamenti di disprezzo:

The participants of this setting have frequently reminded me of their primary role as entertainers, and many have expressed that being a successful entertainer is more important than appearing realistically female. [...] Beyond these identity aspects of being a female impersonator, there are regional norms that focus on “natural” drag, i.e., no hormones or surgery. [...] Transsexual performers are often viewed as “cheaters,” and are expressly prohibited from participating in the local pageants.

Più che disprezzare travestiti e transessuali, le drag queen sembrano piuttosto tenere molto al fatto che il loro ruolo nella comunità gay sia riconosciuto come distinto (p. 142). È lo stesso ragionamento che portano avanti anche Berkowitz, Belgrave e Halberstein (2007, p. 14), quando dicono che

even drag queens go to great lengths to distance themselves from transvestites and transsexuals. Drag queens attempt to establish themselves as more “normal” than both transvestites and transsexuals, as they stress that they have not altered their bodies through hormones or surgery.

La teoria proposta da Senelick (1989, p. 8) a proposito del fare drag cerca di spiegarne il fenomeno dando un taglio analitico sicuramente originale. Secondo l'autore, un *fil rouge* unirebbe esperienze culturalmente e storicamente distanti quali la performance in drag odierna, i ruoli femminili (interpretati esclusivamente da uomini) del teatro kabuki, il mito di Tiresia e le origini del teatro stesso:

The very act of assuming a character other than one's own contains elements of abnormality, or, rather, to pick up a word I used earlier, magic. Which brings us to the very origins of theater, which run parallel to the origins of sexual impersonation, to the practice of shamanism. The shaman, neither sorcerer nor priest, acts as intermediary between the ordinary member of the community and the numinous. A primary technique in this mediumship is change of sex. A shaman may turn into a female, a shamaness into a male, in behavior, dress and social function.

Lo sciamanesimo, ovvero la capacità di trascendere il proprio corpo e il proprio mondo per accedere a un piano diverso della realtà, sarebbe l'elemento che lega tutte queste esperienze. Lo sciamano, evolvendosi nella prostituta sacra, avrebbe dato inizio al teatro (e più avanti ancora, al drag), come luogo in cui il performer/sciamano entra in un altro mondo in virtù dell'abbandono del proprio corpo e dell'acquisizione di uno nuovo. Benché affascinante e in parte condivisibile, la teoria di Senelick pare tendere a un (neanche troppo velato) misticismo, e pecca di un universalismo che non tiene conto della storia stessa: fenomeni che spaziano in tutto il mondo e in tutte le epoche vengono ridotti a un'unica radice senza una doverosa problematizzazione e senza possibile di-

mostrazione. Ciononostante, più che addurre tutte queste esperienze ad una categoria universale analitica e non davvero riscontrata storicamente,<sup>5</sup> vorrei concentrarmi sull'azione che secondo Senelick tutti questi performer compiono: trascendere il proprio corpo e crearne uno nuovo, anche solo temporaneamente (p. 8).

Parallela alla letteratura sulle drag queen è la fiorente letteratura sui drag king, ovvero performer di sesso femminile che si esibiscono in abiti maschili. Capeggiata da studiose quali Halberstam, questo filone dei *queer studies* si pone come obiettivo di indagare le particolarità della scena del *drag kinging* e spesso di evidenziarne le differenze rispetto al *drag queening*. I drag king incontrati dalla studiosa (Halberstam, 1997, p. 105) erano uomini o donne, butch o femme. Molti performer si identificavano come lesbiche, alcuni come androgini o transgender. Per la maggior parte, i king che si esibivano regolarmente erano bianchi, mentre nelle gare amatoriali comparivano molte più donne nere, asiatiche e ispano-americane. Nella figura del drag king, la concezione della performance come professione tendeva a non comparire e il confine tra performance e stile di vita ad essere meno marcato: alcuni performer prendevano il fare drag solo come “divertimento”; per altri invece, riporta Shapiro (2007, p. 264), la performance in drag “era un luogo per esercitare la propria mascolinità prima di incarnare l'essere uomo nel mondo reale” (trad. mia), senza bisogno di marcare, come nel caso delle drag queen, costantemente la distanza tra i performer che si riconoscevano nel loro genere e quelli che non vi si riconoscevano e agivano di conseguenza.

Come citano sia Noble (2003, p. 254) che Ayoup e Podmore (2008, p. 255), un'altra differenza macroscopica tra i due stili performativi è che, mentre le drag queen tendono ad iper-costruire il femminile, i drag king tendono invece a una performance sotto-tono del maschile, generalmente percepito come neutro e dunque naturale:

---

5 Sull'invenzione della categoria *sciamano*, si veda l'opera di Mircea Eliade e la critica fatta da autori quali Kehoe (2000).

Where gay camp often foregrounds the performativity and excess of traditional femininity through its 'over-the-top' parody, masculinity remains unmarked and underspoken. The drag kings on the other hand foreground precisely that cloaked status. Their parody forces masculinities' silences to speak, exposing contradictions which need to remain hidden for masculinity to accomplish its cultural work. (Noble, 2003)

«You can poke fun of women, you can make fun of their bod[ies], the way they look the way they speak, it's always been there and I think that's why it's been more accepted, but to impersonate a man? . . . I don't know that that's very entertaining for most people». (Ayoup e Podmore, 2008)

Ciò che li unisce, a mio parere, tuttavia, è la capacità di svelare i limiti non solo del proprio genere mettendosi nei panni dell'altro, ma da lì, riuscire ad aprire una finestra per parlare delle contraddizioni insite nel modo in cui vengono gestite in un determinato contesto culturale non solo le questioni di genere, ma anche l'etnicità o la classe. I drag king studiati da Halberstam (1997, p. 128) al loro ingresso nel mondo del drag, "ricevono un trattamento molto diverso a seconda che siano bianche o nere o di colore. Per questo motivo, sarebbe folle fingere che le differenze razziali e le disarmonie razziali non influenzano le culture dei drag king" (trad. mia). Come giustamente fa notare Noble (p. 255) parlando delle performance che riflettevano sul concetto di *whiteness* eseguite dal gruppo di drag king da lei seguito:

The verb *to articulate* means to divide into words, to pronounce or utter. But it also means to connect or mark with joints, that is, to be connected with sections. Thus, to articulate is both to express fluently but also to manipulate a site where component parts join (as in a knee or hip), to bring segmented parts together to enable functionality.

Halberstam (2005, pp. 2-4) è un'autrice che all'interno della sua opera lega a doppio filo lo studio sui drag king alla riflessione teorica sul concetto di *queer(ness)*, uno strumento analitico pur interessante e utile, sebbene significativo precipuamente per il contesto (euro-)americano ma inaspettatamente presentato come categoria universalmente applicabile. Come dice la studiosa:

Queerness [...] has the potential to open up new life narratives and alternative relations to time and space. [...] Queer time and space are useful frameworks for assessing political and cultural change in the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries (both what has changed and what must change).

In modo non dissimile dall'uso che Pascoe (2007) fa del concetto di “gender maneuvering” (p. 11) nella sua etnografia su mascolinità e omosessualità in un liceo californiano, Bow (2009) nel suo commentario al documentario *Mai's America* (2002), non parla di *queerness*<sup>6</sup> ma di “interstitiality” (pp. 79-81), ovvero di modalità con cui a un tempo manipolare e riflettere sui modelli e le dinamiche dominanti di genere ed etnicità:

Nel cercare un parallelo tra le due arene dell'essere trans o interstiziale, voglio sottolineare non il movimento progressivo o temporale della liminalità per sé ma una nozione spaziale della formazione razziale o di genere che sottolinea l'incompletezza. Vale a dire, entrambe rappresentano un'oscillazione senza fine tra [...] poli di un continuum rinforzato socialmente. Come la teoria transgender rivela, il soggetto interstiziale è ricettacolo sia di ansia culturale che di potenziale disordine [...]. (trad. mia)

Gli studiosi di *queer theory* non sono di certo stati i primi né gli unici ad essersi occupati di modelli alternativi di vivere e pensare i generi. Il dibattito sul cosiddetto “terzo sesso” o “terzo genere” lo precede di gran lunga – i primi studi sui cosiddetti *berdache*,<sup>7</sup> ovvero gli uomini e le donne di alcune tribù dei nativi d'America che decidono di vestire gli abiti destinati all'altro sesso e ne ricoprono anche i ruoli produttivi e sociali, risalgono agli anni '30 (i *nadle* tra i Navaho citati da Hill (1935) ne sono un esempio). Tuttavia, è innegabile che il dibattito si sia riaperto sull'onda dei neonati *queer studies* negli anni Novanta. Ai *berdache* sono stati via via associate altre figure liminali estrapolate da contesti cultu-

6 E non avrebbe avuto senso parlarne in questo contesto: la protagonista del documentario, Mai, è una ragazza vietnamita, quindi estranea alla categoria *queer*, che va negli Stati Uniti con uno scambio culturale e si ritrova catapultata in una dimensione completamente nuova e inedita per lei, dove ha modo di mettere in discussione il modo in cui concepisce il proprio genere e la propria etnicità.

7 Il termine nasce come dispregiativo, e a questo i nativi americani in tempi recenti hanno sostituito la denominazione *Two Spirits* o *Two-Spirit*.

rali molti distanti, quali gli eunuchi/travestiti *hijra* indiani, i travestiti *kathoey*s thailandesi, i sopraccitati *travestis* brasiliani e le drag queen stesse, per cercare di dimostrare l'esistenza effettiva di questa genere a sé stante (Nanda, 1986; Weston, 1993; Morris, 1994; Towle e Morgan, 2002; Bucholtz, 2002; Bakshi, 2004; Taylor e Rupp, 2005; Kalra, 2012).

Secondo Taylor e Rupp, ad esempio, a conclusione della loro esperienza nella comunità di drag queen a Key West in Florida “drag queens are neither feminine nor masculine in any conventional sense, [...] they are, in fact, simply drag-queenish. Immersion in their world allowed us to understand both drag queen as a gender category and drag performance as a form of social protest” (2005, p. 250). A questa visione si oppongono ad esempio Towle e Morgan, che cercano di mettere in guardia da un uso troppo ingenuo ed orientaleggiante (Said, 2003) di queste figure assimilabili al concetto di transgender, ma anche Garber (1997, p. 22), secondo la quale il “terzo termine” non è un termine né “tantomeno un sesso, e sicuramente non un sesso ‘sfocato’ come i termini ‘androgino’ e ‘ermafrodito’ indicano [...]. Il ‘terzo’ è un modo di articolazione, un modo di descrivere la possibilità. Tre solleva dei dubbi circa l’idea di uno: di identità, auto-sufficienza, auto-conoscenza” (trad. mia).

Come afferma Kath Weston (pp. 353-354), “passare da un genere all’altro significa spostarsi da una posizione fissa verso un’altra; intraprendere un passaggio di genere apre tante possibilità quante sono le categorie di genere” (trad. mia). È vero, tuttavia, che queste possibilità non si configurano mai come aliene al sistema di valori in cui si sviluppano: “in una doppia mimesi il berdache [...] si riflette due volte attraverso la lente etnografica. Ribelle e conformista a un tempo, posizionato all’interno piuttosto che al di fuori delle gerarchie di genere” (trad. mia). L’apertura a modi alternativi di vivere sé e il mondo investe anche la sfera linguistica, come sottolinea Bucholtz (2002, pp. 123-124), la quale aggiunge:

Nell’ambito [...] del “terzo sesso” [...] i maschi biologici si dedicano a pratiche simboliche di sconfinamento di genere [cross-gender] tra le quali è possibile annoverare [...] nella sfera linguistica, la manipolazione del genere linguistico e del linguaggio stereotipo femminile. [...] Sebbene queste identità vengano spesso celebrate perché

sembrano trascendere la dicotomia di genere, sarebbe erroneo affermare che gli individui che violano le norme legate al genere si siano liberati dalle ideologie culturali. A dire il vero quanti manifestano identità trasgressive spesso sono vittime di una notevole discriminazione e persecuzione, ma sebbene siano persone che sfidano sistemi di genere di carattere binario, necessariamente trattano quei sistemi come risorse per la costruzione della loro identità.

Ed è anche dal settore della sociolinguistica e della linguistica di genere (Stanley, 1970; Maurer e Clay High, 1980; Doyle, 1982; Barrett, 1999; Hall, 2003; Cardona, 2009; Labotka, 2009; Acosta, 2011; Mann, 2011; Leap, 2011) che arrivano degli spunti di grande interesse sullo studio delle drag queen. Primo fra tutti è il contributo di Maurer e Clay High (p. 191), i quali nella loro rassegna di parole “nuove” entrate nell’uso comune dell’American English danno anche l’etimologia a mio parere più credibili del termine *drag*:

*drag* (to go on the) n. Grose: “To follow a cart or waggon, in order to rob it” (cant). *Drag* entered the subculture of the American circus as a term for ‘road or street’ (emerging in modern slang as *the main drag*, *drag race*, and so on). It persisted in circus argot also as a term for ‘street parade.’ Since the participants in the parade were all in costume, *in drag* came to mean ‘dressed theatrically.’ The term migrated to the subculture of the theater and was adopted by the homosexual subculture, where it means ‘dressed in the clothing of the opposite sex, especially flamboyantly,’ and this term is now emerging into general use. (corsivi nel testo)

Stanley (1970, p. 56) nel suo lavoro di raccolta di un glossario di “slang omosessuale”, non manca di citare anche *drag* e *drag queen*, per i quali però non cita alcuna possibile etimologia:

**drag** n Women’s clothes worn by a male, usually for the sake of camp, distinguished from transvestism or professional female impersonation (in DSUE, Landy sv *in drag*, and W&F)  
**drag queen** n 1: Male homosexual who is fond of wearing women’s clothes; 2: Female impersonator (corsivi e grassetti nel testo)

Circola un’altra pseudo-etimologia del termine, molto suggestiva ma che a me sembra costruita ad arte per rispecchiare quelle che molto probabilmente sono



le origini più recenti del fare drag, e che è citata anche da Perri (2000). Secondo questa spiegazione, *drag* deriva dallo strascico (il verbo inglese *to drag* significa “trascinare”) dei costumi femminili del teatro del XIX secolo inglese; da questa valenza sarebbe successivamente derivata l’espressione *in drag*, a segnalare l’aspetto degli attori di sesso maschile che, all’interno del teatro *vaudeville* americano, interpretavano dei personaggi femminili.

L’etimologia del termine *drag* non è l’unica area grigia nella letteratura sulle drag queen. Manca anche una trattazione, se non proprio sistematica, almeno sommaria delle strategie che sottostanno alla scelta di un nome da parte di un performer in drag piuttosto che un altro. Horowitz (2013, pp. 307-308) è uno dei rari esempi in cui a una veloce analisi di nomi di drag queen vengono affiancati anche quelli di drag king, anche se la lettura (forse sbrigativa) dell’autrice si fa un po’ troppo dicotomica. Rappresenta i nomi di drag queen come reazionari in blocco opponendoli ai nomi dei king, definiti sovversivi. Le categorie che cita sono “expensive tastes (Kiara Cartier Fontaine, Miko Chanel, Mandy Merlot), pedigree (The Lady Akashia), or celebrity (Shari Turner, Stevie Reese Desmond)”, mentre per i drag king si va “from the punny (Logan Behold, Nic Tendo) to the dirty (Collin Lingus, Travis McNasty) to the abject (Donnie Waste, Blake Bound)”. Forse l’autrice dimentica di richiamare quello che può essere considerato il tratto d’unione tra l’ideale di femminilità egemonica racchiusa nei nomi delle queen e quello di mascolinità non-egemonica evocato dai king potrebbe esistere: che entrambi sono due possibili risposte alternative all’ideale di mascolinità dominante.

Il contributo più cospicuo, forse, in campo linguistico, viene dallo studio di Barrett (1999, pp. 323-327) sulle AADQ, le Drag Queen Afro-Americane, di cui analizza i pattern linguistici, osservando che quello che era stato afferito fino a quel momento sulle drag queen – ovvero che imitavano e inseguivano le donne anche nel modo di parlare – non era del tutto corretto. Seguendo l’interpretazione di Lakoff secondo cui il linguaggio denominato come “femminile” (WL, Women Language) è condiviso anche da categorie estranee al sesso femminile quali *hippies*, uomini omosessuali e accademici, non perché sia ontologicamente femminile, ma perché caratterizzato dal fatto di essere “privo di potere” (lo

studio di Labotka (2009) è a questo riguardo una conferma dell'intuizione la-koffiana), si ripropone di ribaltare questo stereotipo. I soggetti da lui studiati, tra cui compare anche RuPaul, facevano uso non solo di un registro linguistico femminile, per di più delle donne bianche – dove bianco non indica tanto l'etnicità del parlante quanto la sua classe, ma di una vera e propria “polifonia di registi stilistici”, grazie alla quale articolavano il proprio senso di sé attraverso l'uso di più registri all'interno di un medesimo discorso, nei quali etnicità (bianco/nero), classe (“uptown”/“downtown”) e genere (maschile/femminile) si intrecciavano senza che uno prevalesse sull'altro:

Although the “white-woman” style is a vital characteristic of ADDQ's identity, its use does not imply an underlying desire to be white. Rather, the white-woman style is one of numerous stylistic voices related to drag-queen identity and is used to create specific personas and changing identities throughout the course of a performance. Other stylistic choices, such as AAVE [Inglese Vernacolare Afro-Americano] or gay male speech, are used to “interrupt” the white-woman style, to point out that it reflects a performed identity that may not correspond to the assumed biographical identity of the performer. (p. 323)

Proprio di questo incrocio di piani parla Morris (1995), quando dice che “Strathern suggests [...] that we understand that gender as a part of a complex, temporally extended system in which issues such as renown, age, and rank are all at work” (p. 579) e quando si chiede: “Is drag really a performance about gender? [...] Are maleness and femaleness the only aspects of identity at stake in transgendering and cross-dressing?” (p. 583). Non solo: Barrett (1999, pp. 316, 327-328) critica l'analisi femminista del fare drag come ridicolizzazione misogina, ma anche quella diametralmente opposta che vede il fare drag come un atto sostanzialmente sovversivo, e lo etichetta come “unidimensionali”, per poi aggiungere:

Many drag queens argue that they are not really trying to “achieve” any great social message but are merely expressing their personal identity (which happen to involve cross-dressing) [...] The performances of AADQs should not be understood simply as subversive or submissive with regard to dominant hegemonic culture. The polyphony of stylistic voices and the identities they index serve to convey multiple meanings that may vary across contexts and speakers.

Come fanno notare Leap (2011), Acosta (2011), inoltre, il modo in cui usiamo il linguaggio può riflettere situazionalmente l'effetto che vogliamo ottenere. Il linguaggio non è codificato una volta per tutte e per tutti i contesti, ma si adatta in maniera strategica. In questo ambito si collocano l'uso degli "in-between spaces" tra visibilità e invisibilità da parte delle interlocutrici ispano-americane di Acosta (p. 884), e l'affermazione di Leap (p. 711) per cui i suoi interlocutori usavano il linguaggio per "aprire spazi per una pubblica espressione della sessualità, per il gioco o la provocazione verbale, o per assicurare pubblica discrezione in quei momenti in cui un profilo più discreto potrebbe essere socialmente appropriato" (trad. mia).

Infine, il concetto di *devianza linguistica* di Hall (2003, p. 355), anch'esso di diretta derivazione lakoffiana, si rivela molto interessante, in quanto descrive tutti coloro che, "simply put, do not play by the linguistic rules". Sottolineando ancora una volta le dinamiche di potere soggiacenti all'uso del linguaggio, Hall mostra quale sia il rischio insito nell'uso del linguaggio femminile da parte di un parlante non riconosciuto (o che non si riconosce) come appartenente al sesso femminile. Il "deviante linguistico" subisce un'immediata evirazione sociale e una perdita di potere, e viene considerato non una "semplice anomalia linguistica", ma addirittura un "reietto".

Profondamente legato alla (socio-)linguistica e alla comunicazione in generale sono le dinamiche legate al ridere. Pur non occupandosi direttamente di drag queen, i testi di cui mi sono avvalso per questo ambito (Beeman, 2000; Bachtin, 2001; Davidheiser, 2005; Perez, 2011) mi hanno offerto degli spunti di riflessione teorica molto interessanti per la mia ricerca. Lo scritto di Bachtin (2001) sull'opera di Rabelais propone un'interessante punto di vista sull'umorismo, o più precisamente sul "burlesco" o "riso festoso" d'epoca medievale e rinascimentale (pp. 86-88). Secondo l'autore, il burlesco era un elemento fondante della festa e della cultura popolare: "era la seconda natura dell'uomo che rideva, come rideva anche il suo basso materiale e corporeo che non poteva esprimersi nella concezione del mondo e nel culto ufficiali" (p. 86) e il buffone era il "portavoce di un'altra verità, non feudale e non ufficiale" che apriva gli occhi "sul nuovo e sul futuro" (p. 105). Il ridere medievale e

rinascimentale era un elemento “diretto al mondo intero, alla storia, a tutta la società, alla concezione del mondo”; complementare alla serietà sociale, ed esso “la purifica[va] e la completa[va]” (p. 135). L’umorismo per Bachtin, dunque, è “un principio universale [...] che fa guarire e rigenera” ed è una forza di carattere positivo e di creazione (pp. 81-83), che permette di rivedere il mondo per come è dato e di scalzarlo.

Nell’analisi più recente degli *humour studies*, una branca delle scienze umane che si occupa di indagare i meccanismi fisici, culturali e psicologici dell’umorismo, invece, l’umorismo (equivalente al burlesco bachtiniano) viene definito come un tipo di comunicazione verbale e non verbale – ad esempio, gestuale ed iconica – che si instaura tra due o più persone e che mira a portare alla luce gli aspetti del mondo circostante, del comportamento proprio e altrui riconosciuti in un dato contesto come risibili, ovvero incarnanti le caratteristiche di non serietà, non ufficialità, non rispettabilità e incongruità in un sistema di valori, o come spesso accade in più sistemi intrecciati, ben preciso e condiviso sia da chi usa l’umorismo che da chi lo subisce o vi assiste. Lo scopo di mettere alla luce tali aspetti del reale è quello di creare una reazione di gradimento spesso esplicitata tramite il riso. Come spiega Beeman (p. 1):

Humor is a performative pragmatic accomplishment involving a wide range of communication skills including, but not exclusively involving, language, gesture, the presentation of visual imagery, and situation management. Humor aims at creating a concrete feeling of enjoyment for an audience, most commonly manifested in a physical display consisting of displays of pleasure including smiles and laughter.

Per fare ciò, la condizione minima necessaria è che tutti coloro che sono coinvolti nell’uso dell’umorismo inteso come atto comunicativo, sia gli attori/parlanti che il pubblico/ascoltatori, condividano lo stesso orizzonte interpretativo. Gli spettatori devono essere in grado di analizzare e seguire i percorsi cognitivi presentati dall’attore per creare l’umorismo (p. 1). Altrimenti, nessun umorismo sarebbe possibile. Il limite dell’approccio di Beeman è che vede l’umorismo come atto squisitamente comunicativo e non come strumento utile a instaurare delle relazioni o delle vere e proprie pa-

rentele. Davidheiser (2005) parla di “joking kinship” o “joking relationship”, recuperando la categoria antropologica da Radcliffe-Brown (1977, p. 172, in *op.cit.*) il quale la descrive come “una relazione tra due persone in cui a una è per abitudine permesso, e in alcune occasioni richiesto, di prendere in giro l’altro, cui a sua volta si richiede di non offendersi” (trad. mia), e la applica al contesto delle comunità gambiane che intrattengono rapporti basati su battute e scherzi di ambito ben preciso (il cibo e l’ingordigia alimentare sono i temi ricorrenti nella scena studiata dall’autore) alle spese di comunità vicine con cui non intrattengono rapporti di parentela di sangue o acquisita, e che usano proprio questa parentela di scherno come strumento per aiutare a sedare i conflitti.

Così dimostra pure lo studio di Perez (2011, pp. 840-841) sulle “joking relationships” tra i ragazzi gay peruviani che ingaggiano in partite di *vóley callejero* (pallavolo di strada) a Lima. L’umorismo ha profonde connessioni con il linguaggio e con le dinamiche di potere, riflesse nell’uso tra avversari e compagni di squadra di “offese rituali” reciproche esclusivamente di genere femminile. Non solo: la “comunità di pratica” (Hall, 2003) linguistica, sessuale e operativa permette agli interlocutori di Perez di agire in prima persona nel creare uno spazio effimero che dura solo una partita di pallavolo, in cui però è possibile articolare collettivamente un senso di sé come uomini gay a Lima. E oltre a ciò, queste relazioni avevano l’effetto di mitigare possibili conflitti mediante una spettacolarizzazione del gioco a favore del pubblico, e contemporaneamente creavano un senso di coesione e di appartenenza a un gruppo.

Sempre di parentela parla Hopkins (2004, p. 139), ma più specificamente nel contesto dei performer in drag. L’autore, nel descrivere quali motivazioni abbiano spinto le drag queen di un locale nella Virginia rurale ad intraprendere la loro carriera di performer, e come abbiano creato il loro personaggio, divide i performer da lui incontrati in “veterans”, “established queens” e “amateurs” in base al loro grado di esperienza e di affermazione nell’ambiente, ma identifica anche la figura di una “drag mother”:

Also included here is Barbara Maberry, a lesbian who operates the largest drag family in this area. Although she is not a female impersonator, she often performs in a drag style and her role as “drag mother” to many (often responsible for developing drag personas, creating costumes/make-up/hair, and creating and choreographing stage shows) has accorded her high status in this setting, equal to many of the veteran queens.

La particolarità di questa “drag mother” è di essere una donna biologica, mentre generalmente sono “female impersonators” di sesso maschile;<sup>8</sup> il ruolo da lei ricoperto, tuttavia, è il medesimo. Aiuta i performer nuovi a sviluppare un loro personaggio, e a mettere in piedi le performance durante le serate. Schacht (2003, p. 81) descrive come i performer in drag (sia queen che king) facenti parte di una delle sedi dell’Imperial Court System, un circuito di associazioni filantropiche dirette al sostegno della comunità LGBT americana, costituissero una famiglia, con tanto di cognome condiviso, “an established, formal yet quite affirming venue and safe haven for publicly ‘coming out’, a place where significant friendships and ‘families’ are constructed and nurtured, and ultimately a context where gay and lesbian identities are normalized and celebrated”. In ambito italiano, quello su cui si concentra la mia ricerca, la letteratura sulle drag queen in generale scarseggia, ma mancano totalmente studi sulla relazionalità e in particolare sul rapporto tra “drag mothers” e performer agli inizi, con la conseguente assenza, nella letteratura, anche di termini specifici per descrivere queste figure.

Nella letteratura antropologica, d’altra parte, non mancano riferimenti a tipologie di famiglia non dominanti, vale a dire non composte da padre, madre e figli naturali della coppia (Starthern, 1988; Weston, 1991; Baumann, 1995; Carsten, 2000, 2004; Sahlins, 2011I e 2011II). Due concetti in particolare hanno attirato la mia attenzione. Il primo caso è quello delle *famiglie per scelta* (o *chosen families*) che Kath Weston individuò e studiò per prima all’interno della comunità gay e lesbica della San Francisco degli anni ’80 (Weston, 1991), e di cui parla

8 Come mostrano i concorrenti di *RuPaul’s Drag Race*: Chad Micheals della IV stagione è la “drag mother” di Morgan Mc Micheals, concorrente della I stagione. Per un’altra definizione del termine in contesto americano, si veda il documentario *Drag generation* (2007).

anche l'appena citato Schacht. Il secondo concetto, strettamente legato a quello delle famiglie per scelta (e a livello di teoria antropologica nato anche grazie all'apporto di Weston), è quello di *gruppo domestico*. Per *gruppo domestico* si intende "gruppo residenziale con funzioni produttive e riproduttive i cui membri sono uniti da rapporti di matrimonio e/o di parentela (sanguinea o affine)" (Ariotti, 2009).

La monografia di Weston e la definizione ivi contenuta di una nuova tipologia di famiglia, ritrae una modalità di formare famiglie che invece di basarsi sul matrimonio eterosessuale, sui legami di sangue – centrali nell'analisi di Schneider (1968) – e sulla guida/patria potestà in mano al marito-capofamiglia, si basa su una scelta volontaria dei suoi membri. Gli interlocutori della Weston, pur non essendo imparentati a livello genetico né sposati, decidevano di unirsi, di vivere insieme e di cooperare nel portare avanti un nucleo domestico. La parte della scelta rivestiva non solo i partner/amanti, ma anche il rapporto genitori/figli e tra parenti: una o più persone adulte potevano accogliere un bambino, così come un ragazzo poteva scegliere uno o più nuovi genitori e parenti e come due o più persone potevano diventare fratelli o sorelle. Anche Carsten (2000) nel suo approccio allo studio della parentela parte proprio da Schneider. Più in particolare, parte dallo scacco che lo studioso aveva inflitto affermando che la parentela, in quanto sistema simbolico che univa alla sostanza biogenetica il codice, non esisteva e che aveva portato a uno "shift away from kinship" nell'antropologia degli anni Ottanta e Novanta a favore di tematiche nuove quali il genere e il corpo (p. 5). Quello che la studiosa cerca di dimostrare è che il rinato interesse per lo studio parentela a partire verso la fine del millennio si basò proprio sull'utilizzo di quelle stesse categorie (genere e corpo) che avevano scalzato la parentela per analizzarla, come lo studio di Weston dimostra. D'altro canto, questi rapporti permisero di comprendere che i rapporti tra il biologico e il sociale nella costruzione della relazionalità "si sono chiaramente fatti più confusi, se sono visibili del tutto" (p. 3), fino ad evidenziare il carattere di costruzione sociale di quella che viene definita come la parentela biologica in determinati contesti culturali:

La biologia non funziona più come un simbolo dato per scontato o ovvio. Piuttosto, i significati di legami di sangue, sostanza biogenetica, paternità e concepimento, e le relazioni tra di essi, si fanno fortuiti e variabili. (p. 13, trad. mia)

La rinnovata visione del rapporto tra biologico e sociale porta l'autrice a rivedere non solo il concetto ma anche il termine stesso per descrivere questi rapporti. A "kinship", parentela, Carsten preferisce il termine "relatedness", ovvero relazionalità, "per porre fine a un particolare insieme di preconcetti circa ciò che è implicato dai termini sociale e biologico. [...] un passo indietro rispetto all'opposizione pre-analitica tra il sociale e il biologico sulla quale molto dello studio antropologico sulla parentela è rimasta ferma" (p. 4, trad. mia). L'apporto di Carsten e di altri antropologi tra i quali spicca Sahlins agli studi sulla parentela è sicuramente immenso, ma in questo contesto vorrei concentrarmi su due punti in particolare, tra di loro legati: da una parte, il concetto di "mutualità di essere" di Sahlins (2011-11), dall'altra la centralità del fattore temporale nella costruzione dei rapporti di parentela. Il motivo della mia scelta di portare alla luce questi elementi risiede nella loro utilità operativa nell'analizzare le dinamiche relazionali anche tra drag queen, soprattutto nell'ambito di gruppi di performer che lavorano insieme. Attraverso lo sviluppo di un rapporto con gli altri (di parentela, di scambio, di dono) le persone arrivano ad appartenere l'una a un pezzo dell'altra, ad essere legate tra di loro, immerse nella "rete di significati" (Geertz, 1973) che hanno contribuito a intessere nel relazionarsi col mondo. Sahlins (2011, p. 11), riprendendo Carsten individua in quella che chiama la "mutualità di essere" la natura della parentela stessa:

I parenti sono persone che appartengono le une alle altre, che sono membri l'uno dell'altro, che sono co-presenti l'uno nell'altro, le cui vite sono unite e interdipendenti. L'etnografia narra ripetutamente di tale co-presenza dei parenti e i corollari di ciò nelle unità transpersonali di corpi, emozioni ed esperienza. (trad. mia)

Ciò su cui Sahlins tuttavia si concentra è il potere che la mutualità opera sulle persone, che li porta a "vivere le vite gli uni degli altri e a morire le morti gli uni degli altri" (2011, p. 2), un potere che secondo lui accomuna parentela, magia,



scambio e stregoneria. “They are so many intersubjective transactions in powers of being, working through the specifically human means of intentionality and influence” (2011II, p. 237). Esistere mutualmente significa essere legati a un livello tanto profondo da acquisire la capacità di esercitare un “influsso metafisico” (2011II, p. 232) e provocare degli effetti sugli altri, e viceversa. “Where being is mutual, experience is transpersonal [...] is diffused among them” (2011II, p. 231).

Salins sottolinea inoltre che sono le modalità attraverso le quali si può creare una parentela post-natale sono numerosissime: “commensality, sharing food, reincarnation, co-residence, shared memories, working together, adoption, friendship, shared suffering, and so on” (2011I, p. 5). Sono proprio i “ricordi condivisi”, ovvero una temporalità estesa, a costituire il fondamento della parentela che definisce performativa: “it requires a cumulative process of parental [...]. It follows that memory is also essential, the recall of acts of compassion” (2011I, p. 5). Sono di questo avviso anche Carsten (2004), quando cita la centralità di “time and effort” (p. 149) nella costruzione dei rapporti di parentela, e Weston (1991) nel momento in cui adduce la “permanenza” e la “durata nel tempo” come strumenti principali per la costituzione delle “famiglie per scelta” da lei studiate.

## **2. Un secondo inizio**

Una parte della mia riflessione (e, in parte, il mio campo) prese inizio dal Carnevale. Più precisamente, dalla descrizione che Sanga (1982) ne fa quale epitome della festa, in questo assimilabile al Capodanno, la “grande festa” di Lanternari: un’occasione di sospensione squisitamente temporanea delle attività lavorative che dà spazio a banchetti, danze e divertimento sfrenato. Un momento nel quale ribellione e costrizione, caos e ordine, riso ed angoscia convivono in una miscela ambivalente (pp. 5-6). I caratteri fondamentali raccolti dall’autore sono il mascheramento, gli eccessi, il rovesciamento, la lotta manichea di entità opposte, il corteo degli stati della società e l’espulsione, infine, del carnevale. Che un collegamento sussista tra travestimento, festa e drag queen mi sembra di facile intuizione. Basterebbe riprendere la defini-

zione bachtiniana di “grottesco” (Bachtin, 1979, in Sanga, 1982) per cogliere meglio quale sia questa relazione:

Nel realismo grottesco l'abbassamento [...] consiste [...] nell'avvicinamento alla terra, come principio che assorbe e nello stesso tempo dà la vita; abbassando si seppellisce e nello stesso tempo si semina, si muore per nascere in seguito meglio e di più. L'abbassamento significa anche iniziazione alla vita della parte inferiore del corpo, quella del ventre e degli organi genitali e, di conseguenza, iniziazione ad atti come l'accoppiamento, il concepimento, la gravidanza, il parto, il mangiare voracemente e il soddisfare le necessità corporali. L'abbassamento scava la tomba corporea per una nuova nascita. E questo il motivo per cui esso non ha soltanto un valore distruttivo, negativo, ma anche positivo, di rigenerazione: è ambivalente, nega e afferma nello stesso tempo. [...] Una delle tendenze principali dell'immagine grottesca del corpo consiste nel mostrare *due corpi in uno solo*: uno che dà la vita e che muore, l'altro che è concepito e messo al mondo. È sempre un corpo in stato di gravidanza e di parto, o almeno pronto a concepire e ad essere fecondato, con un fallo e organi sessuali messi in evidenza. E da un corpo viene fuori sempre, in una forma o in un'altra, l'altro corpo, il corpo nuovo.

Le drag queen sono famose per la loro vicinanza al “basso”: non hanno paura di parlare di sesso, di genitali propri ma soprattutto altrui e di cibo, in special modo le drag queen più in carne. Il corpo della drag queen, ancora, è sempre duplice: è uomo e donna insieme, e la drag queen ora sottolinea uno ora l'altro, in base al contesto in cui si trova e all'effetto che vuole fare sul pubblico. Ma in tutto ciò, il corpo della drag queen è un “corpo nuovo”: non un corpo a sé, ma un corpo che dalla mescolanza di morte e rinascita, di uomo e donna, crea qualcosa di nuovo. Il corpo della drag queen è un corpo in trasformazione, così come lo è quello dei cacciatori di alci Yukaghir della penisola di Kolima, in Russia, descritti da Willerslev (2007), il quale si concentra sul loro “ambiguo” metodo di caccia. Questi cacciatori si inoltravano nella foresta ammantati di pelli d'alci e ne imitavano le movenze per attirarli a sé:

Remember Old Spiridon mimicking the elk? He was a “strange” elk indeed, with a human face, two legs, and a gun. His imitation is in no way a perfect doubling, and the differences between the two are quite striking – in some ways more striking than their likeness. Why is the hunter ambiguous, at once similar to and manifestly different from the animal he is imitating? I shall argue that it is because what we are

dealing with in the seemingly identical mirror world of Yukaghirs are not “full identifications” but “partial ones” (Pedersen, 2001). It is my means of their difference from the world impersonated that they can hold power over it. Without difference, the imitator and the imitated would collapse into each other, would become one, making any exercise of power impossible. (corsivi del testo)

La “mimesi”, o capacità mimetica, è lo strumento proposto dall’autore per descrivere la capacità a un tempo di rappresentare ciò che viene costruito come l’Altro e di esercitare un potere su di esso. Questo concetto è ripreso e rielaborato da Taussig (1992), per il quale la facoltà mimetica è “la natura che la cultura usa per creare una seconda natura, la facoltà di creare dei modelli, esplorare la differenza, cedere e diventare l’altro” (p. XIII). Non solo: l’autore, riprendendo Frazer, mostra come attraverso l’azione combinata di un certo grado di somiglianza (quella che Willerslev chiama la “identificazione parziale”, e che Mauss chiamava “ideogramma male eseguito”) e di connessione materiale (contatto) tra il sé e l’Altro, si può creare una “copia magica” che riesce ad acquisire il potere di ciò che copia (pp. 17, 52-53, 56). E che quando una copia oltrepassa certi limiti ed espone la costruzione stessa, quando si ha un “eccesso mimetico”, si mette in scena la “parodia”, con la conseguenza di creare una “coscienza riflessiva circa la facoltà mimetica” come capacità di “vivere in un modo diverso con la coscienza che l’artificio è naturale, non di meno di quanto la natura è storicizzata” (p. 255). Quando la mimesi, tuttavia, giunge al punto di fondere e confondere l’imitatore con l’imitato, si ha una “partecipazione totale”, una “metamorfosi”, dalla quale non c’è ritorno. È questo, per fare un esempio, quello che sembra succedere al protagonista di *The Gaijin* (2008), il film di Chris Christodoulou, un ragazzo americano che nei weekend lavora come “finto prete” per i matrimoni in stile occidentale in Giappone. Affermare la propria persona marcando in modo netto una distanza dal proprio personaggio attraverso l’adozione di uno stile di vita tale da non rendersi credibile come prete (consumo di alcol e droghe, profanazione di luoghi sacri) e la volontaria adesione, ad esempio, al divieto di leggere la Bibbia durante le cerimonie limitandosi al copione fornitogli, si istituiscono quali segni di una ricerca di una via di fuga da una situazione di tensione tra le due sfere simile a un gioco di specchi. Il gio-

vane aspira ad essere considerato come un essere umano (人間, “ningen”, letteralmente una persona tra le altre) ma si ritrova a svolgere lavori per i quali è richiesto interpretare proprio il ruolo stereotipico dello straniero (外人, “gaijin”, una persona estranea), ovvero l’insegnante di inglese e il finto prete, una figura nata dalla riproposizione in chiave locale della tradizione euro-americana del matrimonio in chiesa. Come aggiunge Willerslev (op. cit., p. 12)

It is the “copiedness” of mimesis, its lack of realism, so to speak, that secures the strikingly necessary difference because it forces the imitator to turn back on himself [...] preventing himself from achieving unity with the object imitated[...] People must constantly steer a difficult course between analogy and identity and tread a fine line between transcending difference and maintaining identity: they can do transform themselves into various others, both humans and nonhuman, but must avoid total participation and confusion.

Il corpo nuovo e ambivalente delle drag queen, che fa propria la diversità del femminile, ad esempio, e ne assorbe alcuni tratti, è inedito ma, come giustamente avverte Muñoz (1997, p. 101) nell’analizzare il “terroristic drag” del performer in drag Vagina Davis, non per questo l’uso che ne è fatto durante le performance può essere a priori definito come una “form of social protest” (Taylor e Rupp, 2005):

“Queerness” e “blackness” devono essere letti come discorsi ideologici che contengono impulsi contraddittori al loro interno – alcuni di essi sono liberatori, altri reazionari. Questi discorsi richiedono anche un’ermeneutica che valuti le correnti di montaggio spezzato differenziale e intersezionale con i copioni ideologici individuali. (trad. mia)

Anche Rachamimov (2006, p. 364) porta alla luce questo doppio filone interpretativo nell’analisi del drag, “«the safety valve» argument” da una parte, contro un approccio non conformista e di rottura. Stone (2009, p. 336), invece, sottolinea come questa ambivalenza sia vissuta anche nel rapporto tra le drag queen e il resto della comunità gay statunitense: se da una parte le drag queen sono assunte al ruolo di ambasciatrici e paladine della lotta della comunità – si dice sia stata proprio una drag queen a iniziare le rivolte di Stonewall, nel 1969 –

dall'altra sono relegate a vivere ai margini della stessa. In definitiva, che sia per mantenere o ribaltare i preconcetti di chi vi assista, la performance in drag è comunque “both terrifying and seductive, precisely because s/he incarnates and emblemizes [...] a crisis of ‘category’ itself” (Garber, 1997, p. 41).

### 3. Storia e internazionalizzazione

Ricostruire una storia, o raccontare le storie, del drag (queening in special modo) è un'impresa pressoché titanica: alcuni hanno tentato (Perri, 2000; Senelick, 1989; Halladay, 2004; Rachamimov, 2006) ma i risultati rimangono non completamente soddisfacenti, poiché anche quando vengono presentati studi di stampo storico e situati con maggiore precisione (Halladay e Rachamimov) rimangono una manciata di episodi senza un senso di continuità. Il motivo risiede nella difficoltà di individuare un discrimine tra il complesso simbolico e culturale del drag per come è conosciuto in ambito euro-americano e in particolare italiano, e il fenomeno del travestitismo tout-court. Quest'ultimo sembra particolarmente difficile da rintracciare perché forse, come Senelick (1993) sostiene, il travestimento è molto più antico delle civiltà a cui si fanno riferimento di solito le ricostruzioni sul drag: più antico del teatro vittoriano e del *vaudeville*, più antico del teatro elisabettiano, più antico del kabuki e più antico del teatro greco-romano. È anzi molto probabile, per dirla con Garber (1997), che il travestimento sia legato all'epoca, remota ma difficilmente individuabile a livello storico con precisione, in cui i vestiti cominciarono ad assumere un valore simbolico (il vestiario come codice di abbigliamento) e tramite essi iniziarono a venire elaborate le differenze tra i generi maschile e femminile (oltre che a livello di divisione del lavoro, di procreazione e di politica). Una volta definita una differenza, passare da una parte all'altra divenne possibile perché pensabile. Questa rimane tuttavia un'ipotesi, non provata, che condivido con Garber e che, nella pratica, pone chi si accinge a studiare il drag davanti a un necessario impasse: una ricostruzione storica accreditabile di un fenomeno così radicato a livello globale non è per nulla semplice.

Meno difficoltoso è ricostruire la storia del travestimento declinato nella forma del drag in ambito americano: in questo caso, di indubbia validità è

l'ipotesi che prenda le mosse ora dall'ambito teatrale vittoriano del *vaudeville*, un genere di spettacoli di varietà in cui comparivano anche personaggi femminili interpretati da uomini e viceversa (Perri), ora da quello circense (Maurer e Clay High, 1980), e che da lì si sviluppi in una pratica performativa a sé stante diffusasi anche in ambito mitteleuropeo che, ancora oggi, è prodotta e consumata da un pubblico prevalentemente omosessuale. Anzi, è probabile che senza la nascita dell'omosessualità come categoria medica e poi psichiatrica e penale a cavallo tra il XIX e il XX secolo, e del conseguente svilupparsi di una coscienza dell'omosessualità come identità sessuale deviante che posiziona chi vi si riconosce in una fetta della società separata dal resto, non si sarebbero mai nati locali e quartieri, nonché una cultura intesa sia a livello letterario che di pratiche, indirizzati a una clientela prettamente omosessuale (si veda la Berlino durante Repubblica di Weimar) né il drag si sarebbe potuto sganciare dal teatro, o dal circo.

Una cosa tuttavia è sicura: il drag è legato al concetto di performance e alla cultura popolare, di cui il genere del *vaudeville* e il circo sono emblematiche esemplificazioni. L'ambito performativo teatrale e circense, purtroppo, non hanno mai attirato l'interesse di storici e studiosi se non in tempi molto recenti, perché considerati non rispettabili o degni di nota: il legame teatro-prostituzione, coniato in epoca romana, fu percepito come pienamente operante fino al XVIII secolo ed teneva bloccato l'accesso delle donne al palco, mentre il legame tra circo e etnie nomadi *rom*, tuttora esistente, lo posizionava al di fuori delle società stanziali e più spesso in una posizione di marcata inferiorità o forte esoticità (si veda, ad esempio, l'impiego negli spettacoli circensi di *freaks*, personaggi a tratti meravigliosi e a tratti mostruosi). Si aggiunga a questi elementi, il fatto che il drag si pone come performance nicchia all'incrocio di questi due ambienti, traendo il proprio senso dal fatto di giocare con i generi – e che la società euro-americana è molto sensibile a tutto ciò che va ad intaccare la divisione tra i generi: si avrà così un quadro delle ragioni per cui una storia del drag è difficile da ricomporre. Fondamentalmente, latitano le fonti.

Come il drag sia arrivato in Italia è un'altra grande domanda a cui una

storia del drag dovrebbe trovare risposta. Nemmeno in ambito italiano mancavano forme di travestimento culturalmente modellate. Il teatro italiano, soprattutto durante il periodo d'oro della Commedia dell'Arte, sempre in maschera, non vide che interpreti maschili, e questi ne rimasero gli indiscussi protagonisti fino al XVIII secolo. D'altra parte, esistevano altre tradizioni di non-conformatività di genere, come quella ormai quasi totalmente estinta dei *femminielli* napoletani, ovvero uomini che vivevano come persone di genere femminile e trovavano un loro posto nell'economia della "società di vicolo" rionale, dove si occupavano di riti per la fertilità durante i pellegrinaggi al santuario di Montevergine (ex tempio di Cibele), di comunicare con i morti del purgatorio e di interpretare i sogni da quelli inviati secondo la *smorfia* napoletana. In questo, non si discostavano molto dagli *hijras* indiani, nel loro avere un ruolo sacrale legato alla fortuna e alla fertilità socialmente riconosciuto (Borruso, 2007, pp. 112-113), e ai *travesti* brasiliani, nel loro inserirsi in un contesto culturale dove il dimorfismo sessuale corrisponde a quello di genere e dove il recipiente in un qualsiasi atto sessuale (si tra uomo e donna che tra uomini) può costruirsi sessualmente "donna" (Cuomo *et. al.*, 2010, pp. 182-185). La grande differenza tra il drag per come è conosciuto oggi e la tradizione dei *femminielli*, è che i *femminielli* non si toglievano gli abiti femminili per tornare in quelli maschili. Il loro passaggio era definitivo. La dimensione dello spettacolo, della performance come atto circostanziato e che ha un inizio e una fine, sembra mancare.

Il passaggio dai *femminielli*, se mai è esistito, al drag in ambito italiano comunque rimane non chiaro. Oserei addirittura dire che una relazione di derivazione o filiazione non sussista nemmeno. Più che altro, i due fenomeni paiono assimilabili a cugini. Ritengo molto più probabile che il drag per come è conosciuto ed esperito in ambito italiano, come performance che sfrutta il travestimento nei panni del genere opposto, sia di derivazione anglo-sassone e che la sua importazione fu agevolata e influenzata dalla presenza di tradizioni precedenti, come quella dei *femminielli*, seppure per me calcolare l'impatto di questa particolare tradizione non sia possibile. Ritengo, inoltre, che l'importazione risalga a un momento non ben precisato successivo alla fine della se-

conda guerra mondiale<sup>9</sup> ma sicuramente precedente gli anni Novanta. Pongo questo paletto ben preciso, gli anni '90, sulla base dei dati da me raccolti. A Milano, infatti, esisteva l'Alexander, "un celebre locale dove si esibivano travestiti e transessuali. Prima ancora che a Milano si usasse la parola *drag queen* [...] una parola che arriva negli anni '90" (Intervista a Gianluca De Col, p. 2-3). La performance in drag era, dunque, già una realtà affermata anche in ambito milanese ed italiano. Ad essa negli anni Novanta si andò ad aggiungere l'importazione di un nuovo termine per definirne i performer, con le derive semantiche del caso.<sup>10</sup>

La più che succinta storia da me proposta è solo una traccia, in molti punti ipotetica, di quello che potrebbe essere stato lo sviluppo del genere performativo del drag, a partire dagli Stati Uniti, passando per il Regno Unito e la Germania e poi arrivando anche in Italia, e del possibile apporto o sostituzione del drag a tradizioni di non-conformatività di genere e sessuali già presenti sul suolo italiano, come quella dei *femminielli*. Quello su cui, tuttavia, si concentra questa etnografia non è tanto la storia del drag in sé, quanto indagare le implicazioni culturali, performative e politiche dell'essere un performer in drag a Milano, nel 2013.

---

9 Non sono ancora emerse ricerche storiografiche sull'esistenza di performance *en travesti* durante il periodo fascista. È anzi noto come il regime italiano fosse assolutamente ostile nei confronti di ogni performatività di genere non conforme al binario maschio-femmina eterosessuale, che veniva punita con il confino.

10 Sulla questione terminologica tornerò con più calma nel capitolo ad essa dedicato nella sezione III.



# III. Il mondo delle drag queen: famiglia, lavoro, mimesi e performance

Fare ricerca sul campo significa raccogliere un'enorme quantità di dati, e il lavoro di chi si accinge a sistematizzare e dare un'interpretazione a questi dati, è sostanzialmente quello di un avventuriero in una fitta foresta. Con gli strumenti a sua disposizione, deve cercare di farsi strada tra gli alberi e creare un sentiero che permetta di esplorare la foresta. Per fare ciò, è costretto a scegliere una particolare direzione e proseguire mantenendosi il più possibile fedele a quella.

Nel cercare di tracciare il mio sentiero tra i dati da me raccolti, ho scelto di enucleare due macro-tematiche: da una parte, le dinamiche relazionali tra i miei interlocutori, nonché tra i miei interlocutori e gli ambienti in cui si esibiscono, e il percorso che porta alla creazione di un personaggio; dall'altra, l'analisi dei molteplici significati che la categoria performance assume nel contesto da me studiato, con un'attenzione particolare all'utilizzo del discorso politico all'interno della performance - o, per meglio dire, all'utilizzo della performance come strumento politico.

## 1. I luoghi e i personaggi

### 1.1 I locali

Passare in rassegna i luoghi della mia ricerca è come ripercorrere le tappe del mio campo. In questi luoghi ho incontrato e conosciuto le persone che hanno reso possibile il mio campo, anche semplicemente assistendo alle loro performance e alle loro interazioni in questi luoghi. Voglio considerare i luoghi della mia ricerca, il modo in cui sono strutturati e vissuti durante le performance, come un'altra coordinata per strutturare la mia tesi, oltre ai temi teorici e pratici. Narrare i luoghi non è un mero vezzo narrativo o un obbligo formale. I performer scelgono un locale particolare per esibirsi, e a volte quel locale soltanto. Una delle ragioni addotte dai miei interlocutori era la particolare conformazione del locale, che presentava elementi ritenuti necessari alla performance, come il piccolo palco sgangherato nel caso del Cicco Simonetta. Altri interlocutori sceglievano un locale in modo mirato perché questo aveva una sua storia di eventi e una clientela definita, assicurandosi la possibilità di inserirsi in un contesto dove la risposta del pubblico era positiva. Questo è

il caso di Rovyna Riot e le sue colleghe quando scelsero il Sottomarino Giallo per la prima stagione di *Squat*. Cassandra Casbah decise di spostare la *Gaudenzia* al Cicco perché voleva rimanere all'interno del quartiere della Casbah, a cui il suo personaggio era particolarmente legato,<sup>1</sup> e il locale ospitava una serata pensata per essere lì e non altrove. Non solo: anche la sorte dei locali influenza la sorte delle serate ospitate. Quando il Sottomarino Giallo venne chiuso dall'ARPA (Agenzia Regionale per la Protezione Ambientale) per inquinamento acustico, come molti altri locali milanesi vennero similmente chiusi durante la legislazione dell'ex-sindaco Moratti,<sup>2</sup> si interruppe anche la stagione di *Squat* senza essere trasferita altrove.

Nel caso del Toilet e del Cicco Simonetta, entrambi locali ARCI, i locali nascono con un particolare statuto, che protegge e anzi incoraggia una modalità libera e artistica di esprimere la propria personalità alla ricerca di un possibile dialogo e inclusione. Fuori da quei locali, o in altri locali, le performance a cui ho assistito avrebbero di certo avuto una diversa natura. Infine, i miei interlocutori della *Gaudenzia*, non si esibivano in altri locali poiché comportava dover lavorare con un cast diverso, cosa a cui non volevano rinunciare. Il Cicco, allora, si trasformava in un nucleo attorno a cui gravitavano i performer capitanati da Cassandra Casbah, a da cui difficilmente si separavano.

Le ragioni sono molteplici, ma tutte puntano alla centralità dei luoghi nella definizione di particolari stili performativi originali e, come si vedrà nel capitolo 2 di questa sezione, di tipologie particolari di relazionalità tra i miei interlocutori. Ragionando sui luoghi e sulle relazioni tra le persone e quei luoghi, ragioniamo sul modo di costruire e percepire il senso di una performance. La rassegna dei locali riprende e allarga la cronistoria minima da me prima proposta, ma ho scelto di riportare tutte le mie prime volte in un locale o serata che ho visitato e frequentato durante il campo, per cercare di rendere a grandi

---

<sup>1</sup> Si veda il capitolo sul suo personaggio in questa sezione e quello relativo alla storia dei nomi nel capitolo 2.2 di questa sezione per capire le ragioni di questo legame.

<sup>2</sup> Per vedere quale fosse l'interazione a livello ufficiale tra il comune di Milano e l'ARPA basterà dare un'occhiata alla seguente pagina: [http://www.comune.milano.it/portale/wps/portal/CD-M?WCM\\_GLOBAL\\_CONTEXT=/wps/wcm/connect/ContentLibrary/Ho%20bisogno%20di/Ho%20bisogno%20di/Casa\\_IniziativaControlInquinamento\\_Inquinamento%20Acustico](http://www.comune.milano.it/portale/wps/portal/CD-M?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/wps/wcm/connect/ContentLibrary/Ho%20bisogno%20di/Ho%20bisogno%20di/Casa_IniziativaControlInquinamento_Inquinamento%20Acustico).

linee quella che è l'atmosfera delle serate, i diversi approcci alla performance e per ancorare i dati da me raccolti a un contesto concreto.

### Il Glitter

Era ottobre. Ero a Venezia. Tramite amici del mio fidanzato conobbi Marisa Toletta, una drag queen di Rimini ma veneziana d'adozione. Faceva parte di un gruppo di performer in drag, la "Famiglia Morton", che si esibiva nei locali del Veneto. Dopo averci chiacchierato un pomeriggio e aver fatto qualche domanda sulla sua attività di performer, Marisa mi invitò a una serata a tema gotico, in un locale di nome Glitter. Si festeggiava il "genetliaco", come lo chiamò lui, dei due capostipiti della Famiglia, Cristabell e Domisia.

Il locale era uno degli ex-capannoni riattati a discoteca di Marghera. Ci ero già stato, quando era sotto la vecchia gestione ed i muri all'interno erano rosa cicca. La clientela era prevalentemente composta da uomini gay, dai 30 ai 60 anni, di cui la fascia giovane era costituita per lo più da ragazzi stranieri, più me e i miei amici; poche donne (sia etero che gay), ma tutte sulla trentina. Io e un mio amico entrammo al nuovo Glitter e i muri erano stati ridipinti di nero, l'entrata ai bagni e il bancone del bar si erano invertiti di posto, ma la clientela *âgée* non era cambiata.

Ordinammo da bere e ci mettiamo a ballare fino a che non iniziò la prima performance della serata, verso l'una. Ne seguirono altre due, alle due e le due mezza. Le performances durarono dai 4 ai 7 minuti circa (il tempo di una traccia audio media), tutte ben coreografate e tutte di gruppo. L'unica pecca era il playback, non sempre perfetto. La famiglia Morton era formata da 5 drag queen più un *androgynous*, ovvero una drag queen con tacchi e trucco ma senza parrucca e dal look più "neutro", senza gonna. La prima performance si sviluppava come una parata carnevalesca: uno alla volta, i membri della famiglia uscirono dai camerini, a ritmo di musica. Uno dei due capostipiti - li riconobbi dall'età che dimostravano - era vestito da Papessa, con un costume molto ingombrante e barocco, e con mitra e scettro papale. Il secondo capostipite era vestito da elfa dark in tuta nera di latex, lenti a contatto bianche e orecchie a punta. Seguirono poi gli altri membri, tra i quali anche Marisa, vestiti in modo altrettanto curato

e spettacolare. Una volta arrivati al centro del locale, si disposero in cerchio e la Papessa sedette su un trono appositamente posizionato sul piccolo palco del locale e guardò i suoi familiari accerchiare un ballerino e accusarlo puntandogli il dito contro, in una riproposizione dei processi di stampo inquisizionista. In sottofondo, i *Carmina Burana*.

Il secondo numero fu *Judas* di Lady GaGa. Rispetto a quello precedente, il tono della performance era molto meno drammatico. *L'androgynous* vestiva i panni di un Cristo in perizoma e corona di spine, mentre gli altri membri della Famiglia formavano una piccola cerchia della Pietà e eseguivano le parti in playback a turno. I due capostipiti della Famiglia rimasero immobili sul palco a guardare. L'ultimo numero fu *Sweet Transvestite*, interpretato ancora dall'*androgynous*, questa volta solo, seduto sul trono come il dottor Frank-n-Furter del film. Il resto della Famiglia era già fuori a preparare torte e piattini per i festeggiamenti del genetliaco. La serata andò bene, ballammo, mangiammo una torta di compleanno al cioccolato molto pesante e infine tornammo a casa.

### Il Patchouli

Era fine gennaio. Decisi di andare in avanscoperta all'aperitivo del Patchouli, un locale che il mercoledì sera ospitava l'evento *Vergine Camilla*, con aperitivo e "dalle 21:30 Drag Queen e musica! Creato per un pubblico GLBT e amici".<sup>3</sup>

Arrivai mezz'ora prima dell'inizio dello show. Il locale era un po' pacchiano per i miei gusti, e la scritta "PATCHOULI" campeggiava in lettere di cartone dietro al bancone. Il locale era abbastanza gremito per l'aperitivo, e non trovai un posto a sedere. La clientela era mista, tra uomini e donne, quasi tutti gay e lesbiche, a parte qualche ragazza etero in compagnia dei suoi amici gay. Il *range* di età media pareva molto giovane, dai 18 ai 25 anni. I camerieri erano di sicuro più grandi dei clienti. Passò un'ora quasi e non successe nulla, non iniziava nessuno show. Il locale si riempiva e notai due drag queen spuntare da una porta dietro il bancone. Entrambe molto alte e magre, avevano uno stile che mi viene da definire "Barbie": miniabiti, tacchi altissimi e trucco dai colori

---

3 <http://www.patchoulicafe.com/>.

sgargianti e parrucche biondo platino. Si aggiravano per il locale, salutavano gli habitués, parlavano e ridevano, ma di uno show nemmeno la traccia. Erano le 11 e mezza.

Verso mezzanotte e mezza, ero fuori a fumare con due ragazzi che avevo appena conosciuto e questi mi annunciarono che se ne sarebbero tornati a casa e si proponevano di darmi un passaggio. Io mi voltai e diedi un'occhiata alla situazione dello show. Vidi due o tre drag queen perfettamente truccate ma ancora vestite in tuta che, borsone dei cambi alla mano, uscivano correndo da un'auto parcheggiata davanti al locale e si infilavano all'interno del locale. Pensai immediatamente che fino all'una come minimo non sarebbe iniziato nulla e che l'indomani avevo un treno alle 7. Un po' frustrato, accettai il passaggio.

#### Il Borgo dei Sensi – *Join the Gap* (Carnevale)

Il venerdì dopo l'esperienza disastrosa al Patchouli, la coppia di ragazzi del passaggio mi invitò ad andare alla serata di Carnevale organizzata al Borgo quella domenica. Accettai di buon grado. Ci trovammo verso le dieci e mezza in zona Corvetto. Notai delle figure bardate, mi avvicinai e notai che la coppia aveva tenuto fede al "è Carnevale, tutti vestiti da donna, mi raccomando!" dei messaggi su Facebook. Uno sembrava una torta nuziale glassata al lime e cioccolato. Aveva il volto truccato, una gonna verde fluorescente molto larga (sotto portava jeans e anfibii, causa freddo pungente), un top di lycra nero elasticizzato a maniche lunghe che nascondeva due magliette appallottolate a mo' di seno, un boa verde e una parrucca lunga verde fluo anch'essa. L'insieme era alternativo, un po' punk. L'altro, invece, aveva un look che potrei descrivere come "sciura bene milanese". Portava un tailleur molto serio nero, scarpe da ginnastica nere, trucco in volto, boa nero e una parrucca nera a caschetto con la riga in mezzo e una rosa rossa di piume.

Arrivammo al Borgo, posteggiammo nell'immenso parcheggio del locale e raggiungemmo l'entrata. Nel parcheggio non mancavano ragazzi e ragazze intenti a sistemarsi i costumi. Ci avviammo alle casse e già lì mi resi conto che una buona metà degli avventori stasera era vestita da donna. Non appena entrammo, fu un tripudio di travestite. C'erano le "travestite part-time", ovvero

ragazzi e uomini che si travestono da donna due o tre volta l'anno (Halloween, Capodanno, Carnevale), ed erano tantissimi. Praticamente un ragazzo su tre era in drag. Poi c'erano anche ragazzi che, più che part-time, molto probabilmente si travestivano quantomeno spesso. Avevano un look più neutro e, con le luci soffuse del locale, potevano "passare" per ragazze.

Cominciammo a fare un giro perlustrativo del locale. Era un ampio capannone riattato a locale ed era suddiviso in 4 sale che si distinguevano più per il nome che per una differenza di genere musicale o di frequentatori. Subito vicino all'entrata si trovava la sala dove suonano musica *electro-pop*. Attraversata questa, un ponticello portava alla sala R'n'B ma il genere poco cambiava. Da lì si accedeva al cortile esterno sul quale si affacciava anche l'ultima sala, chiamata Pop - o "sala finocchie", come la chiama uno dei due ragazzi - dove, oltre a brani da *top 40*, venivano passati anche vecchi successi, come Raffaella Carrà e Loretta Goggi, ma anche *Il ballo del qua-qua* e la sigla di *Heidi*. Questa era la sala più spaziosa, aveva un bar al suo interno ed era collegata alla prima sala per mezzo di un lungo corridoio sul quale affacciavano il guardaroba e le toilette.

Questa sala ospitava il palco per lo spettacolo delle drag queen, spazioso e dotato di accessi alle quinte. Appena entrammo nella sala, infatti, vedemmo Fellatia Addams, vestita da vichinga con un elmo cornuto. Accanto a lei, due colleghe vestite da cortigiane settecentesche ballavano a ritmo di musica e, dove riuscivano, eseguivano il playback delle canzoni passate. Passammo sotto il palco e io salutai Fellatia che mi rispose mandandomi un bacio. Durante la serata Fellatia si cambiò due volte d'abito, mentre le altre due rimasero vestite come prima. Immane, per tutte e tre, un ventaglio, per fare le moine e per farsi aria, nella sala sovraffollata. Più che l'"animazione",<sup>4</sup> però, la cosa che mi affascinava era la gente che popolava la serata. Mentre eravamo fuori a fumare, una drag queen che non saprei se definire part-time o professionista, dal trucco molto curato, in abito da sera viola senza spalline e guanti al gomito in tinta si avvicinò e disse a uno dei miei amici: "Guarda che non è mica Venerdì [il giorno in cui, a Milano, vengono svuotate le campane del vetro, verdi come il suo vesti-

---

4 Per le categorie di performance, si veda il capitolo omonimo nella sezione III.

to!>". Questi fu molto spigliato e rispose prontamente, così che tra una battuta e l'altra i due si salutarono e si fecero una foto insieme, fino a che la drag queen non notò che l'altro non portava scarpe con il tacco ma anfibi. L'espressione sul suo volto era inorridita. Il mio amico si scusò sorridendo, per un 45 non era facile trovare scarpe adatte, e l'altra gli rispose: "Anch'io ho il 44, ma mi sono infilata in un 41 lo stesso". Ci mostrò le scarpe, dove i suoi piedi sembravano effettivamente costretti. Subito si girò coprendosi gli occhi e si allontanò.

#### Gioia 69 – *Why Not*

Era fine febbraio. Era giovedì e per la seconda volta decisi di avventurarmi da solo a una serata dove non conoscevo nessuno, quindi mi preparai ed uscii alla volta del Gioia 69. Il giovedì sera il locale ospitava la serata *Why Not* con animazione in drag, dove lavorava anche Fellatia Addams. La scritta GIOIA 69 in lettere argentate troneggiava imponente sulla facciata dell'edificio e il buttafuori all'ingresso non mi considerò nemmeno: la serata non era ancora iniziata. Percorsi un vialetto interno e entrai a fatica da una porta nera con i maniglioni anti-panico. Il locale, dentro, era un'unica sala, abbastanza grande, con un bar centrale a 360° rettangolare, tavolini bassi, divanetti bianchi e specchi alle pareti. I primi avventori erano per lo più uomini tra i 30 e i 60 anni, in giacca e cravatta, probabilmente appena usciti dal lavoro e giunti al locale per l'aperitivo; qualche donna nella stessa fascia d'età e qualche uomo in abiti *casual*, sui 20/40 anni. Ancora nessuna drag queen. Verso le 20:30 comparve la prima drag queen della serata. Alta circa 1,75 m, portava scarpe nere con *plateau* tacco 15, magrissima, miniabito nero di *paillette* e parrucca nera riccia e voluminosa. Intanto, continuava ad entrare gente e aumentava la porzione di gente in abiti *casual*, che io presunsi non essere lavoratori in cerca di un veloce buffet, ma clienti interessati alla serata. Dopo un po' arrivò anche una seconda drag queen. Più robusta di corporatura, un vestito lungo di lycra nero attillato, coprimaniche e un parruccone biondo imponente. Lentamente comparvero anche altre drag queen e fu dato inizio allo show. A tener banco era Pipe Rita, una delle ultime drag queen ad uscire dai camerini. Sola sul palco, mentre il resto del pubblico rimaneva in piedi davanti a lei. Aveva circa 40 anni, un abito e una

parrucca entrambi fucsia e una stola nera intorno alle spalle. Era un'intrattenitrice-*showgirl* da cabaret molto abile: raccontava aneddoti di vita vissuta, per lo più a sfondo sessuale, molto divertenti. Sapeva come scaldare il pubblico e interagire con esso. Non mancava di chiamare anche un ragazzo molto carino sul palco per spogliarlo gratuitamente. Si esibì, infine, con un brano in playback di un cantautore umoristico napoletano, tutto basato sui doppi sensi. Narrava le vicende non prive di delusioni di un uomo che cerca di arrivare al dunque con una donna. Come controparte, Pipe Rita scelse dal pubblico una spettatrice e la fece salire sul palco. Si esibirono insieme e la ragazza stette al gioco. Si vennero a creare divertenti equivoci nel momento in cui decisero chi doveva "fare l'uomo" e chi "fare la donna". Pipe Rita, infatti, pur rivestendo la parte dell'autore del brano, non pareva interessata alla grazie della spettatrice, ma anzi cercava in lei, ovviamente senza successo, le grazie che non possedeva in quanto donna. Il testo venne così ribaltato in chiave doppiamente comica.

Piperita si mise anche brevemente a parlare di politica. Incitò tutti a votare per le elezioni primarie del 24 e 25 febbraio, e poi decise per praticità di dividere il pubblico in due parti, così da capire quale partito il pubblico avrebbe votato. Prima chiese ai passivi di posizionarsi da una parte del locale sottostante il palco e agli attivi dall'altra (i versatili non erano nemmeno presi in considerazione). Vide il pubblico titubante e allora riformulò: da una parte quelli che avrebbero votato Berlusconi, e che quindi "vogliono farsi inculcare"; dall'altra parte quelli che avrebbero votato Monti, che "vorrebbero farsi inculcare ma non verranno inculcati". Il parallelismo mi sfuggì, ma se come dice Pipe Rita gli attivi a Milano non esistevano a prescindere, in qualche modo aveva senso. A chi gli disse che avrebbe votato un altro partito, lei rispose semplicemente che era "un coglione".

La seconda drag ad esibirsi fu la prima che avevo intravisto. Si era cambiata d'abito e scoprii che aveva un nome lunghissimo, che anche le altre prendevano in giro allungandolo ulteriormente e storpiandolo, di cui colsi solo Chiquitiña. Eseguì un brano della Carrà in spagnolo ma non era incisiva per playback e look. Era nuova al Gioia 69, per cui a esibizione terminata Pipe Rita incoraggiò gli applausi. Non interagì con il pubblico, anche se alla fine



delle esibizioni fu lei a fare da *vocalist*. La terza e ultima ad esibirsi fu la seconda drag queen che si era palesata. Fu presentata come “performer” e con il suo nome di battesimo, Aldo M. Piperita si rivolgeva a lui sempre al maschile, seppur qualche volta le scappava il femminile. Esegui tre brani di fila. Il primo era *I am what I am* di Gloria Gaynor, alla fine del quale, si levò con un gesto rapido la parrucca, rivelando al sua vera capigliatura. L’escamotage mi parve un po’ scontato, ma il pubblico mostrò di gradire. Seguirono due brani di Renato Zero, tra cui *Mi vendo*, per il quale vennero chiamati sul palco 6 o 7 spettatori e le altre due drag queen della serata, a cantare e ballare in compagnia. Aldo era un performer molto carismatico, dal *lip-synch* molto preciso, e capace di veicolare abilmente il messaggio delle canzoni che interpretava. Aveva uno sguardo penetrante e cercava continuamente il contatto con il pubblico, il quale apprezzava. Pipe Rita si esibì in lodi infinite ma che suonavano sincere. Chiuse lo show Pipe Rita che, accompagnata a una collega in borghese e dalla Chiquitiña, ballò la sigla della serata, *Hot Couture* di Manila Luzon.<sup>5</sup> Il palco si sgombrò e il DJ attaccò con la musica commerciale, ma la selezione era persino peggiore di quella del Borgo e me ne tornai a casa.

#### Circolo Cicco Simonetta – *Gaudenzia*

Tramite Lorenzo, un mio amico, venni a sapere della *Gaudenzia*, una serata cabaret in drag, anche questa al giovedì sera. Si teneva al Circolo Cicco Simonetta, il quale aveva un’entrata difficile da scorgere. Il locale era piccolo e gremito di gente. Aveva due o tre tavolini, qualche vecchia poltrona sfondata e un divanetto in pelle verde; una colonna troneggiava al centro dell’unico locale. Dall’altra parte un bancone in legno dietro il quale stavano i gestori. Notai il palco, di dimensioni ridotte e dalla forma irregolare, ma pareva di proporzioni mastodontiche. Davanti, quattro o cinque file di sedie di plastica pieghevoli per gli spettatori. I camerini erano nello scantinato. L’atmosfera era fumosa e un po’ stantia. Il pubblico era vario, il *range* d’età tendeva ad essere leggermente più alto del Gioia 69 (30-55 anni); numerose le coppie di donne gay di mezza età.

---

5 Una concorrente della terza stagione di *RuPaul’s Drag Race*.

Verso l'inizio dello show, arrivarono anche dei ragazzi della mia età, sia maschi che femmine, che si sedettero in fondo al locale.

Lo spettacolo iniziò, annunciato dallo spegnimento delle luci e dalla musica. In quel momento fece la sua entrata Cassandra Casbah, l'ideatrice e presentatrice della serata. Salì la scala che porta allo scantinato e costeggiò il bancone del bar fino ad arrivare sul palco. Era alta due metri con i tacchi, magrissima; indossava un lungo vestito nero attillato anni '20 ricoperto di *paillettes* e portava un copricapo piumato nero. Il trucco era molto marcato soprattutto sugli occhi. Le labbra rosse coperte di *glitter* brillavano nel semibuio del locale, la pelle era bianco gesso. Incedeva con passo misurato ma deciso, con grande eleganza. Il pubblico ammutolì non appena la vide entrare. Salì sul palco e diede inizio alla serata, con il suo primo playback.

Dall'inizio alla fine, lo spettacolo durava circa due ore, con una pausa interna di 10-15 minuti, ma nessuno prestava attenzione agli orari. Sul palco si alternavano Cassandra Casbah e vari ospiti. Questa sera toccava alla coppia Ladalgisa (tutto attaccato e senza apostrofo) e Lady Violet. Cassandra, al secolo Gianluca De Col, è attore di formazione e professione. A testi scritti da lui e da altri autori che leggeva con grande espressività in modo incisivo, faceva seguire numeri in playback e presentava gli altri performer. La canzone italiana dominava nelle performance sia singole che in coppia di tutti e tre (Mina, Paola & Chiara, Ornella Vanoni, Nada), con qualche momento esterofilo di Lady Violet con una canzone in russo e *Le Jazz Hot*, dal musical *Victor Victoria*. Ladalgisa, invece, deliziò il pubblico con la lettura di esilaranti necrologi tratti dal *Corriere della Sera* con protagonisti nobiluomini e donne milanesi.

Oltre a questi numeri preparati, grande spazio venne lasciato anche all'improvvisazione, in special modo all'inizio della serata quando Cassandra dava il benvenuto agli spettatori e tra un numero e l'altro. L'interazione con il pubblico era continua, molto marcata e personale, e alla *Gaudenzia* era dominio indiscusso di Cassandra, che conosceva personalmente molti degli spettatori tra le prime file. Non mancavano i botta-e-risposta né gli occasionali ma affettuosi "vaffanculo", rivolti soprattutto ai due gestori e al loro vino rosso di dubbia qualità, che Cassandra non rifiutava e anzi esigeva. Si faceva consegnare

il bicchiere colmo e lo sorseggiava mentre parlava con il pubblico o le altre si esibivano.

Arrivò il momento in cui Cassandra chiamò sul palco ben sette “maschi alfa” (così definì i ragazzi che le sembravano maschi quanto basta per farle da partner durante i numeri) per aiutarla a coreografare *Ancora, ancora, ancora* di Mina. Tra i “maschi alfa” che vennero scelti eravamo anche io e Lorenzo. La coreografia consisteva principalmente in Cassandra che si muoveva tra i “maschi alfa”, in piedi. Io fui posizionato su uno sgabello in centro al palco e mi ritrovai Cassandra seduta in grembo, che dopo un *casquet* subito si alzò e si avvicinò ora a uno ora all’altro “maschio”. Tutto sembrava andare liscio, finché Cassandra non decise di lanciarsi letteralmente sui “maschi” in fondo al palco e di farsi tenere sollevata tra le loro braccia. Non contenta, si mise pure a ballare e ad agitarsi come un’anguilla, con il risultato che i “maschi alfa” non ressero e la lasciarono scivolare rovinosamente a terra. Lei non si scompose; anzi, si rialzò immediatamente, e finì il pezzo. Seguì un bagno di applausi e risate, e una scherzosa sequela di improperi lanciata da Cassandra ai “maschi (non più così) alfa”.

### Il Toilet – Squat

Tramite Lorenzo, conobbi Rovyna Riot e andai a incontrarla. Durante l’intervista, mi propose di andare a vedere il dietro le quinte della serata *Squat* del Toilet, un evento mensile a cui partecipava nei panni di DJ. La serata era fissata per sabato 30 marzo, il giorno prima di Pasqua. Accettai subito la proposta.

La sera del 30, io e mia sorella salimmo sulla metro per Duomo, prendemmo il tram 2 fino al capolinea, e dopo un chilometro a piedi finalmente arrivammo. Erano le dieci e mezza e noi entrammo nel locale, ancora vuoto. Rovyna aveva lasciato detto a Stefano (alias LaZelma, uno dei quattro DJ in drag dello *Squat* e uno dei tre gestori del locale) chi eravamo. L’entrata neanche si notava dalla strada, se non per la scritta TOILET a lettere colorate. Stefano ci accolse in cassa ancora in borghese e ci fece accomodare sull’unico divano del locale, nella sala accanto. Il tema dell’arredamento era “bagno pubblico”, e non mancava un orinatoio in stile Duchamp. A sinistra del nostro divano, sul muro

divisorio, trovammo una deliziosa sorpresa: una riproduzione murale dell'opera *Pink Cher* di Scott King.

Il Toilet era davvero piccolo: 90 metri quadrati circa, due locali principali. Uno conteneva il bar, la cassa e i bagni; l'altro il *floor*, il palchetto, la console e, dietro, la scala che scendeva al piano sotterraneo. Chiesi a Stefano se poteva farci da guida e subito scendemmo. Il piano era speculare a quello terreno e ospitava la seconda saletta che era ancora più "toilet". WC con le assi chiodate come sedie, le pareti ricoperte di piastrelle di ceramica bianca e il pavimento di piastrelle bianche e nere a scacchi. Da lì si accedeva al guardaroba, che fungeva da deposito. Dietro un tendone mi ritrovai un ragazzo alto con una parrucca biondo platino liscia in testa, un trench a fantasia floreale, calze giallo polenta e un paio di stivali da giardiniere, appoggiato all'entrata dell'ultimo locale del tour, ovvero l'ufficio - nient'altro che il camerino e deposito dei costumi. La biondona era Simone, il secondo dei gestori del Toilet. Stasera era Donatella Versace e si vedeva dal suo sguardo fiero ombreggiato di turchese e dal modo in cui continuava ad accarezzarsi la parrucca che si sentiva alquanto soddisfatto del risultato. Stefano sorprese Ivan, uno dei due baristi del locale, intento a vestirsi da Zelma stessa, ma in versione nera, date le sue origini brasiliane. Appena Ivan vide Stefano gli chiese in prestito un vestito e una parrucca distintivi dello stile de LaZelma e consigli per un trucco simile al suo. Nel camerino, però, erano anche Erik, il terzo proprietario e DJ del Toilet nonché fidanzato di Simone/Donatella, e D., il secondo barista, intenti a travestirsi anche loro. Erik era vestito per metà da uomo d'affari, in giacca e cravatta, ma sotto indossava una giarrettiere nera su calze viola e tacchi altissimi. D. era intento a vestirsi da coniglietto pasquale, con orecchie in testa, codino di tulle e trucco in volto.

Passò qualche minuto e giunsero anche Nancy Posh, Mirkattiva e Rachele De Niro. Nancy era la quarta DJ della serata e a vederla era un incrocio tra Gene Simmons e *Gem and the Holograms*. Portava un bustino nero strettissimo in vita, niente a coprirgli la zona seno, un tanga poco coprente, stivali alti fino al ginocchio con zeppa e cinghie neri e una parruccona alta e voluminosa, in stile glam-rock. Il trucco era tutto bianco a parte le labbra, rosse. Rachele aveva una parrucca color puffo, una camicetta nera e un paio di *culottes* leopardate, calze

e un paio di tronchetti neri con il tacco a spillo. Mirkattiva era tutta vestita di nero, dalla parrucca, al mini-tubino, fino alle scarpe col tacco alto. Non portava calze e per l'occasione si era depilato le gambe, lunghe e magre. Tra tutti, era quello che avrebbe potuto tranquillamente "passare" per una transessuale, come prontamente le fece notare Rovyna non appena arrivò, vestita di tutto punto, in testa la sua nuova parrucca tutta boccoli bionda fatta di tre parrucche e compagno al seguito che le reggeva un trolley con i suoi effetti personali. Si piazzò davanti all'unico specchio a figura intera e nonostante fosse già truccata perfettamente si mise e ripassare tutto il trucco. Io e mia sorella intanto osservavamo divertiti le interazioni a suon di urla risa e battute tra i membri dello staff dello *Squat*, e accanto a noi si piazzò Nancy Posh che, già pronta, si mise a fare da interprete del *backstage*, spiegandoci come funzionava la serata. L'iter era semplice: si arrivava con tutto il materiale necessario perché i look venivano ideati già a partire da settimane prima della serata, e ci si vestiva e truccava tutti insieme, perché lo spazio era ristretto. Il clima era di grande fermento ma non c'era tensione. Uno chiedeva una matita a LaZelma, l'altro il *phard* a Nancy, Rachele aveva bisogno di aiuto per incollare le ciglia finte che non aveva mai messo prima, Mirkattiva aveva bisogno di una spazzolata al retro della parrucca, La Negra aveva bisogno proprio di quelle scarpe nere de LaZelma. Si scherzava, una lanciava battute tremende sul look dell'altra e il divertimento era assicurato.

Il guardaroba, infine, si era riempito di gente, e tra travestite, ospiti, fotografi, guardarobiere e buttafuori non era quasi più possibile vedere tutto quello che succedeva. I preparativi verso l'una finirono e tutte e 7 le travestite della serata (più l'altro barista) salirono al piano di sopra ed uscirono immediatamente di fronte al locale, sul marciapiede, per fare delle foto. La serata poteva iniziare, la gente cominciava ad arrivare e partì la musica. Alla console si alternarono Erik, LaZelma, Rovyna e Nancy, e quando non erano in console, giravano per il locale, parlavano con gli avventori e gli amici e facevano gruppo tra di loro in cassa. Tutti a turno si fermavano da me e mia sorella per chiederci se andasse tutto bene, e si stupivano quasi che ci piacesse il locale. L'atmosfera era molto rilassata, il locale non era troppo affollato e il DJ set era divertente: accanto

a musica commerciale ripescava canzoni che non capitava mai di sentire nei locali. E i drink erano gentilmente offerti dalla casa. Walter non faceva che rimbeccare Mirkattiva perché stesse dritta con la schiena e le consigliava le pose giuste da tenere. Così fino alle 3 circa, quando decidemmo di tornare a casa.

### 1.2 Lo spazio della performance

I locali di cui ho appena raccontato erano molto diversi tra loro. Da una parte, bar (anche detti disco-bar, perché viene messa la musica e si può ballare) quali il Patchouli e il Gioia 69; dall'altra veri e propri locali notturni, ovvero il Glitter, il Borgo e il Toilet. Non posso definirli tutti e tre *discoteche* perché le dimensioni ridottissime del Toilet non me lo permettono, ma lo spirito era quello. Infine, ho frequentato anche un circolo Arci quale il Cicco Simonetta che si configurava come un piccolo teatro. Pur avendo un (discutibile) bancone bar, il vero fulcro del circolo era il complesso palco-sedie pieghevoli destinate al pubblico.

Le performance che vi ho osservato riflettevano un particolare rapporto con lo spazio in cui avvenivano. Nel caso del disco-bar Gioia 69, le performance venivano fruite prima durante il buffet, in un'atmosfera molto rilassata. I performer giravano tra i clienti del locale e chiacchieravano, senza proporre argomenti impegnativi. I numeri in playback e il monologo di Pipe Rita, invece, era fruito in piedi, attorno al palco. L'atmosfera si faceva più intima grazie anche alla natura raccolta del locale, e l'attenzione era concentrata sui performer che si esibivano uno dopo l'altro e non esitavano a inglobare persone dal pubblico nelle loro performance, trovandole letteralmente a portata di mano. I monologhi di Pipe Rita, inoltre, trovavano senso specialmente in un contesto come quello del Gioia 69: la disponibilità di un palco attorno al quale il pubblico al completo (una cinquantina di persone) poteva ammassarsi a quel punto della serata faceva sì che Pipe Rita potesse interagire con esso oltre che mimare solamente in playback, perché il pubblico era davvero vicinissimo. Succedeva così anche al Cicco. Le dimensioni ridotte del circolo creavano una relazione di grande intimità con il pubblico a livello spaziale, e questa vicinanza si traduceva nella possibilità per Cassandra Casbah di costruire innanzitutto uno spettacolo per metà recitato, ricco di momenti di riflessione, e di ingaggiare nell'im-

provvisazione con il pubblico, reagendo alle sue risposte. Il passo successivo era di creare rapporti non solo spaziali ma anche personali con gli spettatori più fedeli – e che non a caso, sedevano sempre nelle primissime file sotto il palco – fino all’inclusione di questa parte di pubblico nel repertorio d’improvvisazione di Cassandra, accanto al vino del Cicco.

Questo livello di intimità, purtroppo, non era possibile nelle discoteche. Il Borgo era troppo dispersivo, il pubblico troppo lontano e numeroso, la musica continua e a volume troppo alto perché i numeri di Fellatia Addams e delle sue colleghe potessero svolgersi in una modalità diversa dal playback, in cui si mimano i testi di una canzone, magari caricandone gli aspetti patetici o parodiandone il senso. Anche al Glitter le performance erano studiate per sfruttare al meglio lo spazio del locale. L’entrata della parata della famiglia Morton si sviluppò per tutta la lunghezza del locale e si concluse sotto il palco, creandone un’aggiunta di forma circolare al centro della pista. La musica rimaneva ininterrottamente alta anche al Glitter e questo portava a prediligere performance in playback, dove all’uso della parola si preferisce il mimo.

Così era pure al Toilet. Le performance a cui ho assistito non prevedevano l’uso della parola. La musica regnava sovrana, ma lì la performance coincideva con il mettere musica. Per il resto, quando i performer socializzavano tra loro e con i clienti, si instaurava un altro tipo di azione in cui la parola era utilizzata non con valore semantico, ma per lo più fatico o sociale. Le travestite parlavano, per quel che riuscivano tra la musica, per parlare e passare il tempo. Come al Glitter, anche al Toilet le dimensioni molto ridotte del locale potrebbero far pensare che un rapporto intimo si possa creare con il pubblico. La vicinanza spaziale non si trasforma in vicinanza emotiva perché la musica non permette di comunicare. D’altronde, si va in discoteca per ballare, non per dibattere.

### **1.3 I personaggi**

Durante 4 mesi di ricerca, ho avuto modo di incontrare un gran numero di persone che fanno drag, con modalità performative estremamente variegata da farmi dubitare che il termine “drag queen”, comunemente usato, potesse essere valido per tutte. Delle 15 persone che ho intervistato, 13 si definivano in



vario modo: “drag queen”, “travestita”, “operatrice culturale *en travesti*”, “puttana da serata”.<sup>6</sup> Erano uomini biologici che si riconoscevano come tali e si riconoscevano come gay, e che si travestivano più o meno saltuariamente in abiti femminili o androgini per lavoro o per fare animazione/spettacolo – spesso una cosa non escludeva l’altra – nel contesto di serate organizzate all’interno di locali notturni e, più raramente, anche in pieno giorno e all’aperto per delle performance teatrali o politiche. I due interlocutori da me intervistati che rimangono fuori da questa categoria sono D., uno dei due baristi del Toilet, uomo biologico che si riconosceva come tale e che si riconosceva come gay ma che non si travestiva da donna durante le serate organizzate nel locale benché fosse spesso travestito da altro, e Alice, donna biologica che si riconosceva come tale e si riconosceva come eterosessuale, che non si travestiva da donna o da uomo. La fascia di età variava da 23 anni a 42 anni, le origini erano le più disparate: Milano (al primo posto con ben 6 interlocutori), Belluno, Lipari, Palermo, Abruzzo, Napoli, Caserta, Genova e Bergamo. Il livello di educazione era in tutti i casi medio-alto: tutti avevano ottenuto il diploma di maturità, e la maggior parte era formata da persone iscritte all’università, che avevano frequentato l’università per più anni senza laurearsi, che erano laureate o che dopo la laurea avevano continuato a lavorare in ambito accademico.

In questo ventaglio di esperienze, ho scelto di parlare in modo approfondito solo di quattro di questi. Il motivo è duplice. Da un lato, l’esigenza di una necessaria semplificazione che pur rimane una riduzione del dato reale. Dall’altro, la coscienza di essere perdonabile per questa operazione, poiché a null’altro si riduce che alla scelta di un rappresentante per ogni gruppo in cui ho suddiviso i miei interlocutori, individuato in base al locale intorno al quale gravitavano. In base a quel criterio, dunque, ho scelto Fellatia Addams per il gruppo del Borgo/Gioia 69 (serate *Why Not* e *Join the Gap*; animazione in playback; altri membri: Pipe Rita, Aldo M., Regina Cœli), Cassandra Casbah per il gruppo della *Gaudenzia* (Circolo Cicco Simonetta; spettacolo con numeri in playback e testi teatrali; altri membri: Ladalgisa, Lady Violet, Huma, Lady O, Luz La Truz;

---

<sup>6</sup> Tornerò a parlare della questione terminologica nel capitolo dedicato, in fondo a questa sezione.





Jo Marcio), Nancy Posh per quanto riguarda il gruppo di *Squat* (Toilet; Dj set in drag e animazione; altri membri: Rovyna Riot, LaZelma, Erik Deep/La Fosca, Simone/Crocefixia, Rachele De Niro, Mirkattiva, La Negra, D.) e Rovyna Riot per il gruppo di *Rovyna una degli altri* (campagna politica come performance; altri membri: Nancy Posh, LaZelma, La Fosca, Alice e Mirco). A parte, la Famiglia Morton (senza un locale fisso), per la quale non ho scelto un membro data la brevissima frequentazione.

### 1.3.1 Fellatia Addams; ovvero la Felly

La prima volta che vidi Fellatia era un pomeriggio di metà febbraio. Arrivato al luogo dell'incontro, vidi "la Felly" (così si presentò al telefono) che placida usciva da un negozio. In borghese, era un uomo alto circa 1,75 m – ma anche *en travesti*: scoprii che non metteva tacchi – di corporatura robusta, la testa rotonda e rasata e occhi marroni e grandi. Nel complesso, aveva un aspetto ordinario. Portava un giaccone con zip senza colletto che teneva aperto su una maglia di pile marrone. Ci salutammo e ci dirigemmo con calma alla sua macchina. Il traffico era lento e per un tratto cortissimo di strada, impiegammo quasi 10 minuti e molti impropri da parte della Felly. Io ero un po' intimorito dalla sua guida e non parlavo molto, ma lui non si faceva problemi e parlava a ruota libera dei suoi genitori, che si erano trasferiti nella campagna pavese e del suo lavoro; di quanto fosse difficile sfondare nel cinema e del fatto che "agli amici non si devono chiedere mai favori. Morale della storia: devi fare da solo."

Aveva una chiara, spassionata visione delle cose: "In Italia, se non dai il culo non vai da nessuna parte". Poi aggiunse laconico che non gli era mai capitato ma se glielo avessero proposto, avrebbe anche accettato. Lasciammo la macchina in un parcheggio davanti al Gioia 69, il locale dove la Felly lavorava il giovedì sera, e scendemmo a prendere la metro. A Lanza, entrammo in un negozio di maschere e travestimenti dove, tra signore della Milano bene che cercavano mantello e maschera neri per una festa a tema *Eyes Wide Shut* e ragazze che si provavano parrucche, Fellatia acquistò un elmo da vichinga con le corna, e poi pure uno scudo e un'ascia bipenne. Fellatia parlava sempre ad

alta voce. Non capivo se cercava attenzione o era deformazione professionale. Una cosa era sicura: non provava nessun imbarazzo a parlare della sua professione notturna. Anzi, era orgogliosa del proprio livello di professionalità e preparazione. Mi espose la sua visione del fare drag: è un fenomeno prettamente teatrale e che affonda le sue radici nel teatro greco, passando per il teatro elisabettiano, fino ad arrivare al teatro vittoriano del *vaudeville*, con le sue *dames en travesti*, senza dimenticare i *femminielli* nostrani. La conoscenza di quella che lei chiamò “la storia del travestitismo” doveva essere parte integrante del *pedigree* di ogni drag queen. Se non si comprendono le origini del proprio lavoro non si può essere una professionista. Mi disse che una drag queen era prima di tutto un personaggio e che come tale andava trattato: doveva essere dotato di un carattere e un look originale e riconoscibile.

Fellatia Addams, il suo personaggio, nacque “per scherzo”<sup>7</sup> e con un altro nome, Madame Pompadour, cestinato perché già in uso da altre drag queen. Nacque una sera che un suo amico voleva mettersi in drag per andare in un locale sperando di trovare un ingaggio, ma non se la sentiva di farlo da solo e aveva convinto Fellatia e un altro amico ad unirsi. La serata si era evoluta in modo tale che l’amico non aveva ottenuto il lavoro sperato, mentre Fellatia e l’altro amico, sì. L’ispirazione principale del suo personaggio era Divine, di cui, anche in borghese, condivideva il gusto per il grottesco, un forte cinismo e un humour assolutamente nero, oltre ad una fisicità importante. Ne condivideva anche le aspirazioni cinematografiche, pur essendo conscia della desolata fine di carriera di Divine, e anzi mi citò il suo decesso dovuto all’obesità. Stava scrivendo una sceneggiatura per un film, una commedia dalla trama surreale che avrebbe voluto cominciare a girare in primavera. Il suo ruolo sarebbe stato quello della madre della protagonista, un po’ come Divine in *Hairspray*. Le caratteristiche peculiari di Fellatia erano la forte presenza scenica, parrucche cotonate azzurre o biondo platino e lunghi abiti che mettevano più o meno in mostra la zona del petto e le immancabili ballerine ai piedi.

Durante il periodo della mia ricerca, Fellatia aveva due lavori. Di giorno,

---

7 Sulla questione degli “scherzi” tonerò nel capitolo dedicato in questa sezione.

lavorava part-time come casellante all'imbocco della Milano-Genova. Di sera lavorava come drag queen e si divideva principalmente tra due serate: il giovedì sera accoglieva gli avventori della serata *Why Not* all'entrata del Gioia 69, mentre la domenica sera era una delle *resident*<sup>8</sup> del Borgo dei Sensi durante la serata *Join the Gap*. Oltre a queste due serate, faceva qualche ospitata estemporanea tra Milano e Pavia, dove viveva. Pur facendo parte di più di un cast o staff (quello del Gioia 69 e quello del Borgo) lavorava sostanzialmente da sola, andava in cerca di ingaggi nei locali e trattava con i gestori o proprietari da sé, e non faceva parte di nessuna famiglia o “casato”. Non aveva avuto nessuna “madrina” né aveva sotto la sua ala alcuna “novizia”.<sup>9</sup>

Potrei descrivere Fellatia come una drag queen “classica”. O meglio, tra i miei interlocutori, è quella che più si avvicina all'immaginario dominante della drag queen: un uomo che, in veste di performer, si mette in abiti femminili, calca parrucca, calza tacchi alti e si trucca in modo vistoso spesso cercando di imitare un personaggio famoso,<sup>10</sup> per fare animazione nei locali; che lavora generalmente di notte e la cui performance distintiva sono brani eseguiti in playback, scegliendo da un repertorio per lo più italiano di interpreti di musica leggera o pop come Mina, Raffaella Carrà, Patty Pravo, Lorella Cuccarini, Heather Parisi (tutte riconosciute come cosiddette “icone gay”) ma anche in lingua inglese (Liza Minnelli e Barbra Streisand, Cher e Madonna, ad esempio, sul versante classico; più recentemente, anche Lady Gaga e Katy Perry) o francese (Dalida).

### 1.3.2 Cassandra Casbah; ovvero Gianluca De Col

Ho conosciuto Cassandra Casbah, all'anagrafe Gianluca De Col, grazie a Lorenzo, che me l'ha presentata alla fine della prima *Gaudenzia* cui assistetti. Gianlu-

8 Con il termine *resident* si intende una drag queen che diventa l'immagine e presenza fissa di una serata che può avere scadenza settimanale o mensile. È un ruolo di prestigio nell'ambiente lavorativo dei performer in drag perché è la cosa più vicina a un contratto a cui si può aspirare: è un guadagno assicurato per un periodo più o meno lungo e dà molta visibilità.

9 Per la questione delle famiglie, delle “madrine” e delle “novizie”, si veda il capitolo relativo nella corrente sezione.

10 È questa la sottocategoria specifica che E. Newton definisce *female impersonators* (1979).



ca, in borghese, era quasi irriconoscibile. Era sempre magrissimo e altissimo, teneva i capelli rasati molto corti e i suoi occhi erano di un azzurro brillante. Portava una giacca di pelle nera un po' corta, un paio di jeans e un maglione di lana morbida. Ci salutammo ed entrammo veloci in un bar.

Appena seduti ordinammo da bere e Gianluca mi raccontò di sé con il suo tono. Originario di Belluno, viveva a Milano da parecchi anni dove frequentò la scuola Paolo Grassi. La storia del suo diploma era legata a quella del suo inizio nel mondo del travestimento. Fu durante le prove, infatti, del testo che aveva scelto per il saggio finale, intitolato *Io sono come tu mi vuoi*:

i protagonisti erano due transessuali - un uomo diventato donna, una donna diventata uomo -, un barista e un travestito [...] avevamo ipotizzato che ogni sera ci saremmo scambiati i ruoli per cui io dovevo fare il barista, la sera dopo dovevo fare il travestito. Per cui avevamo messo in prova questa cosa, e funzionava tantissimo, tantissimo. Ma poi questa cosa non è mai stata realizzata, è stata realizzata solo la versione in cui io facevo il barista, però avevo capito che c'era qualcosa di interessante nel travestimento. E poi, da lì è cominciato questa... indagine sul travestimento che all'inizio era molto basato su una ricerca intorno all'identità di genere - l'uomo travestito da donna. (Intervista a Gianluca De Col, p. 313)

Da lì, con un amico mise in piedi una serie di spettacoli in drag usando il nome Pasifae, poi abbandonato quando l'amico, che sul palco si faceva chiamare Zarathustra, si innamorò e partì per l'America. Gianluca non demorse e continuò a fare spettacoli in drag fino a che non si trasferì nel quartiere tra Sant'Ambrogio e Sant'Agostino un tempo chiamato la Casbah di Porta Cicca, dove si trova anche il Cicco Simonetta. E così nacque Cassandra Casbah.

Il quartiere era famoso perché ospitava l'Alexander, il locale più famoso di Milano per gli spettacoli di travestite e transessuali "prima ancora che a Milano si usasse la parola drag queen" (p. 313), ma in precedenza era anche stato il quartiere della mala milanese. Alla storia affascinante della zona, Cassandra aveva dedicato un ciclo di spettacoli in cui ne ricostruiva, decennio per decennio, gli sviluppi e per ogni tappa sceglieva un locale diverso del quartiere. In questo periodo, il suo fare performance si costituiva principalmente di "costume, il trucco, il play back, il 'numero', che doveva essere più spettacolare

possibile” (p. 314). Piano piano, la sua formazione teatrale si fece sentire e gli spettacoli si evolsero,

approfondendo l'interpretazione, strutturando il personaggio come si struttura un personaggio teatrale. Gli spettacoli, hanno mantenuto i numeri in playback ma poi hanno visto a poco a poco comparire testi, letti, detti, recitati, testi scritti da me, o testi di autori. E il collegamento fra i numeri in play back e i testi era - ed è - l'improvvisazione col pubblico. (p. 314)

La presenza dei testi, una delle caratteristiche peculiari della serata *Gaudenzia* che io ho seguito, la poneva in una posizione “anomala” rispetto alle drag queen di stampo più tradizionale. Anche i modi di definirsi si evolsero con le performance: da “Cassandra drag queen”, passò a “Cassandra la prima drag queen intellettuale, che rifiuta l'appellativo di *drag queen* per farsi chiamare *operatrice culturale en travesti*”, ma il personaggio era ancora in evoluzione ai tempi dell'intervista. Tuttavia, per semplicità, Gianluca diceva: “Lavoro come drag queen”, anche se oramai “il trucco, il costume sono in secondo piano rispetto all'interpretazione” (p. 314).

Senza Cassandra non ci sarebbe stata *Gaudenzia*, ma raramente Cassandra lavorava alla *Gaudenzia* da sola. Quasi tutti gli ospiti chiamati nacquero durante i laboratori sulla creazione di personaggi *en travesti* tenuti da Gianluca e rivelatisi nel corso degli anni dei sorprendenti bacini di *scouting*. Gianluca li aiutò a creare un loro personaggio e, più tardi, li chiamò a prendere parte alla sua serata. Cassandra stessa, a suo tempo, ebbe una madrina d'eccezione: Lady O, una performer dell'Alexander che qualche volta prendeva parte alla *Gaudenzia*. Gianluca la conobbe nel periodo della sua (ri)nascita artistica nelle vesti di Cassandra Casbah. La *Gaudenzia* ha una storia piuttosto nomade: nacque nella Casbah e cambiò più volte sede nel quartiere fino a ad arrivare al Cicco Simonetta. Il fatto di stabilirsi in un locale come il Cicco, peculiare nella Casbah perché dotato di palco, fece sì che alcuni ospiti (ad esempio Ladalgisa e in parte Lady Violet) si sentissero a loro agio per potersi esibire e rendere la *Gaudenzia* quello che era nell'immaginario del pubblico. Uno spettacolo corale tenuto insieme con mano ferma da Cassandra Casbah. Gianluca, durante

le vacanze, portava la *Gaudenzia* in tour in Veneto e riproponeva, in versione ristretta, lo spettacolo originale. Nell'ultimo anno, però, la *Gaudenzia in tour* vide anche la partecipazione di Huma/Niccolò, compaesano di Gianluca. Non mancavano fugaci *Gaudenzie* in locali milanesi diversi dal Cicco, a cui partecipavano anche Lady Violet e Ladalgisa (sempre che ci fosse un palco).

Ciò che contraddistingue Cassandra è la sua peculiare fisicità, longilinea e asciutta, che viene esaltata dalla scelta di abiti quasi sempre lunghi e molto accollati, ricoperti di lustrini e dalle maniche sempre coperte, in puro stile anni '20 che la fanno sembrare un personaggio uscito da un quadro di Art Nouveau. Cassandra è elegante, sicura e calma. Ha un'incredibile presenza scenica e una particolare abilità nell'interpretare canzoni in playback. Con pochi gesti delle mani e poche mosse del corpo sa rendere il senso di una canzone o stravolgerlo. Ha dei momenti di forte riflessività, specialmente quando legge i testi da lei o da altri autori scritti, ma sa essere anche molto spigliata e non teme il confronto con il pubblico. Ci scherza e a volte lo rimprovera urlando persino, quando disturba le sue letture. È ironica, sarcastica e trae enorme divertimento dal leggere con aria innocente status a sfondo marcatamente sessuale tratti dal sito di incontri GayRomeo con un effetto esilarante sul pubblico e anche su lei stessa, che scoppia a ridere quando le cade lo sguardo sullo status successivo.

I testi che Cassandra leggeva durante le sue serate erano molto vari: si andava dai suddetti annunci a testi di poeti più o meno noti, a un poema epico scritto da Gianluca sul tema dell'amore come battaglia intitolato *Mimetica*, alle *Quartine Geometriche* che parlavano d'amore e di geometria, a testi da recitare che trattavano di vita quotidiana narrati con uno sguardo disincantato e cinico, fino a un poema farsesco in endecasillabi sulle disavventure di Cassandra in un mondo fiabesco scritto da un'amica di Gianluca e intitolato *Poema di Cassandràs*.

Interpretare Cassandra era uno dei lavori di Gianluca, che di lavoro faceva proprio l'attore. Per lui non c'era divisione tra lavoro diurno e notturno: i suoi lavori erano tutti attoriali, ma si dividevano in base al grado di travestimento: in borghese, come Cassandra o come un altro personaggio. Le sue performance, però non si fermavano ai locali e ai teatri. Fu protagonista anche di altre per-





formance, sempre con il personaggio di Cassandra, che si tenevano all'aperto e di giorno, ma che con il playback nulla avevano a che fare.<sup>11</sup>

Seppur "anomala" come drag queen (così si definì Gianluca) e pur distanziandosi in maniera abbastanza marcata dal tipo di drag queen rappresentato da Fellatia Addams, Cassandra non rappresenta un modello completamente eccentrico rispetto all'immagine dominante del performer in drag. Infatti tra i suoi numeri non mancano mai i playback di repertorio "classico" come Mina e Dalida, personaggio che imita esplicitamente. Ciò che la differenzia è la sua evidente capacità recitativa, che gli ha permesso di elaborare e approfondire un personaggio molto ben costruito e sfaccettato, e la lettura dei testi come performance.

### **1.3.3 Rovyna Riot; ovvero, sorella di LaZelma, figlia adottiva di Nancy, cugina di Fosca e compagna di merenda di Alice Cimini**

Sin dal primo scambio di e-mail, Rovyna si dimostrò più che disponibile, anche se con qualche dubbio, a condividere la sua storia con me. Ad attirarmi verso Rovyna e la sua storia, era stata appunto la sua esperienza in politica con il collettivo *Rovyna una degli altri* durante le elezioni regionali del 2010 in Lombardia, e non appena mi avevano parlato di lei ero corso a cercare informazioni, articoli, foto a riguardo. Ed era principalmente quell'episodio di Rovyna ad interessarmi, ad essere sincero, e le avevo chiesto di vederci per "un caffè e due chiacchiere" perché me ne parlasse in modo esteso.

Aveva un aspetto diverso da come me lo ero immaginato, anche perché tra il trucco con gli occhi da panda e la parrucca leonina sfoggiato durante la campagna elettorale, lo spazio lasciato all'immaginazione era ben poco. Era biondo, occhi chiari, alto poco meno di un metro e ottanta, di corporatura leggermente sopra la media, un viso pulito e uno sguardo gentile. Vestiva bene, con un maglione girocollo di lana scuro, una camicia bianca e un paio di jeans. Aveva proprio l'aspetto di uno studente di Economia, e in effetti lo era.

<sup>11</sup> Delle classificazioni delle performance dei miei informatori parlerò più in dettaglio nel capitolo relativo in questa sezione.

In borghese, Rovyna mostrava di aver riflettuto a lungo sulla sua esperienza e sul significato che dava al suo fare-performance in drag. Non pareva interessata allo show, ai numeri in playback in sé e per sé, alla modalità di esibizione dominante che Fellatia Addams, d'altro canto, pareva incarnare. Rovyna non si esibiva in locali *mainstream* come il Borgo o i Magazzini Generali, famosi per le loro dimensioni e per il volume della loro clientela e per la musica squisitamente commerciale che passano. A quelli preferiva locali magari più piccoli di Milano, come il Toilet o il Sottomarino Giallo, ma che a suo dire avevano una loro storia e personalità e dove quindi era in grado di costruire delle serate che seguissero i suoi gusti (e quelli delle sue colleghe) sia in fatto di musica che di andamento delle serate.

Il suo posizionare sé e i performer con cui lavorava al di fuori di una modalità di fare serata considerata dominante (grandi locali con più sale, musica commerciale, performance in drag unicamente come “animazione”<sup>12</sup> sul palco senza grande interazione con il pubblico) permetteva a Rovyna e le sue colleghe di avere uno sguardo critico proprio su di esse. Ne parodiarono ad esempio le lotterie ad estrazioni, che di solito regalavano ai clienti magliette e gadget firmati, quando proposero una lotteria di regali di Natale impacchettando e offrendo come premi le cianfrusaglie che ognuno aveva raccolto dalla propria cantina. Allo stesso tempo, permetteva loro di dialogare più liberamente con altri ambiti performativi come quello dell'arte, riproponendo in chiave parodica performance celebri quali *The artist is present* di Marina Abramović.

Dovetti aspettare fino alla fine del mese di marzo per vedere Rovyna Riot in azione durante lo *Squat* di Pasqua. Rovyna sembrava un'altra persona rispetto all'intervista: era chiassosa, occupava tutto lo spazio possibile ed era giocosamente cattiva con le altre, mentre in borghese era pacatissimo e contenuto nei modi. Intimava a tutte di non provare a rubare oggetti dalla sua valigia e continuava a truccarsi a oltranza. La vita di Rovyna, dal punto di vista lavorativo, procedeva su due binari ben distinti: di giorno lavorava per una multinazionale americana; le sere in cui vestiva i panni di Rovyna, invece, faceva la DJ in

---

12 Per il significato di *animazione*, si veda il capitolo sulle performance nella corrente sezione.



drag, anche se cominciò facendo semplicemente animazione durante le serate, e organizzava serate, spesso in collaborazione con altre colleghe. La stagione originale di *Squat* è un esempio. Venne ideata da Rovyna e da altre tre DJ in drag, la ospitò il Set, a Milano, fino a quando non venne chiuso durante l'ondata repressiva della legislatura Moratti. Correva l'anno 2009. Ed era sulle sue ceneri e in suo ricordo che due anni e mezzo dopo era (ri)nato lo *Squat* del Toilet. Un altro esempio di serate organizzate da Rovyna fu la stagione intitolata *Ignorantia* e tenuta al Sottomarino Giallo, dove Rovyna si occupava anche dell'animazione, mentre a fare da DJ erano Nancy Posh, LaZelma e Erik Deep. Anche questa serata venne chiusa nel 2010, sempre per mano dell'ex-sindaco Moratti.

La partecipazione politica al collettivo *Rovyna una degli altri* fu un'altra fetta importante delle occupazioni del personaggio Rovyna Riot ma quella parentesi, aperta nel febbraio del 2010, si chiuse un anno dopo. Al momento non si è ancora riaperta, ma Rovyna non mette paletti alla provvidenza. Oltre a queste attività, Rovyna teneva un blog in cui riversava tutti i suoi pensieri e scriveva canzoni in coppia con la collega LaZelma. E, come Fellatia, anche Rovyna aveva in progetto di girare un mediometraggio dalla trama apocalittica, ambientato in un mondo governato dalle travestite. Al momento della mia ricerca, collaborava principalmente con il Toilet per la serata *Squat* e l'associazione Gaia 360°.<sup>13</sup>

Rovyna, come Cassandra Casbah, non lavorava esattamente da sola. Da quel che mi disse, poteva capitarle di essere chiamata a mettere i dischi per una serata a cui non lavoravano anche le sue colleghe DJ in drag Nancy Posh, LaZelma ed Erik Deep/La Fosca, ma molto più spesso, nelle serate dove metteva dischi era coinvolta lei stessa anche a livello organizzativo. Rovyna era inoltre, come si definì lei stessa, “figlia adottiva di Nancy (perché la Nancy è troppo giovane per avere una figlia della mia età)”.<sup>14</sup> Mi disse durante l'intervista che

13 “Gaia360° è un'associazione nata nel 2005 che si occupa dell'ideazione e realizzazione di eventi, dall'entertainment puro a quello ad impronta sociale e culturale, per donne gay e per un pubblico friendly” (in <http://www.gaia360.com/gaianewgeneration/gaia360%C2%Bo/chi-siamo/>).

14 I termini sono tra virgolette perché tratti da una conversazione su Facebook dove ho chiesto ai miei interlocutori con che nome desideravano apparire nella mia tesi.

il personaggio di Rovyna “nasce [...] come un gioco, una scommessa” (p. 315), durante un viaggio a New York con Nancy Posh:

Eravamo in giro per... così, a comprare stronzate. [...] Tra le varie stronz[ate], c'era una parrucca, quindi avevamo deciso di comprare la parrucca, e io gli avevo promesso: “Ok, facciamo ‘sta roba e vengo una volta”. Da lì si è [...] innescata una cosa che ancora non si è mai fermata. (Intervista a Rovyna Riot, p. 315)

Da subito, però, Rovyna ha tenuto a precisarmi come il suo stile di performance *en travesti* non sia collegato all’immaginario dominante della drag queen:

Però l’idea di base, lì, nasceva dal fare un omaggio, fare un omaggio a un certo tipo di cultura, quindi, [...] eravamo tutte figlie di Nina Hagen, quindi era [...] un omaggio [...] musicale ma attraverso l’aspetto visivo, quindi eravamo [...] molto punk, molto rock molto punk, quindi non la drag queen mezza nuda. Io non mi sono mai depilato una gamba, [...] sto sempre coi *leggings*, piuttosto che... E quindi, diciamo che quel tipo di gioco nasceva dall’idea di fare un omaggio a una cultura che ci piaceva e che non c’era più. (p. 315)

Con la sua madre adottiva Nancy Posh e sua “sorella”<sup>15</sup> LaZelma Rovyna condivide un orizzonte iconografico e musicale ben definito, la scena punk rock degli anni ‘70 e ‘80, e icone di riferimento quali Nina Hagen. In questo si discostavano dall’orizzonte iconografico dominante delle altre drag queen. Lo stesso termine *drag queen* (e le modalità performative e le manipolazione a scopo performativo del corpo ad esso legate) era usato da Rovyna con cautela e problematizzato in modo critico e attento.<sup>16</sup>

Non solo le icone di riferimento e l’orizzonte storico-musicale di Rovyna erano distanti dal mondo in cui sembrava lavorare Fellatia, ma anche le stesse modalità di lavoro di Rovyna la distanziavano dall’immaginario più tradizionale della drag queen, seppur la avvicinassero al mondo lavorativo di Cassandra Casbah. Oltre a fare animazione, Rovyna organizzava le serate in cui si esibiva, anche in veste di DJ – due cose che Fellatia non faceva. Così pure Cassandra,

15 Ibidem.

16 Per le loro riflessioni terminologiche, rimando al capitolo alla fine di questa sezione.



che organizzava e gestiva da sé le serate in cui si esibiva, e non si limitava a performance in playback e all'animazione, ma spaziava in un ambito più prettamente teatrale e di arte performativa.

#### 1.3.4 Nancy Posh; ovvero Walter; ovvero Mother Monster

La prima volta che (non) vidi Walter fu durante il primo incontro a casa di Rovyna. Rovyna gli aveva parlato del mio progetto e lui si era mostrato interessato ma non fece a tempo a passare quel giorno. Dopo qualche tentativo fallito di incontrarci, un giorno verso la fine di marzo Walter mi propose di parlarci su Skype, per una chiacchierata introduttiva. Parlammo del più e del meno, di *RuPaul's Drag Race*<sup>17</sup> e delle nostre beniamine – anche Walter, scoprii, era un fan<sup>18</sup> – e brevemente dei suoi inizi di carriera. Alla fine della chiamata, fu più che pronto ad invitarmi a vedere il backstage dello Squat di Pasqua che doveva venire, così come lo era stata Rovyna a suo tempo, senza che fossi io a chiederlo. Walter aveva 41 anni, era alto un metro ottanta circa, di corporatura media. Si teneva in forma e teneva i capelli rasati e la barba incolta. Aveva fattezze tipicamente mediterranee, uno sguardo e un sorriso che definirei comprensivi e una personalità carismatica ma composta. Era una persona divertente e spiritosa, pur rimanendo sempre molto pacato nei modi e nei gesti.

La prima volta che vidi Nancy Posh dal vivo fu durante la sera *Squat* di Pasqua. Era arrivata accompagnata da Rachele e Mirkkattiva, che aveva truccate a casa sua. L'impressione, rispetto alla versione in borghese di Walter, era completamente diversa. Tanto Walter era riflessivo e tranquillo, quanto Nancy era elegante, imponente e audace. Audace non solo per la sua *mise* che dire striminzita per il mese di marzo era poco (corsetto, tanga e stivali), ma anche perché quel corsetto nero lucido se lo era fatto stringere poco prima, fuori dal locale, da Rachele. Nel preciso momento in cui Nancy si era aggrappata a un lampione e Rachele facendo leva con una scarpa aveva iniziato a stringere il corsetto, erano

17 Per il contenuto del programma, si veda l'introduzione.

18 Durante il mio primo *Squat*, scoprii che anche Rovyna aveva cominciato ad appassionarsi al programma, così come molto più avanti anche Simone era diventato fan. Un'altra *apasionada* oltre a me e Walter era Rachele.

passati di lì dei fedeli in uscita dalla messa di Pasqua di mezzanotte. Appena arrivata nel camerino, aveva appoggiato i suoi vestiti e la trousse dei trucchi, si era posizionata accanto a me e a mia sorella, e dall'alto del suo parruccone da rockstar *glam* ci aveva fatto un po' da guida durante quella situazione frenetica e rutilante.

Quando riuscimmo, più avanti, a fissare un'intervista come si deve, Walter mi parlò ancora degli inizi della sua carriera notturna. Era la metà degli anni '90 e Walter aveva appena iniziato a lavorare come assistente di volo. Entrò un giorno in un locale, il Gasoline, e si propose come DJ per la serata del giovedì, che allora non andava bene. I gestori, non avendo nulla da perdere, lo assunsero benché non fosse un DJ. Da lì nacque la serata *Popsin* che presto si tramutò in *Popstarz* ed ebbe un enorme successo, tanto che

è stato per anni [...] un locale di punta del giovedì sera milanese. E lì dopo due/tre anni è iniziato... la situazione drag, anche se non è una cosa - non era concepita così. Nel senso che non ho iniziato dicendo: "Voglio far la drag". È venuta fuori... (Intervista a Nancy Posh, p. 342)

Come per Rovyna, a maggior ragione anche per la "mamma adottiva" Walter, la nascita di Nancy Posh si colloca in un orizzonte culturale diverso da quello di Fellatia. Se per Fellatia, la drag queen si inserisce in un "senso della storia", per un certo verso comune anche a Cassandra Casbah, dove le esperienze teatrali occidentali e orientali di uniscono al fenomeno dei *femminielli*, per Nancy Posh le origini sono da tutt'altra parte, in un contesto culturale meno *mainstream* e molto più vicino temporalmente:

Era uscito il film *Velvet Goldmine*... [...] un periodo storico, quello, in cui ci si truccava, ci si vestiva anche se eri etero. Il *glam* era ritornato... [...] ecco, Marilyn Manson, quel periodo là. Poi la cosa è un po' morta, e da lì, il trampolino è stato spianato, continuiamo! E da lì svolta successiva. Appunto: drag con riferimenti ovviamente a [...] gente, comunque, con un look [...] Molto rock, molto forte. E di donne molto... ancora più di nicchia. (p. 342)

Anche a livello performativo, Nancy Posh non si collocava nella categoria di *drag*

queen simboleggiata da Fellatia: “proprio il concetto di *drag* non l’ho mai capito, e non... è una cosa che mi appartiene”. Quello che faceva lei è *mettere musica* in drag. Ma subito ammetteva divertito che “poi faccio quello che fanno le drag, però. Ahah!” (p. 342), intendendo con ciò che il risultato sulla sua persona (un uomo vestito in abiti femminili, tacchi e parrucca) non era distante esattamente anni luce. Come ammise nell’intervista, un’altra sua grande passione era “allev[are] cavie” (p. 344), ovvero convincere praticamente tutti coloro che facevano parte del suo giro di amici stretti a fare la travestita. Il pattern era sempre lo stesso: “Uno, cioè, glielo dici: «Dai, perché non lo fai?», «Eh, sì... provo una volta». Poi, vabbè, carriere spianate” (p. 346), e la lista di tutte “le costole della Nancy”, come dice LaZelma, era abbastanza nutrita: Rovyna Riot, LaZelma stessa, Erik Deep, Rachele De Niro e Mirkattiva.

Nancy Posh lavorava principalmente come DJ, sia in drag che più raramente in borghese, e sia da sola che in gruppo. Gran parte della sua carriera (di cui la lunga stagione di *Popstarz*, durata ben 13 anni è un esempio) la passò senza dare i natali ad altre travestite, ma anche lei aveva partecipato alle stagioni di *Squat* vecchie e nuova e ai tempi della mia ricerca collaborava, su base praticamente fissa, con il Toilet, e non mancava di accettare lavori che le venissero proposti. Party di lancio per i profumi di Dolce & Gabbana o *rave party* a Venezia o serate in locali milanesi diversi dal Gasoline e dal Toilet – dove la musica chiamava, Nancy accorreva. L’unico vero discrimine e il grande precetto che regolava l’attività lavorativa di Nancy Posh sembrava essere la filosofia, pure assorbita e condivisa da Rovyna Riot, di “fare quello che ti piace”:

Così, come la musica che ho sempre messo: piaceva a me, poi se gli altri la volevano ballare, bene. Se no ciao. E quindi gli altri ragazzi, ragazze che [...] stan venendo su, stan seguendo un po’ questo filone. (p. 345)

Seguendo questo precetto, la dimensione remunerativa non rappresentava un problema, anche se ormai era conosciuta nell’ambiente e, per le occasioni in cui non lavorava con amici, aveva un suo vero e proprio “listino prezzi”:

Sotto i 250 non esco di casa. [...] Comunque, è un lavoro, quindi è giusto che venga retribuito anche perché se no, fa un po' ridere, però sminuisci il lavoro che tu fai. (p. 355)

Questo portò Walter a decidere, di recente, dopo l'esperienza di assistente di volo di reinventarsi come massaggiatore ed esperto benessere, e nei panni di Nancy Posh, nel 2010, di prendere parte al collettivo *Rovyna una degli altri* durante le elezioni, prestando alla causa la sua esperienza di DJ e il suo volto.

## 2. Madrine, novizie e il decalogo

Questo capitolo indaga le modalità secondo le quali nasce un personaggio, l'importanza dei nomi e delle dinamiche relazionali nell'azione di trovare un nome e come queste dinamiche relazionali si configurano a livello professionale e a livello umano nell'ambiente da me osservato. La dinamica più evidente a questo proposito è quella di *madrina* e *novizia* che si instaura tra un performer esperto e uno alle prime armi che ne diventa il protetto e da quello impara il mestiere. A questo scopo, introduco il concetto di *techne* e più avanti discuterò in dettaglio quello di "decalogo" o "protocollo" per come era inteso e negoziato dai miei interlocutori, e cercherò di mostrare come questi due concetti interagiscono con il rapporto di madrina e novizia e con il percorso di formazione del personaggio.

Ho deciso di utilizzare il termine *techne*, preferendolo al concorrente *habitus* (Bourdieu, 1972) e prendendolo in prestito da Platone il quale, nei suoi primi dialoghi, la definisce come modello gnoseologico. Più avanti, nella Repubblica, definisce *technai*, al plurale, tutti i campi del sapere applicato che permettono di produrre risultati valutati positivamente all'interno di un quadro di valori tecnici, estetici e morali che rappresentano un modello e standard in quanto trasmessi da una generazione all'altra. I campi vanno dalla scultura, la pittura, l'architettura, la musica, l'artigianato, fino alla lotta, la retorica e la politica. L'uso di *techne* ha il pregio di evidenziare a un tempo sia l'aspetto di riproduzione del modello culturale e il modello culturale stesso, validi anche per *habitus*, che l'indivisibilità dell'esecuzione tecnica dalla dimensione artistica – quest'ultima non esplicita in *habitus*.<sup>19</sup> Ed è proprio per l'importanza attribuita alla dimensio-

19 Si veda, per un approfondimento, G. Cambiano, *Platone e le tecniche*, Laterza, Roma-Bari 1991.

ne artistica importante da parte dei miei interlocutori in quanto performer e professionisti (non solo per quanto riguarda il fare drag), che *techne* rappresenta a mio parere uno strumento analitico più calzante.

Preliminarmente, per quanto riguarda il “decalogo”, la principale differenza che lo distanzia dal concetto di *techne* è che quest’ultimo si riferisce a un tipo di sapere applicato in generale e può riferirsi a chiunque conosca un mestiere, quindi una travestita, un attore, un DJ ma anche un grafico o un politico, mentre il primo, secondo i miei interlocutori, si riferiva esclusivamente alle drag queen e definiva i limiti stilistici e performativi (come apparire e come comportarsi durante un’esibizione) a livello esclusivamente *formale* e mai *contenutistico*. Faceva parte del decalogo il divieto di levarsi la parrucca o i tacchi durante una performance, ma non durante quale tipo di performance valesse il divieto. Il tipo di performance e il contenuto, invece, sono parte integrante della *techne*. Ho adottato dunque la categoria di *techne* come soprainsieme del decalogo per rendere conto di tutti i variegati sistemi di saperi applicati da me incontrati durante il mio campo che andavano oltre il “decalogo” ma che con esso interagivano.

## 2.1 Nomi di drag queen

Nancy Posh

Rovyna Riot

LaZelma

Erik Deep

La Fosca

La Negra

Crocefixia

Rachele De Niro

Mirkattiva

Cassandra Casbah

Ladalgisa

Lady Violet

Huma

Luz La Truz

Jo Marcio  
 Lady O  
 Fellatia Addams  
 Pipe Rita  
 Susy Catarro  
 Chiquitiña  
 Regina Coeli  
 Lalla Bitch  
 Christian Lacroix  
 Marisa Toletta  
 Cristabel Morton  
 Patty Visconti  
 Lady Kerastase  
 Carla Stracci  
 Trixye Firecracker  
 Analia Lily

## 2.2 Storie di nomi

### Nancy Posh

“Il nome Nancy Posh arriva da -Nancy = canzone Nancy boy dei Placebo -Posh = da quella vacca delle Spice” [vale a dire Victoria Beckams, ai tempi rinominata Posh Spice].<sup>20</sup>

### Rovyna Riot

“Il nome arriva dalla Nancy ma è una storia molto banale. Eravamo andati al cinema e io avevo capito la fine del film dopo 2 minuti, da quel momento mi ha registrato come rovinafilm, partendo da quello quando ho dovuto scegliere il nome ho pensato a Rovyna perché si addiceva alla vena cinica del personaggio e ho aggiunto Riot perché mi piacciono i *riots*”.<sup>21</sup>

20 Il seguente passo è tratto da una conversazione su Facebook tra me e l'interlocutore in questione.

21 Ibidem. Il termine *riot* indica le sommosse, soprattutto a livello urbano, ed è un termine caro a Rovyna perché incarna lo spirito anti-istituzionale che la contraddistingue, dalle origini punk alla



### LaZelma

“Alle medie, la mia professoressa di italiano era fissata con la firma, la sigla e la calligrafia, quindi quando ci chiese di firmarci su un foglio solo con la sigla io, che faccio Selmo di cognome, siglai un bel SS, con le S a fulmine come le facevo all’epoca. La professoressa ritenne che non era ancora il momento di spiegarmi perché, ma mi disse di cambiare una delle due lettere, inventando un’ipotetica licenza poetica sulla sigla, e trasformandola per esempio in Z... Ed io ad alta voce dissi: ‘Ma così è Stefano Zelmo’. La classe rise, io capii che era il nome giusto. (Il ‘Lo’ arrivò in seguito per una ‘milanesizzazione’ del Brand [e cambiando LoZelmo al femminile ottenne LaZelma])”.<sup>22</sup>

### Erik Deep

“Il nome Erik Deep è nato quando ho iniziato a lavorare su Milano; perché il mio vero genere preferito è house trance e, con quel genere, riesco a ‘scavare’ in profondità nell’animo della gente facendo provare diverse sensazioni. Da qui Erik Profondo”.<sup>23</sup>

### La Fosca

È la controparte sciura di Erik Deep e il suo nome nasce così: “Il nome Fosca, salta fuori da-, dalla Fedia. Che è una del gruppo Gaia 360°, che quando mi ha visto: “Tu sei la Fosca!”. E da lì è nata la Fosca”. (Intervista a Erik Deep, p. 4)

### La Negra

“La Negra è nata tanti, tanti anni fa[...] facevano un after a Milano che si chiamava Summer Park, [...] era un posto comunque di fattoni, posso lasciarti immaginare un after. [...] e c’era un laghetto lì vicino. Purtroppo un paio d’anni sono morti dei ragazzi, quindi hanno dovuto chiudere questa serata. Il dj che-, che era anche uno degli organizzatori, che era un mio amico, doveva fare questi

---

sua scesa in campo con *Rovyna una degli altri*.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Passo tratto da una nota che Erik mi aggiunse a piè di pagina sulla prima versione della trascrizione dell’intervista fatta, che gli avevo chiesto di controllare.

ultimi flyer con scritto ‘Special thank you’, così allora per scherzare, per ridere, non sapendo come chiamarci, aveva messo un paio di noi: Domenico ‘Evita’... Matteino ‘La Troia’... ‘Ivan, come lo mettiamo? Ivan *La Negra*!’. Da lì è nato ‘La Negra’.” (Intervista a *La Negra*, p. 2)

#### Rachele De Niro

“Rachele perché la prima volta che sono arrivato al Toilet... nessuno capiva chi fossi, nonostante conoscessi tutti, no? [...] E non lo sapevano! L’unica che lo sapeva era la Rovyna e appena mi ha visto, mi fa: ‘Racheeee!’ perché sembravo Rachele dei Baustelle. [...] E da lì Rachele. E abbiamo cercato invano di trovare un cognome, ma non è ancora uscito il cognome definitivo. [...] Era uscito fuori De Niro. Perché Walter – sai che Walter si sposa a luglio? [...] E... mentre cercava delle bozze di partecipazioni – probabilmente le ha fatte online, le ha ordinate online, quindi su questo sito c’erano degli esempi, anche per addio al [...] nubilato..? [...] E c’era questa Rachele De Niro che invitava, in inglese, che invitava [...] le sue amiche all’addio al [...] nubilato”. (Intervista a Rachele De Niro, pp. 1-2)

A quanto pare, De Niro non è più solo un’opzione ma è divenuto il cognome definitivo, perché quando chiesi a Rachele con che avrebbe voluto comparire nella tesi, mi rispose: “Ah, Rachele fa De Niro di cognome”.

#### Mirkattiva

“Era la serata Equitoilet, che era la serata del febbraio che era legata a carnevale. E infatti lì, vabbè, loro-, già mi sono trovato in contemporanea nel corso del tempo con quelle che dicevano: ‘Devi trovare un nome, trovati un nome’, così... Quindi c’era Wonder Silvia, se no c’era un altro che era molto divertente giocato sempre con le stesse persona di cui ti parlavo di Wonder Silvia, ed era... Mirkattiva. Perché loro immaginavano, mi vedono... cioè, mi vedono comunque di indole buona, tendenzialmente. Allora, loro giocavano molto su ‘sto discorso, invece, di fare un personaggio aggressivo che addirittura, non so, che mentre balla, comunque, si agita e ti sbatte i capelli in faccia”. (Intervista a Mirco, p. 20)

### Cassandra Casbah

“Il personaggio con cui lavoro adesso si chiama Cassandra Casbah. Cassandra per[...] [l]a profetessa che [...] profeta cose non credute. E Casbah per il quartiere. [...] Perché è stato per tantissimi anni, per dei decenni, il quartiere dei travestiti e dei transessuali”. (Intervista a Gianluca De Col, p. 313)

### Ladalgisa

“Fondamentalmente, per me Ladalgisa [...] raccoglie il nome di mia nonna, un po', e il nome di mio papà, da qualche parte, in una specie di crasi [...] Ada era mia nonna, Luigi mio papà”. (Intervista a Ladalgisa, pp. 5-6)

### Lady Violet

“Viola è un mio-, è il mio colore preferito. Uno dei miei colori preferiti. Perciò quando è stato il momento di dare un nome a questo personaggio, che è stato, appunto, quando abbiamo iniziato a presentarlo alle Gaudenzie, pensando varie possibilità mi è venuta questa, perché comunque è già di per sé un nome che... ‘somma, un nome straniero, da un certo punto di vista.[...] Esotico che quindi si attaglia abbastanza al personaggio”. (Intervista a Lady Violet, p. 8)

### Huma

Niccolò: Mi chiamo Niccolò Umattino.

Marcello: Quindi è il tuo cognome vero, Umattino?

N: Umattino.

M: Ok.

N: Sì.

M: Ecco da [...] cosa viene Huma..!

N: Huma? Sì, poi molto da Tutto su mia madre, anche.

(Intervista a Niccolò Umattino, p. 1)

### Fellatia Addams

Il nome Fellatia Addams è una storpiatura – in chiave boccaccesca, si sarebbe detto un tempo – del nome del celeberrimo personaggio Morticia Addams.

### 2.3 Che cos'è, o meglio: perché un nome?

Per come ne parla Horowitz (2013, pp. 307-308), i nomi delle drag queen nel contesto da lui studiato riflettevano un'ideale di femminilità egemonica che si riconosceva nelle tre coordinate di “expensive tastes”, “pedigree” e “celebrity”. Applicandole ai nomi dei miei interlocutori – e in particolar modo all'interpretazione che essi stessi me ne diedero – le tre categorie non mi sembrano trovare riscontro. La categoria “expensive tastes” non compare se non marginalmente, nel cognome Posh (“alla moda”, “di lusso”) di Nancy; quella “pedigree” solo in Lady Violet, benché Lady sia stato scelto non per la valenza nobiliare, ma più per il carattere “esotico” in quanto in lingua straniera. La categoria che trova maggiore riscontro, invece, pare essere quella “celebrity” (Nancy Posh, Rachele De Niro, Huma, Fellatia Addams e, se si considera famoso anche un personaggio mitologico, Cassandra Casbah).

Rimangono, tuttavia, non classificabili secondo la griglia di Horowitz molti dei nomi dei miei interlocutori. O meglio: non sembrano inseguire l'ideale di femminilità egemonica osservato dalla studiosa, ma rientrano curiosamente nelle categorie assegnate ai nomi di drag king. Basti pensare alla natura anti-egemonica di Rovyna Riot, Mirkattiva e de La Negra, dove addirittura il termine peggiorativo razzista “negra” viene risemantizzato in positivo a segnalare il carattere e l'immagine molto forti del performer. Non mancano, infine, i nomi che io definirei *grotteschi*: ripropongono in chiave vernacolare dei nomi famosi (i “punny” di Horowitz), o semplicemente includono termini legati alla sessualità (categoria “dirty”), e al basso ventre, come Dadietro, il cognome originariamente proposto da Rovyna Riot per Rachele De Niro. O tutti insieme, come nel caso di Fellatia Addams, che include sia il “punny” che il “dirty”. Rimangono fuori Ladalgisa e La Fosca, nomi desueti che richiamano una vecchia e stantia borghesia milanese, di certo non un'immagine “glamour” per dirla con Newton (1978; p. 49). Non a caso, Ladalgisa richiama la raccolta omonima di Gadda, ma senza l'apostrofo. Per quanto riguarda il nome del'unico drag king che ho potuto osservare esibirsi, Jo Marcio, vale in pieno la categoria di “abject” di Horowitz. Oltre a questi ci sono nomi che non sono null'altro che la riassegnazione al genere femminile di un soprannome già usato al maschile (LaZelma), e nomi

che segnalano il rapporto di filiazione che li lega al luogo dove nascono, ed esso assurge a cognome del performer (Cassandra Casbah).

Più che comprendere il significato dei nomi stessi, i quali a volte poco rivelano se non si conosce la storia del performer e della scelta del nome, a mio parere di ancora maggiore interesse è indagare quali politiche si celino dietro la loro acquisizione, come appunto cercherò di mostrare nei prossimi capitoli.

#### **2.4 Trovare un nome**

Una drag queen agli inizi ha sempre un grosso problema davanti a sé: trovare un nome. E non è una questione da poco. Perché non è esattamente vero, come dice Shakespeare, che “That which we call a rose / By any other word would smell as sweet”. Anzi, il nome di una drag queen non nasce quasi mai casualmente e un cambio non può mantenere inalterato il suo personaggio.

Ho usato il termine *trovare* non a caso. Le drag queen che ho osservato durante il mio campo non hanno semplicemente scelto un nome, in modo solipsistico. La nascita di un nome segue un percorso – o meglio: è immersa in una pratica<sup>24</sup> più complessa. È legata, seppur non in modo esclusivo, al rapporto tra madrina e novizia ed è una pratica relazionale, nel senso che è il risultato di una serie di azioni che influiscono l’una sull’altra, ora negoziando, ora bloccando, ora approvando. E si può aggiungere, a mo’ di corollario, che è una pratica collettiva, nel senso che investe non solo il singolo ma tutto il gruppo in cui il singolo agisce.<sup>25</sup>

Dal momento che è la madrina che segue i primi passi di una novizia, se non addirittura il suo debutto, anche la scelta del nome ricade nel suo dominio, ovvero può decidere se dare un nome alla sua novizia, come fa una madre con il proprio bambino. Così è successo a Niccolò: il nome Huma gli fu trovato dalla sua madrina Cassandra Casbah. La madrina può lasciare anche che la novizia se lo trovi da sola (come accadde, ad esempio, per Ladalgisa e Lady Violet): in questo caso, però, ha l’autorevolezza necessaria per validare il nome scelto o

---

24 Si rimanda a Bourdieu, *Per una teoria della pratica* (2003).

25 Per il concetto di gruppo strategico, si veda de Sardan, 1995.

porvi un veto. Se il nome non piace alla madrina, se le sembra che non si accordi con il personaggio della novizia, può procedere addirittura a ribattezzarla. La retorica del battesimo, inteso come rito di passaggio in cui si sancisce l'inizio della vita sociale di una persona apponendole un nome particolare,<sup>26</sup> comparve più volte nei discorsi dei miei interlocutori sulla nascita dei loro nomi, e non a caso. E accanto al battesimo, comparivano anche riti di iniziazione e rituali di cannibalismo e incoronazione:

La Rachele [...] è stata battezzata dalla Nancy. [...] Ma non è che stato proprio un rito di iniziazione o ste robe qua... (Intervista a Simone, p. 11)

Questo si è spinto a un certo punto a un rituale dove io praticamente avrei mangiato Nancy Posh e robe del genere! [...] qualcuno aveva detto che l'avrei uccisa per prendere il suo posto. [...] quindi l'immagine dell'incoronazione della drag, queste cose... (Intervista a Mirko, p. 17)

C'è tutto un lavoro [...] intorno, con diversi nomi, [...] però, per me [l'inizio dell'attività di performer in drag] coincide un po' col battesimo, la nascita di Cassandra Casbah. Per cui anche se lavoravo intorno a queste cose... Cassandra e Casbah insieme risalgono al 4/5 anni fa, non di più. (Intervista a Gianluca De Col, p. 330)

La pratica di dare un nome a una novizia, tuttavia, non spetta solo alla madrina. Come la storia dei nomi di Rachele De Niro e di Mirkattiva mostrano, chiunque faccia parte di uno stesso gruppo può farlo. Nel caso di Rachele fu Rovyna Riot che la vide durante la sua serata di debutto e urlò il nome Rachele così battezzandola, non la sua madrina Nancy Posh. Come pure Mirco prese in prestito il nome da una sua amica, non da Nancy, anche in questo caso sua madrina. Oltre a loro, anche Erik Deep, la prima volta che mise i panni de La Fosca ricevette il nome da una ragazza che non era sua madrina. Ancora: La Negra ricevette il suo nome di scena non dalla sua madrina (che non ha mai avuto) ma da uno dei ragazzi con cui collaborava durante una serata.

In questo, la pratica del dare un nome a un drag queen e quella di apporre un soprannome sono pienamente assimilabili: il soprannome non si

---

26 Si vedano a tal proposito, tutte quelle comunità, in Italia, dove il nome di battesimo, o nome religioso, e quello sociale, ovvero il soprannome, sono differenti tra loro e usati in ambiti ben distinti.

sceglie, viene dato. Il gruppo ha un ruolo non indifferente in questa scelta, perché con le sue azioni può mostrare il suo assenso o dissenso. Durante la mia prima serata al *Why Not*, la *resident* Pipe Rita e le altre drag queen prendevano in giro il nome della loro collega novizia Chiquitiña, già di per sé molto lungo (tanto lungo che non riuscii neanche a coglierlo per intero), allungandolo ulteriormente e aggiungendo cognomi presi da persone del pubblico. Era un modo abbastanza chiaro per far capire alla novizia che il suo nome di scena era decisamente troppo lungo perché il pubblico e non solo se lo ricordasse per intero.

La fase successiva, complementare e necessaria per dare il nome a una drag queen è che questa lo accetti. Il passaggio non è sempre univoco e senza intoppi. Il caso di Rachele, ancora, funge da utile esempio. Se per il nome Rachele non ci furono problemi (Rovyna glielo diede e lei lo accettò di buon grado), per il cognome la cosa fu più lunga. L'indecisione di Rachele aveva spinto un po' tutti quelli del Toilet ad avanzare proposte, tra cui ancora Rovyna. Le sue proposte, tuttavia, non furono accolte da Rachele, la quale non accettò e continuò la sua ricerca, approvata solo recentemente, dopo la fine della mia ricerca, a confermare De Niro tra tutte le opzioni:

De Niro [...] era l'unico cognome che mi piaceva. Perché poi vabbè, la Rovyna [...] ha una visione ultra trash del... dell'ambiente del drag. Quindi, cioè, per lei una roba dev'essere proprio, una roba orrenda...no? Peggio del peggio. Quindi, bah, in una giornata me ne ha tirate dietro di tutte. Dall'ultra pornografico, tipo Rachele Dadietro [...]. E io dicevo: "No, ma aspetta un secondo, va bene tutto...". [...] dato che il personaggio vorrei costruirlo un minimo [...] su quello che mi sento io... [...] niente di quel genere. (Intervista a Rachele De Niro, p. 3)

Così come la madrina può non essere d'accordo con il nome scelto dalla novizia perché non lo ritiene adatto, anche la novizia può non accettare il nome proposto per la stessa ragione. Per quanto riguarda le madrine stesse, invece, la questione è molto più semplice: se non hanno avuto madrine (questo è il caso di Walter, che imparò il mestiere da solo) il nome se lo scelgono da sé. Per dirla con Rachele:

Il nome Rachele [...] come giusto che fosse, m'è-, mi è stato dato. Non l'ho scelto io. Come Rovyna è stato dato da Nancy e... [...] E come Nancy è piovuto dal cielo, probabilmente. (pp. 3-4)

Rachele, con queste poche parole, rende esplicita anche la natura di pratica del dare e ricevere nomi. Ricevere il nome e non sceglierselo da sé è “giusto”, ovvero segue una tradizione praticata in modo diffuso nell'ambiente tra madrine e novizie.

Un'altra persona che, nel circolo del Toilet, aveva fatto fatica ad accettare un nome è Simone. In precedenza, era comparso come Simone/Crocefisia, anche se mi disse che avrebbe voluto comparire nella tesi con il nomignolo di Croce. Al tempo della nostra intervista, tuttavia, la questione era diversa. La prima volta che avevo conosciuto Simone era stato durante lo *Squat* di Pasqua, e mi era stato presentato come “la Donatella” per via della sua parrucca biondo platino che doveva ricordare Donatella Versace. Durante la nostra intervista, in seguito, scoprii con mio grande stupore che Donatella non era il nome del suo personaggio. Crocefisia era il nome che LaZelma ed Erik gli avevano apposto, ma lui l'aveva rifiutato. Non l'aveva però solo rifiutato come Rachele aveva rifiutato un cognome che non le andava per sostituirlo con uno nuovo che le sembrava calzasse meglio. Quello che non andava a Simone era di avere un nome in generale. Ciò che voleva Simone era sperimentare liberamente con il mezzo che si era ritrovato tra le mani (il travestitismo) e provare ad essere non un personaggio ma “personaggi” (Intervista a Simone, p. 13).

Il nome si lega in modo molto forte al personaggio, condizionandolo e permettendogli di svilupparsi in una determinata direzione. Possiamo pensare al nome (inteso come nome e cognome) come ad una concrezione verbale che racchiude l'idea che il personaggio ha ispirato a chi lo interpreta e l'idea che deve ispirare a chi con esso interagisce. Il già citato studio di Horowitz (2013) cerca di esplorare la dimensione benaugurante o di rivalsa sociale contenuta nei nomi dei suoi interlocutori quando questi inglobavano marchi e nomi famosi collegati a idee di ricchezza, fama, bellezza; ma più semplicemente, un nome che viene scelto sulla base di associazioni visive



o mentali, e che non viene assegnato per motivi che esulano da chi lo dovrà portare (sono tali i nomi di battesimo, scelti spesso solo perché piacciono ai genitori), veicola un'idea del personaggio che ne condiziona l'esperienza e lo sviluppo. Se si sceglie il nome Rovyna Riot, ne consegue che lo stile adottato dovrà riflettere il nome scelto e viceversa. Anzi, ci si aspetta che sia così perché è un nome che non è imposto in un periodo di incoscienza qual è la prima infanzia, ma che è scelto.

Non solo una dimensione propiziatrice, dunque, ma nel caso di molti dei miei interlocutori anche la ricerca di un legame referenziale più profondo e intimo tra il nome, le particolari circostanze storiche che hanno portato alla nascita del personaggio e l'idea che il personaggio ha di sé e deve dare. Un legame esperienziale, che può essere esplicito solo attraverso un dipanamento delle reti relazionali instauratesi tra il performer e le persone, e i luoghi, che hanno visto nascere il personaggio e lo hanno aiutato a svilupparsi. Se non si spiega come un nome è nato, chi lo ha suggerito e in base a quale orizzonte culturale, se ne perde la semantica di grado più affettivo (il suo significato relazionale e sociale), perché esso richiama precise memorie e permette di tracciare precise relazioni che su quelle memorie si sono cementate.

Il caso di Gianluca è un particolare a questo riguardo: agli inizi della sua carriera si esibiva come Pasifae, un nome che si era scelto da sé. È questa la fase che lui descrive come "drag queen", in cui si esibiva principalmente in numeri in playback e finita con la partenza per gli Stati Uniti del suo compare Zarathustra. Rimasto da solo, ebbe modo di ripensare e rinnovare il suo modo di fare performance. Questo rinnovamento coincise con una nuova locazione a Milano, più precisamente nella Casbah di Porta Cicca, e un nuovo nome da associare al nuovo personaggio, quello di Cassandra Casbah. Il nuovo personaggio di Gianluca trovò anche una madrina tardiva in Lady O, conosciuta all'Alexander, il più noto locale "dei travestiti e dei transessuali" (Intervista a Gianluca De Col, p. 313) della Casbah, benché non fu lei a decidere il nuovo nome.

I nomi si scelgono, si danno, si approvano, si bocchiano, si cambiano. I nomi si trovano. Eppure, nonostante questi movimenti e cicli nel processo di scelta, i nomi riescono sempre a dire qualcosa non solo di chi li userà, ma an-

che delle persone con cui lo ha scelto e della natura del loro rapporto. In questo senso, la scelta di nome è una pratica relazionale.

### **2.5 Madrine, novizie e famiglie drag**

Il rapporto che si instaura tra *madrina* e *novizia* è un legame profondo, assimilabile a quello tra madre e figlia. Una madrina accoglie una novizia, la introduce nel mondo della performance in drag e le passa un apparato di nozioni tecniche, stilistiche e sceniche (la sua *techne*) in modo tale che possa diventare un performer completo e indipendente. La trucca, le presta abiti, la aiuta a creare un suo personaggio originale e la segue nella preparazione delle esibizioni, a volte fino a diventarne la regista. In una parola, questo rapporto si può riassumere con il termine mutuato dall'antropologia culturale classica *nurture*: nutrire per far crescere, dare gli strumenti affinché chi viene allevato possa camminare con le sue gambe.

Questa associazione non è solo una questione terminologica. Il termine *madrina* che ho scelto di adottare e desunto da alcune mie interviste (su tutte, quella a Gianluca e a Niccolò/Huma), si rifà certamente alla pratica del comparatico, vale a dire la pratica diffusa in ambito mediterraneo per cui vengono scelti un padrino e una madrina (anche detti compare e commara, o comare) tra gli amici stretti o i parenti della coppia che ha appena avuto un figlio, affinché tutelino e sorvegliano il figlioccio e ne diventino i tutori in caso di scomparsa dei genitori d'origine. A questa pratica si intreccia quella del padrino spirituale, di ambito cristiano, per cui durante il battesimo vengono assegnati al bambino un padrino e una madrina affinché sorvegliano sul suo cammino di fede. Per l'ambiente delle drag queen preferirei usare il termine *commaratico*, che esprime il rapporto tra due commari e tra commara e figlioccio - o, in questo caso, tra *madrina* e *novizia*. Il termine *novizia*, d'altro canto, ha una connotazione più esplicitamente iniziatica, e richiama le giovani che in ambito religioso cristiano affrontano il percorso per prendere i voti definitivi e diventare suore. Inoltre, e non a caso, in entrambi gli ambienti l'iniziazione alla carriera passa attraverso l'adozione di un codice stilistico di abbigliamento (ma anche di trucco e parruccho) ben preciso (Panini, 2012). Le origini dei

termini da me citate, tuttavia, più che intrattenere un legame di derivazione storica con le modalità in cui madrina e novizia venivano vissuti dai miei interlocutori, rappresentavano più dei rimandi simbolici, dei *topoi* culturali e linguistici facilmente accessibili e risemmatizzabili nel contesto italiano di matrice mediterranea e cristiana. I miei interlocutori partirono da concetti a loro portata di mano per andare oltre.

I termini usati dai miei interlocutori, per di più, non si limitarono a *madrina* e *novizia*. Anzi: in alcuni casi la retorica del commaratico venne sorpassata a piè pari per fare spazio a espressioni molto più forti da un punto di vista relazionale. In questo senso, il cast del Toilet fu ricco di spunti. Walter descrisse il rapporto con le sue “cavie” – così definì le drag che nacquero sotto al sua ala – in termini di “come la madre con le figlie” (Intervista a Nancy Posh, p. 347) e definì sé stesso come “la chioccia”. Per la LaZelma “Nancy è stata la mamma” e “il [suo] ruolo [...] è stato, quindi, sì, non diciamo la mamma, ma la zia, dai” (Intervista a LaZelma, p. 6). Anche Marisa Toletta, nel parlare delle sue madrine Domisia e Cristabel, le definì “capostipiti” e “zie”. Rovyna mi disse che il “decalogo” della travestita “si tramanda di madre in figlia” (Intervista a Rovyna Riot, p. 305), e definì Nancy Posh “la capostipite di tutti” “(p. 305), nonché sua madre adottiva “perché la Nancy è troppo giovane per avere una figlia della mia età”.<sup>27</sup> Rovyna e LaZelma (sua “sorella”, come la definì), sempre rimanendo in tema, hanno anche inciso un singolo intitolato *Half sisters*.<sup>28</sup> Rachele De Niro, infine, sulla pagina del suo profilo Facebook (creata dopo la fine della mia ricerca) pubblicò una foto che mi aveva inviato tempo prima, con la didascalia: “Mother & Daughter” (v. fig.).

A volte una madrina può anche non essere una persona che si ha fisicamente vicino, ma un modello ispirazionale a cui ci si sente legati in modo molto diretto e forte. Come disse Rovyna parlando di sé, di Nancy e de LaZelma, “eravamo tutte figlie di Nina Hagen” (Intervista a Rovyna Riot, p. 266), inten-

27 Citazione presa dalla conversazione su Facebook in cui chiedevo ai miei interlocutori di scegliere con quale nome volessero apparire nella tesi.

28 Il video si può guardare qui: [https://www.youtube.com/watch?v=UvFw\\_HSd3l4](https://www.youtube.com/watch?v=UvFw_HSd3l4). Si veda, inoltre, il capitolo all'interno di questa sezione sulle tipologie di performance.



**Rachele De Niro**

Mother&Daughter



dendo con ciò che loro tre sentivano in modo molto particolare il lascito della cultura incarnata dalla cantante, “che ci piaceva e che non c’era più” (p. 266).

Ricorrevano dunque, oltre al commaratico, anche termini che attingevano direttamente alla famiglia, e ai sistemi di parentela, quindi la genealogia e le dinastie.

Huma definì il gruppo della Gaudenzia come una “grande famiglia” e definì Lady O come “la nonna che tutti vorrebbero avere” e aggiunse subito: “Non dire a Lady O che l’ho chiamata nonna perché se no la prossima volta mi tira un ceffone” (Intervista a Niccolò Umattino, p. 8); La Negra parlò del Toilet come “una famiglia [...] perché comunque il bello nostro è che ci conosciamo tipo anche al di fuori del Toilet. Il Toilet è l’ultimo posto [...] dove ci ritroviamo” (Intervista a La Negra, p. 16). Rovyna parlò della “grande famiglia” che si viene a formare tra lo staff e i proprietari di un locale qualora “si sviluppa un rapporto buono” (Intervista a Rovyna Riot, p. 291) a partire dal punto di vista lavorativo. Non solo: tra novizie ed ex-novizie ci si riconosce come sorelle o cugine. Rovyna così si definì “sorella di LaZelma e cugina di Fosca”

Durante la mia ricerca ho individuato tre famiglie o dinastie drag: la Morton Family, il gruppo della Gaudenzia e il gruppo del Toilet. La famiglia Morton, di cui il mio primo interlocutore Marisa Toletta faceva parte, era di sicuro quella più istituzionalizzata. Si era costituita come famiglia in quanto, sommariamente, era un gruppo di performer che si esibivano sempre insieme anche se non avevano una fissa dimora/locale (in questo non erano molto diversi da una famiglia circense), erano legati da rapporti di commaratico, vivevano insieme la preparazione delle esibizioni e costruivano memorie condivise. Tuttavia il loro sodalizio andava ben oltre. Si può dire che avessero fatto della loro dinastia un vero e proprio brand, a cui non mancava né marchio né una rappresentazione genealogica come ogni dinastia di nobili natali che si rispettasse (figg. 1 e 2).



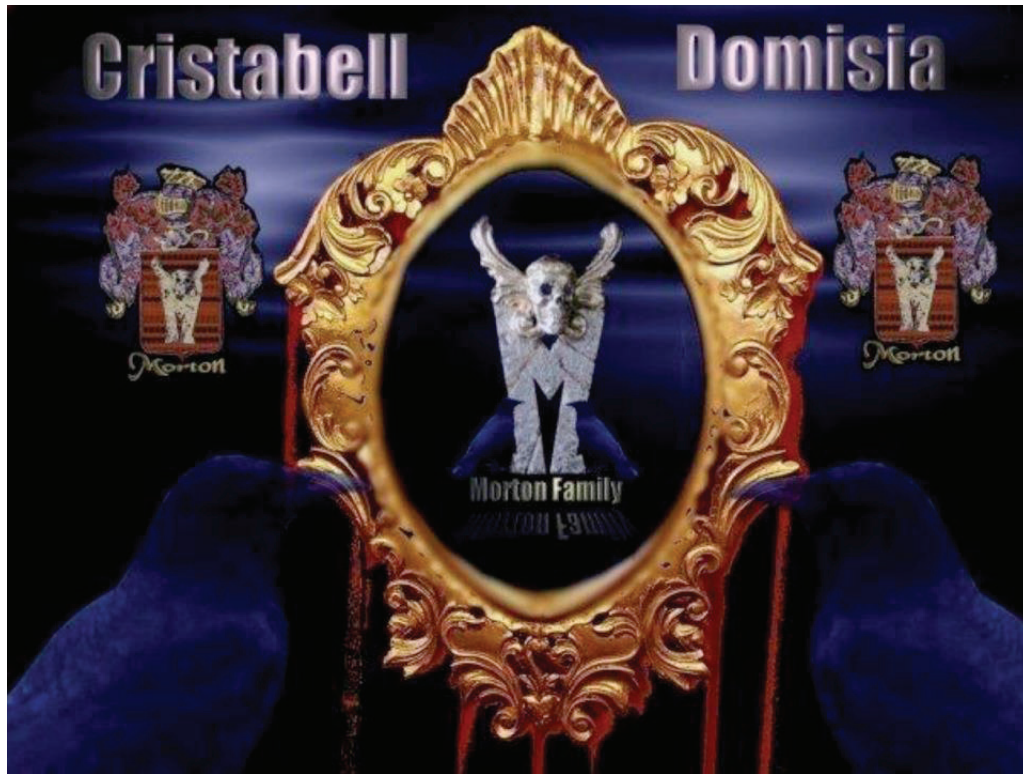


Figura 1. Il marchio della Morton Family. (Sia questa che l'immagine sottostante sono tratte dalla pagina di Marisa Toletta e non recano autore né data di composizione.)



Figura 2. La genealogia della dinastia Morton, apposta ad una rappresentazione pre-esistente. Al centro, sopra l'immagine de La Ciana, si possono vedere le due capostipiti Domisia e Cristabel Morton, delle quali Marisa Toletta è stata novizia

I gruppi della *Gaudenzia* e del Toilet da parte loro non avevano un'immagine coordinata così forte e riconoscibile, ma traevano un senso di unità, oltre al fatto di condividere rapporti di commaratico, nel fatto di esibirsi insieme e principalmente in un luogo preciso: il Circolo Cicco Simonetta e il Toilet, a cui si sentivano legati e a cui sentivano legata la propria performance.

Nella rassegna, ho parlato della tipologia della “famiglia per scelta” presentata da Weston (1991), che ritengo uno strumento analitico molto utile, nell'ambito della mia ricerca, perché trovo dei punti di convergenza di non secondaria importanza con le famiglie da me osservate. Primo fra tutti è il fatto che tutti i miei interlocutori (escluso una) facenti parte di una famiglia drag erano uomini che si riconoscevano come gay. *Ça va sans dire*, essere gay non è la *conditio sine qua non* di una famiglia per scelta, tanto è vero che possono essere accolte nella famiglia anche persone che non si riconoscono come gay o lesbiche purché venga riconosciuto un legame profondo abbastanza per considerarle “di famiglia”, per sentire emotivamente vicina, stretta, una persona come nel caso di un parente (Schneider, 1968, p. 72). È il caso di Alice, che pur riconoscendosi come eterosessuale, venne inserita da Rovyna nella famiglia con l'appellativo di “compagna di merende”, ovvero di amica intima e di vecchia data. Perché non sia stata inserita come sorella è, a parere mio, dovuto al fatto che non è legata a Nancy Posh dal rapporto di madrina-novizia che lega lei e LaZelma per esempio.

Questo però solleva un altro dubbio: anche Rachele e Mirkattiva avevano Nancy Posh come madrina. Perché Rovyna non le citò come sue sorelle o cugine? Anche in questo caso, è il tempo la chiave che permette di definire che qualcuno è parte della famiglia. Oltre alla vicinanza genealogica, serve anche una vicinanza di tipo emotivo (p. 73). È solo grazie al tempo passato insieme, che si riempie di esperienze e ricordi in comune che si può formare un legame abbastanza profondo da potersi chiamare l'un l'altra sorelle. O “compagne di merende”.

Dunque, abbiamo delle famiglie di scelta originate da gruppi di persone che si riconoscono come gay e abbiamo anche delle famiglie che si formano attraverso relazioni di tipo madre-figlia e sorella-sorella. Questo punto accomuna le famiglie drag alle famiglie per scelta e ai gruppi dome-

stici. Ciò che accomuna solo le famiglie per scelta e quelle drag è che i suoi componenti sono principalmente uomini che si riconoscono come gay. Alle famiglie drag, tuttavia, per essere perfettamente assimilabili alle famiglie per scelta e ai gruppi domestici, sembrerebbe mancare la parte del domestico. In senso letterale, nessuno dei gruppi dei miei interlocutori era formato da persone che convivevano, preparavano i pasti l'una per l'altra e pulivano casa insieme.

Ciò che i miei interlocutori dividevano era lo spazio e il tempo delle serate. I preparativi, il camerino, le serate, sono questi i luoghi e i tempi in cui vive abitualmente il personaggio di una drag queen, ed è questo il luogo e il tempo in cui si stringono e si formano i rapporti di parentela tra questi performer. Non dissimilmente, D. (il quale, oltre a lavorare come barista al Toilet è anche un attore) fece questo paragone con l'ambiente teatrale che io trovai molto azzeccato:

In teatro poi tu magari conosci una persona, ci lavori per due mesi, e dopo due mesi sembra che siamo come fratelli. E poi in realtà, magari facciamo lo spettacolo e non ci si vede più però c'è proprio, quell'unione lì... cioè, di collaborazione, quindi sappiamo che dobbiamo farci una serata, o dobbiamo fare divertire la gente, anche se sono al bar, tu sei al... non so, in console, l'altro è in giro... comunque siamo un gruppo. (Intervista a D., p. 11)

I termini, i tempi e i luoghi della vita delle persone non possono essere adottati in toto per i personaggi, poiché il personaggio, pur essendo un prodotto della persona, ne occupa determinati spazi (il locale e non l'ufficio), fa leva su determinati tratti del carattere del performer che non vengono sviluppati dalla persona e occupa momenti a lui precisi (la notte e il weekend contro il giorno e la settimana). Di conseguenza, anche le dinamiche che portano alla formazione di legami di parentela tra i performer da me osservati, andavano di conseguenza. Non serve condividere una casa per essere una famiglia drag, ma partecipare alle stesse serate e condividere gli stessi camerini. Non è mangiare insieme che fa di due drag queen madrina e novizia o sorelle, ma è truccarsi l'un l'altra, prepararsi insieme. In questo consiste la dimensione domestica di queste fami-

glie. Il tempo, anche qui,<sup>29</sup> è la chiave. Non si è sorelle dal primo istante. Essere parte di una famiglia, o per meglio dire, essere legati da rapporti di parentela (mentre la presenza di rapporti di parentela emerse in tutte le interviste che condussi, il concetto di *famiglia* non mi fu sempre esplicitato in questi termini), vuol dire che si diventa uno parte dell'altro e che si fa affidamento l'uno sull'altro, non solo durante le serate ma anche nella vita quotidiana:

Siamo cresciuti insieme. [...] Quindi, ci si è aiutati nei momenti magari di difficoltà. Sì, son nati dei bei legami, ecco. [...] Ma anche con lo stesso Walter, come ti dicevo, come si vede non [...] solo [...] per restare lì a, te l'ho detto, a ballare. Ma, cioè, se c'abbiamo voglia di andare a mangiare una pizza a casa sua, andiamo a mangiare. (Intervista a Mirco, p. 14)

E ancora:

Momenti di difficoltà che possono essere semplicemente qualcuno che ha qualche problema, in quel momento, magari la vita non lo soddisfa, così, completamente, allora gli si dà una mano, [...] non è infatti come ti dicevo solo: "Ok, sì, vediamoci solo per uscire"; poi se quella persona è giù di morale per problemi sentimentali o che cavolo, insoddisfazione... comunque ci siamo e [...] ci si tira su, eh, ci si aiuta, ecco. Fondamentalmente, questo. [...] Se la persona segue un progetto, la si aiuta a [...] promuoverlo, anche. o... Oppure, non so, c'è quella persona che espone in quella galleria? Eh! Andiamo! Andiamo a vedere! Andiamo a vedere comunque cos'ha fatto. Non è solo... ripeto, vedersi in un locale e bon. (p. 14)

Il sentimento di "collaborazione" di cui parlava D. si riflette anche nella volontà di partecipare ai progetti delle proprie novizie e sorelle. Così fu per Nancy Posh, LaZelma e La Fosca quando accettarono di partecipare al progetto forse più ambizioso che sia stato portato avanti tra i membri del gruppo del Toilet: *Rovyna una degli altri*.

Quel tipo di progetto, [...] è stato un po' [...] [come fare da] supporto visto che facevamo parte dello stesso gruppo, cioè quello di Squat. [...] E quindi, alla fine, cioè, era come se fosse [...] un'unica entità che partecipava a questa cosa. [...] Perché il gruppo

---

29 Si vedano i richiami al legame tra tempo e parentela in Weston, Carsten e Sahlins nella rassegna.



era, ed è ancora, come si è visto anche sabato, talmente tanto affiatato, che quando uno ha un progetto, gli altri collaborano molto volentieri. (Intervista a Erik, p. 7)

[Partecipare al progetto] è stata una cosa per solidarietà per Rovyna, e per i ragazzi, che conosco. [...] L'ho fatto per... sì, per dare una mano [...]. Mi piaceva il progetto della... drag in politica. Quindi non per pubblicità su me stesso, perché lì era Rovyna e non era Nancy Posh. Quindi anche lo Zel-, LaZelma che ha fatto la cosa insieme a noi, l'abbiamo fatto proprio per solidarietà, per amicizia e per... un simbolo [...] ci credevo. (Intervista a Nancy Posh, p. 365)

Passiamo ora al gruppo della Gaudenzia. Come diceva più sopra Huma, anche in questo caso possiamo dire di essere di fronte a una famiglia drag, i cui componenti sono legati da rapporti di madrina-novizia e di ex-noviziato. In questo caso nessun interlocutore di questo gruppo ha mai usato la parola sorella o simili, ma non per questo il rapporto che lega queste persone non si esprime in una modalità assimilabile.

Uno dei modi in cui si manifesta questo legame tra i performer della Gaudenzia è durante la preparazione della serata, quando nel backstage Cassandra Casbah e Huma si alternano al trucco per pittare i volti di Lady Violet e Ladalgisa, le quali non sono capaci di truccarsi da sole. Il clima di collaborazione e di interdipendenza, nonché di affiatamento di questo gruppo è ben visibile nel primo backstage che ho ripreso per la *Gaudenzissima*, una serata di duetti in cui era presente tutto il nocciolo duro del cast (mancavano solo Lady O, Luz La Truz e Jo Marcio, i quali comparivano come ospiti solo raramente).

Se è vero che i rapporti tra le persone (in questo caso, i rapporti familiari) si strutturano nello spazio e da questo sono influenzati, un'altra interdipendenza nella famiglia della *Gaudenzia* è quella che lega i performer al Cicco Simonetta. Al di fuori del Cicco, per quasi tutti i performer (Cassandra esclusa), esibirsi non è nemmeno pensabile. Tra tutti i locali il Cicco, tra tutte le serate la *Gaudenzia*. Senza *Gaudenzia*, non ci sarebbe modo né occasione di pensare i suoi performer in altro contesto. Senza i suoi performer, non ci sarebbe la *Gaudenzia* come gli spettatori conoscono e apprezzano. Sul perché di questa esclusività che lega in special modo il palco della *Gaudenzia* con Ladalgisa e, in minor misura, Lady Violet, tornerò alla fine della sezione.

## 2.6 Come si sceglie una novizia

Per diventare madrina bisogna avere una novizia. Ma trovare una novizia non è una cosa così facile. Le novizie non vengono da te come i sudditi di un re taumaturgo. Le novizie si trovano, capitano, ma non è detto che non si possa forzare la mano del destino. Da quanto emerge dai dati da me raccolti, esiste un modo che definirei “tradizionale” grazie al quale cui una novizia può farsi notare e magari accogliere da una madrina, e me lo illustrò Fellatia:

Normalmente, uno va a fare la pellegrina truccata e imbellettata in giro a gratis...[...] si offre sempre di solito a gratis o comunque per cifre molto [...] Irrisorie, per fare spettacolini qua e là, e si fa notare in questa maniera. (Intervista a Fellatia Addams, p. 251)

È questa la modalità che appartiene all’ambiente dei locali che offrono animazione *en travesti* più *mainstream*, come lo era il Gioia 69, ed è così che aveva fatto Regina Cœli, una novizia da poco trasferita a Milano, durante uno dei *Why Not* a cui ho partecipato. L’espressione pellegrina rende abbastanza l’idea dell’aspetto che aveva Regina Cœli quella sera. Una parrucca sgangherata, il trucco incerto, l’abito fatto di tessuto mal tagliato e mal assemblato. Era ancora un tantino rozza.

Cassandra, tra tutti i miei interlocutori che hanno fatto da madrine, è quella che fece meno fatica di tutti a trovare novizie. Tutte quelle che prese sotto la sua ala erano state tempo prima suoi allievi durante i laboratori che conduceva regolarmente sulla creazione di un personaggio e durante i quali investigava il “travestitismo come artigianato teatrale” (Intervista a Gianluca De Col, p. 321). Da questi laboratori uscirono un po’ tutti i personaggi che costellavano le serate della *Gaudenzia*. Walter non aveva un bacino così nutrito di aspiranti performer tra cui trovare le sue “cavie”, ma nonostante ciò riuscì a scovare non poche novizie. Il modo in cui le trovava è molto interessante. Si partiva sempre da persone che conosceva, amici o gente che perlomeno frequentava le serate in cui Nancy metteva musica, ma sono persone nelle quali lui riconosceva qualcosa di particolare, un “potenziale” da poter far fruttare:

Capti in loro delle potenzialità, che non è neanche vero, perché comunque chiunque può essere una drag, veramente chiunque. [...] Quando capto che c'è una voglia, o un bisogno, dall'altra parte di farlo, sono il primo che spinge a farlo. Mettendolo giù veramente come uno scherzo, un gioco, anche perché ho iniziato io così. [...] Quindi quello che faccio con loro è spingerli a-, a provare perché vedo comunque delle potenzialità. È una cosa molto divertente da fare, perché no?, se ci puoi guadagnare dei soldi. Perché no? Quello che capto in loro è questo. Sicuramente le potenzialità, una personalità forte, anche quando [...] sono personalità, magari sai?, timide, però c'è quel... quella peculiarità che in drag invece diventa il punto di forza. (Intervista a Nancy Posh, p. 348)

Walter “capta[va] le potenzialità” di una persona, quelle che lui definiva come qualità da superstar, e il passaggio successivo che compiva era di fare lui la prima mossa e proporre che la “cavia” provasse a travestirsi una volta, per gioco.<sup>30</sup> Una volta convinti, dopo la prima volta, erano “carriere spianate” (p. 346). Il suo intuito nello scovare questi potenziali era così sviluppato da diventare oggetto di leggende metropolitane nel suo ambiente. “C'è questa voce che gira: ‘Dove passa Nancy Posh, cioè, che non cresce più l'etero’. O: ‘Dove passa Nancy Posh escono solo travestite’” (p. 346).

Per essere considerata madrina, tuttavia, condizione necessaria è che la novizia riconosca il ruolo svolto dalla madrina come tale – sempre ritornando alla natura dei termini relazionali. Se una novizia non riconosce che ci sia stato questo rapporto, non entrerà a far parte della famiglia e non sarà nemmeno inserita nella eventuale genealogia. È questo che è accaduto nel caso di Miss Understood, una giovane performer che Cassandra Casbah aveva preso sotto la sua ala. Cassandra le aveva insegnato il mestiere e insieme avevano fatto le prime due edizioni della Gaudenzia. Il sodalizio purtroppo finì in modo molto brusco:

La frattura è avvenuta perché per me, è un mestiere. Io vivo di questo. Per cui, ho delle richieste di qualità su di me molto alte, molto precise, e Miss Understood che lo faceva a livello amatoriale non riusciva a capire... (Intervista a Gianluca De Col, p. 333)

---

<sup>30</sup> Per la questione del gioco si veda il capitolo *Per gioco, per scherzo, per topos* in questa sezione.

La frattura era dovuta a motivi di etica lavorativa, potremmo dire. Questo però portò Miss Understood a negare completamente il rapporto e il tempo passato insieme a Cassandra e a definirla non madrina ma sfruttatrice, eliminando di conseguenza automaticamente, con il suo gesto, il suo stesso ruolo di novizia. Una volta che il cerchio viene aperto, non si può più richiudere.

### 2.7 Il decalogo della travestita

Il termine “decalogo della travestita” da me introdotto all’inizio di questo capitolo deriva da Rovyna Riot che così definì durante la sua intervista l’etichetta della travestita, vale a dire l’insieme di norme e divieti, per quanto riguarda lo stile e la performance a livello *formale*, che una travestita dovrebbe sempre seguire. Tra questi identificò alcune “cose molto rigide” quali: “Rovyna non uscirebbe MAI senza il rossetto o MAI senza un cappello a posto [...] MAI scarpe basse” (intervista a Rovyna Riot, p. 305). Oltre a queste regole, che le sono state tramandate da Nancy Posh, me ne citò anche altre, sul versante lavorativo, come “non accetterei mai di fare un roba semplicemente per far cassa” (p. 280), ovvero di trasformare il proprio personaggio in una mera fonte di guadagno. Un’altra regola era la seguente: “Non ho mai chiesto di suonare da nessuna parte, nel senso non... o di essere presente, a titolo personale” (p. 282), e le serviva per distinguere il suo modo di fare drag da quello delle drag queen più *mainstream* che invece sono famose per andare di locale in locale “a fare le pellegrine” come diceva Fellatia Addams, nella speranza di trovare un ingaggio. In questo caso, i divieti, i “MAI” di Rovyna a livello lavorativo, servivano a distanziare un tipo di fare drag vissuta non come lavoro, ma come ricerca artistica e musicale per la quale si ricevevano compensi e dove tuttavia l’interesse non era rivolto a quelli.

Nessun altro mio interlocutore usava il termine “decalogo”; cionondimeno, qualora lo sfoderassi durante le interviste, nessuno parve avere difficoltà nell’intendere di cosa parlassi. La dicitura concorrente di “protocollo”, invece, la presi in prestito da Rachele, e ha la stessa valenza del “decalogo” di Rovyna. In tutti i casi, queste regole diventano guida e patrimonio del performer, ed entrano a far parte integrante della sua *technè*, che può essere poi passata di











- 
- RuPaul** @RuPaul 1m  
1. Choose a name that flows and rolls off the tongue; something clever, but not too complicated  
Expand
- 
- 
- RuPaul** @RuPaul 2m  
2. Avoid featuring your own hair; if you have a nice hairline (not receding), by all means pump a hairpiece or a fall  
Expand
- 
- 
- RuPaul** @RuPaul 4m  
3. Never wear mens attire while in drags...ie, your daytime glasses, slacks (unless UR padded) or sneakers or flat shoes  
Expand
- 
- 
- RuPaul** @RuPaul 5m  
4. Always feature false eye lashes  
Expand
- 
- 
- RuPaul** @RuPaul 6m  
5. Always serve a full coverage foundation set with powder  
Expand
- 
- 
- RuPaul** @RuPaul 6m  
6. Never get clocked eating food while in drags  
Expand
- 
- 
- RuPaul** @RuPaul 7m  
7. Never respond to anyone who yells "yo slim!" out of a passing car  
Expand
- 
- 
- RuPaul** @RuPaul 8m  
8. Never lip-sync slow ballads unless you have at least 3 years of "showgurl" experience  
Expand
- 
- 
- RuPaul** @RuPaul 8m  
9. Shave your eyebrows off completely and paint them on properly!  
Expand
- 
- 
- RuPaul** @RuPaul 9m  
10. Be kind. There are enough "bitchy queens"  
Expand

Figura 3. Il decalogo della drag queen secondo RuPaul, pubblicato sul suo profilo Twitter.

madrina in novizia. La novizia, a sua volta, potrà decidere se accogliere, rifiutare o contrattare questo bagaglio di conoscenze e modalità performative, in una continua trattativa che si dipana nel tempo.

Essere una madrina, a livello astratto, significa scovare una novizia, prenderla sotto la propria ala e insegnarle il mestiere. Quello che differenzia una madrina dall'altra è cosa si insegna alla propria novizia, poiché in base alla performance che si desidera mettere in scena, cambieranno gli insegnamenti. Una parte che io definirei imprescindibile di questo insegnamento sono le nozioni che riguardano il complesso trucco-parruccho-abito, la parte stilistica. Il resto degli insegnamenti, di carattere performativo (come ci si deve esibire), lungi dall'essere nozioni accessorie, sono ciò che invece rende precipuo e originale uno stile di performance, e sono il focus vero dell'insegnamento, quello su cui le madrine spendono più tempo. *Le basi te le fai da solo* ed espressioni simili, infatti, erano ricorrenti nelle conversazioni che ho avuto. Come a segnalare che, più della parte stilistica (il "decalogo"), ciò che davvero importa è tutto il resto.

Parlando con alcune madrine tra i miei interlocutori, Cassandra Casbah, Nancy Posh, Erik e LaZelma, e con le loro novizie, ho cercato di indagare in cosa consistesse il ruolo di una madrina. Come insegna, e cosa insegna. Ne è emersa una serie di precetti, formulati sia in positivo (ciò che una drag queen deve fare) che in negativo in forma di divieto (ciò che una drag queen non deve mai fare). Oltre a questi precetti, ovvero che Rovyna ha definito "il decalogo della travestita", mi vennero esposti anche altri concetti, a volte definiti come veri e propri "aforismi" da seguire o da rifiutare, secondo i quali le madrine con cui ho parlato articolavano il loro fare-performance e che avevano fortemente influenzato al loro esperienza di performer, ovvero ciò che insieme al "decalogo" andava a comporre la loro *techné*.

### 2.7.1 Cassandra madrina

Allora, sì, c'è stata una persona che era Miss Understood che ha lavorato per i primi due anni alla Gaudenzia. E poi c'è stata una rottura. [...] Adesso sto facendo da fata

madrina di un altro personaggio, che è ospite alla Gaudenzia, che è Huma. [...] E però ci sono molte [...] allieve, che poi invito alla Gaudenzia e qualcuno li ho incontrati in-, nei laboratori che ho condotto e... e sono Luz La Truz, Ladalgisa e Lady Violet. [...] E poi c'è Jo Marcio, che è un'altra figura drag king in realtà. [...] Su cui ho lavorato. [...] Questi sono miei protégés. Poi, come dire, sono persone che nella vita fanno altro e non fanno spettacoli da soli. Cioè, si attivano nel momento in cui io li coinvolgo nelle mie serate, li invito come ospite. Però nascono da[i] [...] laboratori, da... comunque, una sintonia nata con loro. (Intervista a Gianluca De Col, pp. 333-334, corsivi miei)

L'esperienza di Cassandra di “fata madrina” inizia dal reclutamento nei laboratori di nuove leve con cui lavorare. Gianluca usa un termine particolare per descrivere i performer che ha preso sotto al sua ala al di fuori di Miss Understood e Huma, ed esso è “allieve”. Sebbene il rapporto tra Gianluca e le allieve Lady Violet e Ladalgisa sia sostanzialmente e funzionalmente di madrina-novizia, un fattore complica questo tipo di rapporto che altrove sembra presentarsi in modo più che naturale: l'età. Generalmente, una novizia è più giovane della sua madrina. Nel loro caso però, Gianluca è coetaneo se non di poco più giovane di molti suoi *protégés*. Questa anomalia, diciamo così, ha creato un cortocircuito nella definizione del rapporto di commaratico: la madrina non è vecchia abbastanza per avere l'autorità a lei spettante; la novizia non è esattamente “di primo pelo” (p. 335). Da entrambe le parti, dunque, non fu fatto ricorso ai termini *madrina* e *novizia* durante le interviste. Cassandra non era dunque “madrina”, ma “maestra e maestra di cerimonie” (Intervista a Lady Violet, p. 22). Ladalgisa non definì il ruolo di Gianluca con nessun termine specifico, ma ne sottolineò il fondamentale ruolo registico, ponendo automaticamente sé nella posizione di attore professionista piuttosto che in quella di performer in drag agli inizi. Dico “agli inizi” perché, sebbene Lady Violet e Ladalgisa si esibissero alla *Gaudenzia* da ormai due anni, e quindi a livello attoriale fossero performer sicuramente molto più esperti di Huma, quando si parlava di trucco (una delle caratteristiche fondanti della performance in drag) si dimostravano assolutamente non autonome. Questo obbligava ogni volta Gianluca e Huma (da quel punto di vista più esperta) a truccarle, ed era una conferma del fatto che, nella preparazione delle performance, il ruolo di *nurture* di Cassandra, madrina o maestra o regista che fosse, era ancora necessario sia nei confronti di Huma che delle altre due.



In pratica, quello che per Gianluca rappresentava la parte centrale del suo insegnamento di madrina non era tanto il complesso trucco-parruccho-abito, ma era di stampo più squisitamente registico e teatrale:

Il mio ruolo di madrina consiste nel... [...] nel far sì che... che siano scenicamente il più... potenti possibile. [...] E questo di fa attraverso la scelta delle giuste canzoni. Perché certe canzoni, fatte in playback sono più adatte a un tipo che ad un altro. E consigliando, prestando vestiti, consigliando... e truccando spesso... [...] attraverso il consiglio ma anche il prestito di - mai i miei costumi, mai; quello, no. Costumi che sono lì nel... quello [il seminterrato del Cicco Simonetta]. E poi, preparando il numero, per cui guardo il numero prima che lo facciano. [...] E, a volte, faccio dei piccoli interventi; a volte, monto il numero completamente. E questo è il mio ruolo di madrina. E sostanzialmente rompo il cazzo. (Intervista a Gianluca De Col, p. 334)

Ciò che interessava a Gianluca era che i numeri preparati fossero “potenti”, che i performer da lei preparati riuscissero a portare a termine delle esibizioni pensate ed efficaci. Il trucco e gli abiti, d’altra parte, sono una cosa che non insergno loro e su cui loro dipendevano da lei. L’unica che faceva eccezione, e l’unica che Gianluca non scovò in uno dei suoi laboratori, era proprio Niccolò/Huma, la sua ultima novizia, la quale sapeva truccarsi e anzi si alternava a Cassandra durante le serate più affollate per numero di ospiti, come ebbi modo di osservare io stesso durante il backstage della *Guadenzissima* che ho ripreso. “Quando ho finito di truccarmi da solo, trucco anche loro” (Intervista a Niccolò Umattino, p. 6).

Come racconta Huma:

Mi ha detto: “Vabbè, visto che vieni a Milano, ormai ci conosciamo. So come lavori, eventualmente, sai che tutti i giovedì faccio la serata Gaudenzia e vieni, iniziamo, facciamo magari o ci sistemi i costumi o fai da truccatore” - di fatti, ho iniziato come visagista delle dive - “poi eventualmente più avanti, con calma, facciamo un paio di numeri insieme, e poi quando penso che tu sia pronto, ti butto sul palco. In realtà è successa un’emergenza, perché una delle ospiti delle ospiti non c’era perché stava male, e quindi mi ha chiamato il martedì e mi ha detto: “Per giovedì preparami due numeri”. (Intervista a Niccolò Umattino, p. 2)

Cassandra non era una madrina che desse molte regole: “Prima regola fon-



damentale: ‘Divertiti quando fai le robe’”, “Il trucco, esagera sempre. [...] e fai il meno possibile però fallo fatto bene” (intervista a Niccolò Umattino, p. 17), ma questo non vuol dire che non ne seguisse lei. Infatti, nel suo modo di fare performance, ad esempio durante la Gaudenzia, erano iscritte alcune regole, anche se queste attenevano ad ambiti della serata generalmente dominio di Cassandra soltanto, come le parti di improvvisazione:

All’interno della serata ci sono comunque delle cose fisse, in cui io so che ci passo per forza. Quello che succede in mezzo, è un... è un mistero per me, però ha delle regole, per cui: so che in quella cosa lì, di: “Vediamo cosa succede”, in qualche maniera rientro. E che è: ordino da bere, gioco col pubblico, ho una serie di testi che scelgo a secondo del mood della serata. Per cui se capisco che il pubblico è reattivo, leggo una cosa un po’ seria, un po’ poetica. Se capisco che il pubblico è depresso, allora vado con una roba comica e risollevo. (Intervista a Gianluca De Col, p. 317)

Oppure, altre regole che attenevano a quello che va o non va fatto sul palco e durante le serate:

Ho delle regole: che per tantissimi anni io sul palco o nelle pause mai senza parrucca e mai senza tacco a spillo. [...] Eccezione, i numeri in cui faccio, tipo, Illusione di Giuni Russo, in cui faccio la casalinga e c’ho le babbucce con i fiori. [...] O se faccio dei numeri in cui faccio la sfigata, allora può essere valutato l’uso di una ballerina. Poi, ultimamente ho fatto dei numeri senza parrucca ma perché o utilizzo altri copricapi, in cui si vede però che sono rasato, e gioco proprio su questa cosa, oppure quando mi è capitato di fare dei numeri senza parrucca perché mi raso completamente e mi faccio la testa dorata. (Intervista a Gianluca De Col, p. 322)

Quello su cui si concentrava, con le sue novizie, era proprio la preparazione dei numeri. Come raccontò Lady Violet:

Il rapporto con lui è un rapporto di... di interazione rispetto a una figura che in questo senso ha mo-, ha più esperienza, ha più capacità di... di lavoro in questa direzione. Per cui, dopo che ho lavorato ai miei brani, cosa che in genere faccio per conto mio [...] in base alle suggestioni che-, che i brani mi danno [...] dopodiché, ovviamente con lui facciamo le prove, sempre prima della-, della serata e quindi lui poi interviene rispetto quello che secondo lui può essere più o meno efficace, nell’ottica dell’inserimento di questa cosa che io propongo nella situazione, che è la serata, e nella modalità che questa serata-, su cui questa serata si basa, fonda-

mentalmente. Quindi magari dà degli-, dei suggerimenti spesso in chiave ironica. Oppure, dà dei dettagli e inserisce dei piccoli particolari, magari serve un oggetto. [...] E... poi un altro rapporto, come hai visto anche tu con i tuoi occhi, è quello proprio della creazione concreta del personaggio dal punto di vista del trucco [...]. Nel pittare fisicamente, nel dare la forma, dal punto di vista cromatico... ché anche... anche quella è un'arte che... che io non ho mai approfondito. (Intervista Lady Violet, pp. 11-12)

Il termine che usò Lady Violet “maestra di cerimonie”, sottolinea come l’insegnamento di una *techne* performativa coesista con una dinamica di potere che viene giocata sul palco. La Gaudenzia era territorio di Cassandra, e Cassandra era, sì, ben felice di accogliere ospiti, ma il taglio registico della serata doveva rimanere nelle sue esperte mani. Dava ora piccoli ma acuti consigli per un maggiore effetto dei numeri proposti, ora rimontava i numeri da zero. Questa dinamica di potere, però, non era emersa dall’intervista con Huma, la quale essendo più inesperta e giovane sia di Lady Violet che di Gianluca non si pose nella posizione da poterla portare alla luce in modo così articolato. Anche Ladalgisa, durante la nostra intervista, mi raccontò in cosa consisteva il ruolo di Cassandra:

Ho dei brani e li propongo a Gianluca. Di solito lui ci lascia abbastanza liberi, sia quando propongo dei brani come assoli, che anche quando facciamo in coppia. [...] Abbiamo questi brani, facciamo una prova con Gianluca e di solito noi abbiamo già un po’ provato, Gianluca ci dà degli accorgimenti di carattere coreografico, ci mette addosso degli oggetti, ci dice di utilizzare magari un carattere più negativo, o uno più positivo, oppure ci dice come interagire tra di noi in un certo modo... Tipicamente, non so, ti dice di riprovare a fare questa cosa con l’ombrello aperto, con la borsa in mano, con la chitarra, seduto, in piedi... [...] Gianluca riesce sempre a trovare rispetto quello che facciamo noi, anche se io non lo so bene all’inizio, lui riesce sempre a trovare come un sentimento, come un’emozione, che... in realtà tu hai un po’ dentro. (Intervista a Ladalgisa, p. 2)

L’apporto di Gianluca riguardava principalmente l’efficacia della performance: grazie alle sue indicazioni, le sue “allieve” riuscivano a sviluppare una *techne* scenica che plasmavano di volta in volta attraverso i numeri e che permetteva loro di leggere l’esito della performance già in corso d’opera attraverso le proprie azioni e le reazioni del pubblico a quelle. Se le azioni, consigliate a ragion veduta da

Gianluca, sono eseguite nel modo pattuito, se i performer “sono nei gesti giusti”, l’effetto sarà buono e il pubblico reagirà in modo caloroso, e viceversa:

L’aiuto che Gianluca dà è fondamentale perché con dei pochi gesti e delle poche cose, tratteggia o approfondisce questi personaggi. Tra l’altro, dall’interno, siccome è una cosa appunto molto teatrale, per me, noi ci accorgiamo quando siamo nei gesti giusti che sono spesso misurati sulla canzone, e quindi sono fatti appositamente per creare un momento di riso, un momento di smarrimento eccetera, e invece delle volte invece che non siamo così precisi, siamo un po’ più liberi, ci accorgiamo subito che il pubblico in effetti reagisce meno, oppure una volta ci ha chiesto il bis, l’altra volta non ce l’ha chiesto [della stessa performance ripetuta durante due serate diverse], ma noi lo sapevamo perché, dall’interno, se manchi quel passaggio che è quel passaggio comico così, al pubblico non arriva l’emozione. (Intervista a Ladalgisa, p. 3)

Cassandra non è stata solo madrina, ma ha anche avuto una madrina, Lady O. Gianluca la conobbe che era già un performer con dell’esperienza alle spalle (non posso dunque dire che sia stato novizia di Lady O), ma “questa creatura meravigliosa” fu per lei non di meno una “maestra”, sebbene le abbia trasmesso degli strumenti senza atteggiarsi a tale:

E lei è stata una maestra, per i costumi, perché me ne ha regalati di suoi, meravigliosi. [...] E per la presenza scenica, perché... [...] solo a guardarla è scuola. Perché una che ha fatto per tutta la vita spettacoli, e [...] io ho imparato moltissimo da Lady O, per esempio, [...] sulla cura del costume, sulla cura del... del dettaglio visivo. Poi Lady O si incazza con me e mi dice che sono sciatta quando lavoro. [...] Cioè, è proprio un dato di fatto. E Lady O c’ha le scarpe coordinate per ogni costume. Io no, io no. E mi dice... delle cose tremende ridacchiando, a volte. Però [...] capisco esattamente quello che-, che vuole dire. Cioè, e se devo dire la persona che più mi ha [aiutato] in questa cosa, è Lady O. Perché poi, è una che regalandomi una volta una... una spilla, una volta, dicendo: “Ma che cazzo! Come sei truccata, che sembri una cinese... metti un po’ di nero sotto!”, è una che mi ha dato degli strumenti in una maniera-, senza fare la maestra, per cui meravigliosa. (Intervista a Gianluca de Col, pp. 331-332)

### 2.7.2 Nancy madrina

Come madrina, Nancy Posh si può dire che fosse quella più didascalica delle due. Nei suoi insegnamenti non mancavano precetti ben precisi, recitati dalle sue “cavie” praticamente a memoria, su postura camminata e pose, anche se il suo insegnamento più importante pareva essere una sua particolare filosofia di

vita e di performance di cui parlerò più sotto. Tra i precetti, chiamati da Rovyna “decalogo che si tramanda di madre in figlia” e descritti come “molto rigid[i]”, possiamo citare anche questa sua affermazione:

Io non ho nessun problema ad uscire in tuta, ma Rovyna non uscirebbe MAI senza il rossetto o MAI senza un cappello a posto. E quindi, cioè... [...] poi ci sono delle cose molto rigide, delle... del mondo del trave-, delle travestite. Nel senso, MAI scarpe basse, MAI senza rossetto, MAI... (Intervista a Rovyna Riot, p. 305)

LaZelma, durante la sua intervista, fu ancora più precisa per quanto riguarda quelli che chiamò “i classici trucchi da travestita”:

Spalle indietro. [...] Tette in fuori. [...] Nancy è quella che mi ha insegnato oltre a truccarmi, a camminare sui tacchi, quindi a comportarmi da travestita. La travestita non sta mai gobba, in avanti - cosa che io invece da uomo, sempre. [...] La travestita sta sempre petto in fuori e... spalle indietro, anche se all’inizio dici: “Ma no, ma mi si vede tutto!” - è così, punto. Sempre quando fai le foto, mento in avanti, leggermente aperta la bocca, stringere le guance, sempre, leggermente in fuori la mandibola [...] una gamba avanti all’altra sempre leggermente di profilo. [...] Di tre quarti [...] con invece le gambe al contrario, in modo che si esaltino le forme... [...] Camminare sui tacchi e slanciare sempre il peso in avanti. Mai, mai, così, il passo insicuro. Al limite passi corti, ma col peso, se ne va già in avanti, altrimenti sei Frankenstein, per intenderci. (Intervista a LaZelma, pp. 22-23)

Oltre a questi norme di ordine pratico, per sembrare e muoversi come una travestita, Nancy insegnò anche cosa vuol dire essere una travestita:

La percezione di immagine dell’esterno, cioè... hai gli occhi puntati addosso e puoi permetterti, da un lato in-, nel senso, sei non giudicato, perché ovviamente sei una travestita, quindi nessuno ti può giu[dicare]. [...] Sarebbe ridicolo che uno ti additasse dicendo: “Ah! Ma è-, sei una travestita!”. Sì. Certo. È come [...] additare una mora e dire: “Ah! Sei una mora”. Sì, logico. Dall’altra parte puoi permetterti di fare cose che da uomo non potresti mai permetterti di fare, è un’arma a doppio taglio, insomma. (Intervista a LaZelma, p. 24)

Anche Mirco mi raccontò abbastanza in lungo riguardo al ruolo di Nancy. Quello che aveva fatto, in sostanza, era offrire (molto causalmente) il proprio guardaroba a Mirko che un Halloween aveva mostrato di volersi travestire da qual-

cosa ma non sapeva da cosa. Usando il richiamo: “Senti, io c’ho la roba. Se tu hai [bisogno]” (p. 16), come un bravo predatore che aspetta di agguantare una preda, Walter aveva captato le potenzialità di Mirco e lui accettò subito, decidendo di travestirsi proprio da Nancy Posh. I soliti consigli su postura e pose da tenere per le fotografie non mancarono. Le serate in cui Mirco si travestiva, sempre prendendo in prestito abiti di Nancy, andarono aumentando e con esse, crebbe anche il bisogno di scostarsi da Nancy Posh, di creare un personaggio originale, Mirkattiva. Questo passaggio venne incoraggiato da Walter, che anzi si prodigò per dare il proprio contributo di mentore e madrina:

Bisognava sempre un pochino più scostarsi. Quindi, con Walter una volta io gli ho detto: “Walter, guarda che mi sa che qui bisogna che mi crei un personaggio”. Allora lui mi ha detto: “Ma tu chi vorresti imitare”, così. Imitare, cioè, mi permetto - no, non è corretto imitare, però mi diceva: “Chi vorresti-, da chi vorresti trarre spunto magari”, poi con che cosa e via dicendo. Io mi son fatto due o tre idee, ho visto che molte cose comunque mi tornavano e vedevo che richiamavano sempre un po’ quell’aspetto, un po’ anche da fumetto giapponese, che ogni tanto usa anche Nancy Posh con alcuni. (Intervista a Mirco, p. 19)

L’unica cosa che non toccò mai a Nancy, con Mirkattiva, fu truccarla. Mirco, che da solo non sa truccarsi, ha un’amica che fa la truccatrice ed è lei che lo aiutò durante tutte le serate, anche se il suo proposito è quello di imparare un giorno “anche per essere un po’ più autosufficiente” (p. 19).

Con Rachele, invece, l’ultima “cavia” di Nancy, ci fu bisogno oltre che di insegnare i precetti fondamentali, anche di truccarla, sebbene, come mi disse durante l’intervista “pian piano, [avesse] anche imparato come ci si trucca” (intervista a Rachele De Niro, p. 18). Era esattamente quella la scena che vidi al prima volta che partecipai allo *Squat* e mi fu concesso di vedere i preparativi per la serata. Nancy e Rachele erano arrivate insieme, già vestite, ma Rachele non era ancora completamente truccata. Si erano allora accomodate su due sgabelli alti e Nancy si era messa al lavoro, con attenzione e cura. Rachele, dalla sua, però, aveva di sapere cucire a macchina, capacità da non sottovalutare in un ambiente come quello dei performer in drag, dove la necessità di abiti disegnati appositamente per il proprio corpo è sempre grande, e pressoché unico nel circolo del Toilet.

Anche Rachele mi parlò della necessità di creare un personaggio proprio, senza lasciarsi influenzare dagli altri, dai cognomi pornografici di Rovyna, né dal mantra di Nancy Posh, “Nuda!”. Walter, forse per una deformazione professionale, è abbastanza abituato agli aforismi. Durante la nostra intervista, infatti, ne producemmo sia lui che io una quantità smodata, e tra questi molti riassumevano la sua filosofia sul fare-performance e sulla vita:

Le nuove drag crescono. E quindi è anche divertente vedere come diventi un po' un punto di riferimento. Da chi ti chiede i vestiti, a consigli, dal suggerimento per il nome, a come fare, come camminare, la musica da mettere. E anche perché spuntano tipo, una dietro l'altra, quindi no: fa anche piacere. C'è spazio per tutti e avanti il prossimo. Tipo te. (Intervista a Nancy Posh, pp. 344-345)

[Le nuove drag hanno visto che quello che faccio] non viene fatto con lo spirito della cula acida, ammazziamoci, la competitività... È una cosa che è nata per div-, intanto, per me stesso, come piacere personale, artistico eccetera, e il messaggio è sempre stato quello. Così, come la musica che ho sempre messo: piaceva a me, poi se gli altri la volevano ballare, bene. Se no ciao. (p. 345)

La cosa vincente è che probabilmente penso, non so, di aver con-, trasmesso, è quella di che ci si può fare la figa, la super figa, la super star ma non essere necessariamente la regina cattiva delle fiabe. (p. 345)

Dove passa Nancy Posh escono solo travestite. (p. 345)

Han visto che è vincente il discorso di “Sii te stesso”, il discorso di “Anche meno funziona lo stesso” e ci si può divertire. Quindi ti vedono come punto di riferimento. Tipo la matrona del bordello. (pp. 346)

È inutile che ti vesti come quel personaggio; puoi iniziare così, poi devi però sviluppare. Devi avere il tuo nome, il tuo look, la tua personalità. E l'emulazione, no, i vari snatch game di RuPaul sono snatch game, punto. Però non funziona. Perché poi queste cose le devi portare fuori. Ti vedono come un punto di riferimento, quindi ti chiedono... io li incoraggio sempre a vestirsi come vogliono, comprare un po' le cose che vogliono, ad essere sé stessi, a non imitarsi tra di loro e a portare la loro personalità... fuori. Fuori su un palco, ma anche in un locale, quando lavorano o non lavorano. E ti prendono un po' come... veramente la mamma che li-, le incoraggia, insomma. (p. 346)

Ecco, un'Alaska [una concorrente della quinta stagione di RPDR], che comunque, cioè, se la vedi, le ciglia se le attacca tipo qua [in fronte] perché non è capace. Si trucca di merda... però, cazzo! Cioè, viene fuori la personalità. [...] Oppure, i vestiti che cadono a pezzi - benissimo! Cioè, ti cade a pezzi il vestito? Fallo vedere! Dillo! Perché è il tuo punto forte. E quindi ti guardano con-, cercano forse sempre un po' l'approvazione nel fatto che le-, le conforti nel farle essere sempre quello che sono. Sempre sotto di me. (p. 347)

Nel senso che ti aiuta tantissimo, quando poi torni in borghese,<sup>31</sup> a... prendere e dare forza a quelle che tra virgolette sono i difetti. Per cui i difetti a volte sono le tue qualità messe un po' nell'ombra. Quindi come diceva Andy Warhol: "Quando hai un difetto, fallo vedere". Hai un brufolo? Incontrerai una persona: "Guarda! Hai visto che brufolo?". Tolto il dente, tolto il male. Lo sanno. (p. 348)

Diciamo che hanno iniziato perché comunque supportate da me. E che... questo messaggio l'hanno ben recepito. Nel senso che hanno visto che lì - veramente l'aforisma ancora, quando uno dice: "Ma, Everybody is a star". [...] Cioè, puoi davvero essere un cesso incredibile, non saperti vestire, non saperti truccare, ma puoi essere qualcuno davvero. E... e funzionare! (p. 358)

Anche nel caso di Nancy Posh, il complesso trucco-parrucco-abito non era la parte più significativa del suo insegnamento di madrina. Quello che voleva trasmettere è l'idea che attraverso la creazione di un personaggio si possono trasformare quelli che consideriamo nostri difetti in punti di forza; che una personalità originale, più che una certa perfezione stilistica, risulta vincente. E che tirare fuori queste debolezze per farne punti di forza non è un'azione solipsistica, ma sociale. È attraverso la risonanza con gli altri, è mettendo in chiaro quelli che crediamo essere i nostri limiti che scopriamo che sono anche degli altri e che forse non sono affatto limiti.

Nancy cominciò a suonare la musica che piaceva a lei, mescolando pop e metal, rock e funky, perché non c'era nessun locale a Milano che osasse fare altrettanto, e si era fatto l'idea di essere l'unico a cui piacesse questa commistione di generi. Come comprese subito, non era l'unico, e anzi tante persone gradirono questa operazione ardita che premiò lui e la sua serata per molto tempo. Il tipo di fare-performance portato avanti da Nancy, nelle sue parole, si configurava come una "seduta terapeutica micidiale" che consiglierebbe a tutti di travestirsi "almeno una volta nella vita e non solo a carnevale" (p. 358).

[Quella che percepisci come un tua debolezza] è quel lato oscuro che sembra tipo una malattia piuttosto che un fantasma, che ti fa crescere. Cioè, è quel bambino che è sempre lì... è la tua insicurezza, è il bambino insicuro che è in tutti noi, che è lì che vuole uscire, tu non vuoi farlo uscire. Quando lo fai uscire da drag... [...] Eh, beh, dici: "Cazzo, è vincente questa cosa!" (pp. 358-359)

31 *Essere in borghese* è un'espressione che ritornò spesso durante molte delle interviste. Indica il look quotidiano, proprio della persona, in contrasto con quello "in armi" tenuto dal personaggio.

### 2.7.3 LaZelma ed Erik madrine

L'ultima nato in casa Toilet, oltre a Rachele e Mircattiva, era Simone. Era il fidanzato di Erik Deep e co-gestore assieme ad Erik e a LoZelmo del Toilet, e fu proprio sotto la loro ala, e nel contesto delle serate del Toilet, che iniziò la sua carriera di travestita. Così LaZelma descrisse il suo ruolo di madrina nei suoi confronti:

È una travestita dell'ultima ora, tra l'altro. [...] E lì non è colpa della Nancy. Colpa purtroppo mia e del suo fidanzato. [...] Quando era cominciato il tutto non voleva farsi taggare nelle foto perché "ho una reputazione". Adesso le mette come foto profilo. [...] Recentemente ne ha messa una che sembrava la strega del mago di Oz. Gli ho detto: "scolta, Simo. Sono io che non ti voglio tra gli amici a questo punto. Facciamo qualcosa". (Intervista a LaZelma, p. 17)

Ovviamente c'entra sempre la Nancy, perché fu profetica quando lo conobbe e gli disse tipo: "Un paio d'anni e anche tu sei sui tacchi". Ancora i tacchi, no, ma perché non trova il suo numero, non per altro. [...] ha il 45, tipo... pieno, non come noi donne. (p. 18)

Ma lì, purtroppo, è stato il mio più grande fallimento. No[n] la Donatella, cioè Simone, la Crocefixia, come la chiamiamo noi... [...] È... è un esperimento ancora in corso perché c'è un iter un po' più lungo, perché... è un po' in-, è-, è un po' già nella terza età, quindi bisogna fare tutto con un po' più di lentezza. È già un uomo con un carattere formato, non è ancora un giovincello come me e quindi... [...] Lui lo fa proprio per ridere e basta. Che secondo me, da un certo punto di vista è ancora meglio, perché riesce a divertirsi ancora di più e a creare un personaggio talmente surreale da essere addirittura fuori da qualunque schema, anche di travestita. Cioè, non è neanche una travestita. Sabato aveva gli stivali da pesca, tipo. [...] Il mio ruolo, niente, è magari consigliarlo sui trucchi... Ancora non si sa truccare però, perché purtroppo segue i consigli Clio make up. [...] Non ha ancora capito che le donne e le travestite sono due cose diverse. Lo capirà lo capirà, ci vuole il suo tempo. Non è un problema. Io sono più subdola come madrina. Perché gli dico: "Ma magari potresti...", che vuol dire: "Fallo, se non vuoi sembrare un cretino". [...] Erik, in più, da suo fidanzato è anche un po' più persuasivo. Tipo: "Vestiti ancora così e non ti scopo più". Di solito funziona. (p. 26)

Simone, nelle parole de LaZelma, si connotava subito come una travestita eccentrica: era una "travestita dell'ultima ora", ma iniziò molto tardi, a 35 anni, al contrario de LaZelma, che iniziò a 26. A conti fatti, tuttavia, LoZelmo rimaneva più giovane di Simone, ma Simone era a sua volta più giovane del suo fidanzato e mentore Erik, e questo, oltre al fatto che entrambe le madrine



avevano una lunga esperienza alle spalle, non metteva a rischio la pratica del commaratico. Simone non era definito come novizia, ma con il termine “esperimento”, non molto distante dall’uso di cavie da parte di Nancy Posh. Tuttavia, era un “esperimento ancora in corso” perché aveva iniziato tardi, quando era già un “uomo formato”, non solo da punto di vista caratteriale ma anche da quello fisico. Simone, infatti, era alquanto alto anche per un uomo, e aveva una corporatura tipicamente maschile: spalle larghe, busto dritto, fianchi assenti e gambe piuttosto muscolose. E piedi grandi, “non come noi donnine”, rendendo molto difficoltosa l’attuazione della profezia di Nancy, sempre presente con il suo intuito, e rendendo difficile anche classificarla come travestita, dal momento che il tacco è uno degli elementi iconografici più precipui di una travestita. Le travestite scelgono tacchi alti, più sono alti meglio è, e sviluppano una vera e propria *techne* di camminata su tacchi altissimi e in scarpe quasi mai del proprio numero. È rinomata anche l’invidia e lo stupore da parte di coloro (uomini e donne) che non fanno drag nei confronti di questi personaggi statuari, che sveltano in altezza, oltre a essere molto appariscenti per il resto del loro aspetto. Simone era un “fallimento”, in senso ovviamente ironico, perché lavorare su di lui era più impegnativo del previsto e perché anche egli stesso non si riconosceva pienamente nel modello di *fa-re-performance en travesti* che lo circonda. Era un fallimento, inoltre, perché non aveva ancora capito che “le donne e le travestite sono due cose diverse”, quello che dovrebbe essere una delle lezioni basilari per una travestita, e che quindi lo stile di trucco proposto da programmi televisivi come *Clio make up*, indirizzato a un target di donne biologiche o che aspirano ad esserlo, non era adatto al suo viso, che invece avrebbe dovuto essere rimodellato in modo più deciso e marcato.

Questa eccentricità individuava Simone come “un personaggio [quello che loro hanno rinominato Crocefixia, anche se sarebbe più corretto dire che sono *più personaggi in uno*] talmente surreale da essere addirittura fuori da qualunque schema, anche di travestita. Cioè, non è neanche una travestita”.

## 2.8 Contro il decalogo

Il rapporto tra madrina e novizia, come già illustrato più in alto nel caso di Lady Violet e Cassandra Casbah, in forza di coordinate quali la differenza di età e la differenza di esperienza, non può essere immune dalle dinamiche di potere di cui già parlai. Essere madrina e novizia non vuol dire solo insegnare/imparare un insieme di nozioni e un qualche tipo di *techne*, ma vuol dire anche trovarsi in una situazione in cui queste nozioni vengono messe in discussione. In cui, più in particolare, il decalogo viene messo in discussione.

La *techne*, dunque, si configura come un sistema elastico, che attraverso la riproduzione ingloba il mutamento (Lai, 1996) e anzi in un qualche modo non può sottrarvisi, soprattutto in un ambiente come quello dei performer in drag, dove il ricambio generazionale si misura in decine di anni se non meno. Ho potuto osservare in modo diretto questo scontro o scarto generazionale parlando con i miei interlocutori, in quattro occasioni in particolare. La prima è quella che vede Lady Violet e Cassandra come protagoniste; la seconda riguarda, sempre in ambito Gaudenzia, lo scarto tra l'approccio rigoroso al fare-performance di Lady O e quello più libero ma non meno professionale di Cassandra, come me ne parlò Huma:

Pericoloso. Se ti arriva un ceffone da Lady O, io... Ma basta il suo sguardo di disapprovazione. Quando sa che Gianluca fa due numeri consecutivi con lo stesso vestito... sguardo glaciale. Non sia mai! Sì, ha questo rigore nel fare le cose, Lady O, che è apprezzabile. (Intervista a Niccolò Umattino, p. 16)

Lady O aveva delle regole precise: mai due numeri consecutivi con lo stesso costume, ogni costume ha il suo paio di scarpe abbinato. A questo decalogo di rigore professionale faceva da contraltare il mantra “Divertiti quando fai le robe” (p. 16), che certamente agli occhi di Lady O pareva davvero un segno della stessa sciatteria<sup>32</sup> di cui accusava Cassandra, ma che rivelava un passaggio da un mo-

32 Con *sciatteria*, Gianluca intendeva la propria mancanza cura formale nel conservare i suoi costumi di scena o nell'applicare il trucco, al contrario di Lady O, che si rifaceva a un ideale più *glamour*, o *patinato*, (seguendo Newton) di performance, dove la cura del dettaglio nel trucco e negli abiti è centrale, più dell'interpretazione.

dello di fare-performance più patinato e *mainstream* – dominato dal numero in playback e simboleggiato dai lustrini e dalle piume degli abiti che Lady O aveva regalato a Cassandra ma che Cassandra solo raramente usava ma che, al contrario dei propri costumi, qualche volta prestava anche alla novizia Huma – a una modalità di fare-performance più teatrale e attenta alla tecnica attoriale e alla costruzione del personaggio nel cercare di rendere efficace la performance. Come disse Ladalgisa:

Abbiamo questi brani, facciamo una prova con Gianluca e di solito noi abbiamo già un po' provato, Gianluca ci dà degli accorgimenti di carattere coreografico, ci mette addosso degli oggetti, ci dice di utilizzare magari un carattere più negativo, o uno più positivo, oppure ci dice come interagire tra di noi in un certo modo... Tipicamente, non so, ti dice di riprovare a fare questa cosa con l'ombrello aperto, con la borsa in mano, con la chitarra, seduto, in piedi... oppure... ecco, è molto interessante perché Gianluca riesce sempre a trovare rispetto quello che facciamo noi, anche se io non lo so bene all'inizio, lui riesce sempre a trovare come un sentimento, come un'emozione, che... in realtà tu hai un po' dentro. (Intervista a Ladalgisa, p. 3)

Lo scarto nasceva dalla storia personale di Gianluca. Essere un attore diplomato influenzò il suo modo di fare-performance e, di conseguenza, modellò il suo modo di essere madrina. Aveva riposizionato i pesi sulla bilancia, dando più rilevanza a un aspetto che prima non ne aveva molta e relegando in secondo piano ciò che per la generazione di Lady O era considerato centrale: la cura del complesso trucco-parruccho-abito e il numero in playback come mezzo espressivo.

Il terzo caso riguarda un dialogo, da me già citato in altro contesto, avvenuto tra Rachele e Rovyna (che tecnicamente non era la madrina di Rachele, ma che ebbe un ruolo altrettanto importante nel convincere Rachele a travestirsi al prima volta), un giorno durante le due famose settimane di preparazione prima di uno *Squat*. Si stavano scambiando idee su Whatsapp, e questo è quello che successe:

Parlavamo di trucco, una roba del genere. E lei mi fa: "Mai! Mai una... una travestita dovrà fare una roba del genere!", o una cosa così. E io [...] gli ho scritto: "Ma Rovyna,

ma guarda che non esiste più un protocollo!”. È questa la differenza: se prima c’era un protocollo, adesso non esiste più. Cioè, è... un’espressione libera [...] sta diventando un’arte vera e propria. (Intervista a Rachele De Niro, p. 28)

Lo scarto in questo caso sopraggiunge perché per Rachele non esisteva più alcun “protocollo” nel fare-performance *en travesti*. Fare drag era un’arte, e come tale, non ci dovevano essere più limiti o divieti, i “mai” di Rovyna. Questa visione, mi disse Rachele, era stata influenzata dalla visione di RPDR. Il format del programma rendeva centrale quello che fino ad allora per il pubblico degli spettacoli in drag era quasi completamente sconosciuto: il backstage. Attraverso la riqualificazione del backstage come spazio e tempo di creatività, dove si premiano l’originalità e la professionalità, si era potuto creare un nuovo immaginario della drag queen come professionista dello spettacolo e ad elevare ulteriormente il livello di professionalità della categoria intera ad arte vera e propria, che richiede un insieme di conoscenza, esperienza, estro e serietà.

L’ultimo caso vede Nancy Posh protagonista. Lo scarto in questione non si aveva con una sua ipotetica e inesistente madrina, ma con un modo di fare-performance che Walter definì “old-school” e che esemplificò attingendo anche lui a RPDR:

Non c’è un... un protocollo: “Allora, la drag dev’essere così, vestita così, truccata così...”. Sì, probabilmente c’è, ma è veramente old school, quando fai la... Roxxy Andrews [una delle concorrenti della quinta stagione del programma] della situazione. Sì, ok, tanto rispetto, ti stai truccare bene, ti sai vestire bene, sei bene, però... (Intervista a Nancy Posh, pp. 346-347)

Roxxy Andrews diventava un simbolo di una modalità di fare-performance in cui la forma fa da protagonista. Uno stile *démodé*, dove la perfezione stilistica, una perfetta esecuzione di trucco e parrucco, crea ammirazione ma lascia a desiderare sul versante dell’originalità e della personalità, rappresentata al polo opposto dalla concorrente Alaska Thunderfuck, e anzi spesso induce all’antipatia. Al posto della perfezione formale, Walter poneva al centro il potere terapeutico del suo fare performance, dove il performer attraverso la sua persona-

lità carismatica superava le proprie debolezze mentre permetteva agli altri di specchiarsi nel suo personaggio e superare le loro debolezze. E per fare questo, essere vestito Lanvin, come mi disse, non serve a molto.

Il “decalogo” e la *techne* dei miei interlocutori erano intese come un insieme di conoscenze e standard a cui attenersi ma non fisse. Non erano leggi immutabili, ma parametri variabili che ogni performer accoglieva e risemantizzava secondo la propria sensibilità, seguendolo, creando a volte un decalogo totalmente nuovo che riflettesse le proprie modalità di fare drag deviante rispetto al modello dominante (Cassandra Casbah e Lady O, Nancy Posh e Roxxy Andrews), o annullando direttamente il decalogo che veniva proposto all’interno del proprio gruppo di riferimento (Rachele De Niro e Rovyna Riot).

## 2.9 Umorismo e relazionalità

Essere madrina e novizia non vuol dire solo truccarsi insieme, prestarsi vestiti, condividere i camerini e imbastire lunghissime conversazioni di gruppo su Whatsapp per consultarsi sul look da adottare alla prossima serata. Il legame madrina-novizia tra performer in drag passa anche attraverso un altro nodo importantissimo, da quello che ho potuto osservare durante il campo. Come ho mostrato nella rassegna, l’umorismo è una questione sociale. Non nasce dal singolo, ma dall’interazione delle persone. Non ridiamo da soli, ma ridiamo con gli altri e attraverso gli altri, e spesso ridiamo degli altri. Così facevano i miei interlocutori tra di loro: usavano l’umorismo come uno strumento di interazione e come marca del loro rapporto. Ho potuto osservare, ho registrato e ho persino avuto modo di filmare questo tipo di interazioni.

La prima situazione che ho potuto osservare sia dal vivo e che mi è stata riportata durante le interviste è quella tra Cassandra Casbah e la sua novizia Huma. Durante le *Gaudenzie*, capitava abbastanza spesso che si creassero delle scenette comiche del tutto estemporanee in cui Cassandra chiedeva a Huma di farle da valletta e di portarle vino, un leggio o altri oggetti di scena, e non appena Huma arrivava, o il leggio non stava in piedi o succedeva qualche altro tragicomico imprevisto; in quei momenti, Cassandra ne approfittava per prendere in giro Huma, prendendola a male parole in un modo talmente esagerato

da risultare assolutamente non credibile e creare grande ilarità tra il pubblico. Huma, tuttavia, non se e stava zitta ad ascoltare e basta, ma spesso rispondeva, e dava origine a botta e risposta a dir poco spassosi. Tra loro, prendersi in giro non era solo una trovata scenica, perché come raccontò Huma durante l'intervista e come poi mi rispiegò Gianluca quando ripresi il backstage della *Gaudenzia Intimissima*, anche durante i preparativi della serata volavano battute, e anche pesanti:

C'è sempre io che prendo in giro lei, lei che prende in giro me. Sia sul palco sia quando sotto ci trucchiamo. Nel senso che in quei momenti lì, in cui io ho delle uscite agghiaccianti che mi vengono così, naturali che fanno ridere Gianluca e gli fanno colare il trucco. E mi dice: "Guarda, che cretina! Adesso mi tocca rifar tutto da capo!". [...] Sì, sì, ma poi, viene fuori di tutto. E infatti si accorge delle serate in cui son più agitato perché non lo faccio ridere. Sono silenziosissimo. (Intervista a Niccolò Umatino, p. 12)

Tra tutti i miei interlocutori, l'umorismo prevedeva sia battute di spirito sia quelle che venivano comunemente indicate come "cattiverie", ovvero osservazioni maligne nella forma ma generalmente non nell'intento che erano pronunciate per sottolineare l'aspetto comico di una situazione esterna e generare riso. Come disse Nancy Posh, il suo ruolo di madrina poteva riassumersi semplicemente in: "Le prendo in giro!" (Intervista a Nancy Posh, p. 7), sottolineando quanto era importante l'umorismo nel suo relazionarsi con gli altri (performer). Non mancava però di precisare che "[le novizie] ti guardano [...] con rispetto, probabilmente. Sicuramente sì. Dietro me ne diranno di tutti i colori. [...] ma così anche per me nei loro confronti, insomma..." (p. 6). In questo modo, il cerchio si chiude.

La mia prima serata al Toilet (e così anche per i successivi *Squat* cui ho partecipato), come ho precedentemente narrato, fu segnata dall'entrata nei camerini e dall'osservazione attenta e divertita delle interazioni tra tutti i membri dello staff. Si prendevano in giro senza farsi problemi per differenze di età o di potere tra madrine e novizie. La più giovane delle novizie poteva prendere in giro la più anziana ed esperta, e viceversa. Tra gli argomenti più gettonati su cui fare dell'umorismo al Toilet regnavano la corporatura non esattamente silfidica di Rovyna e i suoi look baracconi, sia sul luogo che magari in un secon-

do momento, attraverso fotomontaggi che mettevano a confronto il suo look con personaggi come il leone del mago di Oz o la Bestia del cartone Disney. Tutto ciò, però, era fatto senza malizia, con la coscienza che per una cattiveria detta su Rovyna durante le interviste o fuori (e ne sono volate molte durante il campo), Rovyna durante le serate avrebbe saputo restituire i colpi senza farsi desiderare. Anche le altre figliocce di Nancy si lanciavano cattiverie tra di loro: è il caso de LaZelma e Mirkattiva. Durante la sua intervista, LaZelma riuscì nel giro di poco più di una battuta a lodare da una parte il fisico di Mirko, per poi lanciare delle cattiverie:

Che tra l'altro, la Mirka ha il p - stai registrando? [...] Non ha il punto vita. [...] è un boiler, con le- con le calze a rete. Peccato, perché ha delle gran gambe da figa! [...] Però le manca il punto vita, le manca un po' il punto vita. [...] Mi ricorda me l'anno scorso. Però il punto vita ce l'avevo, tiè! (Intervista a LaZelma, p. 24)

A questa serie di cattiverie, poco dopo rispose Mirco durante la sua, di intervista:

Mi vien da ridere perché ogni volta, cioè, quando mi presento, diciamo, sì, ho notato che c'è questo aspetto diciamo che-, che... diciamo, sì, è drag, roba del genere, però a volte mi vengono a dire proprio tipo travestita, transessuale o robe del genere, ahah!, ecco. [...] Boh, cioè, vado così, non so, non mi ci vedo tantissimo tutto alabardato di determinate cose. Credo che anche ci siano anche altre persone di quel gruppo che comunque sono un pochino più vicine a quella tipologia, senza far nomi, ahah! [LaZelma, mi confermò dopo la fine dell'intervista] Però non li dico perché non voglio creare del panico, però! Ma penso che se ne siano accorti, sì... (intervista a Mirco, p. 25)

E ancora, riguardo alle dinamiche umoristiche del gruppo Toilet:

Io: Poi, vi prendete anche in giro quanto serve, perché...

Mirco: Sì, sì. Eh, sapessi quante me ne dicono!

I: Ahah! Sapessi quante ne dite a Rovyna! Ahah!

M: Ahah! Io non ne-, io non dico!

I: Non ti esprimi.

M: Io non dico, nel senso, no vabbè però capisco lo scherzare. Nel senso, non ti... no, beh, tutti, no, li fa parte del gioco!

I: No, è tutto molto giocoso, si vede...

M: Sì! Ne sapesse Rovyna, ma, la Rovyna c'era quella sera che... eh! C'eri anche tu, quando mi ha detto che era la serata della drag non delle trans. [Era successo alla serata di Pasqua dello Squat] (p. 31)

E infine:

Me la rido perché mi prendono in giro gente che dice che così almeno io ho scoperto che in questo modo si becca di più, allora io, ah, mi vesto per quello. Queste cose qui, così. E poi vabbè, niente, te l'ho detto, fondamentalmente si gioca [...]. (p. 34)

Il termine *rispose*, qui, è usato in senso puramente cronologico, perché i miei interlocutori non conoscevano il contenuto delle interviste fatte agli altri – e di certo gli intervistati in questione non avevano certo interesse a raccontarsi l'un l'altro proprio le cattiverie che avevano detto. Questo prova come l'uso dell'umorismo tra i miei interlocutori era una pratica relazionale continua che portavano avanti sia in presentia che in absentia dei diretti interessati, naturale e assolutamente reciproca. Per una cattiveria o una battuta detta, ce n'era di sicuro un'altra detta prima o una in arrivo di risposta, che se ne fosse a conoscenza o meno. L'umorismo come pratica relazionale prevede che sia usato sia da una parte che dall'altra. Ho potuto, tuttavia, osservare casi in cui l'uso dell'umorismo non era biunivoco, ma solo unidirezionale, e casi in cui questo scambio non sussisteva in toto.

Durante una delle serate in cui ho partecipato al *Why Not*, la serata in cui Regina Cœli presentò il suo abito di pizzo strappato in società, assistetti a un altro episodio, forse più degno di nota. Ero fuori dal locale, nel vialetto di ghiaia che conduce all'entrata del Gioia 69, e parlavo con Pipe Rita, Aldo M. e con un gruppetto di ragazzi. Ad un certo punto uscì anche Fellatia Addams per fumare una sigaretta e non appena se la mise fra le labbra, Pipe Rita le rivolse una battuta piuttosto cattiva sul suo peso. A questa, Fellatia rispose, con voce quasi supplichevole, chiedendo all'altra che si attenesse a tre sole battute al giorno, come avevano pattuito. Si vedeva che le battute la urtava-



no e Pipe Rita si scusò ridendo. Non ci fu da parte di Fellatia alcuna risposta, però.

Ciò denota che il tipo di rapporto tra loro due non era paritario, poiché Fellatia non osava rispondere, nonostante Pipe Rita stessa non fosse esattamente in forma smagliante. Anzi. Tutto ciò che Fellatia, da usciera, era riuscita a contrattare con la presentatrice e performer fissa Pipe Rita (detentrica di un ruolo più prestigioso all'interno della serata) era un numero fisso di battute da subire al giorno, che, per quello che vidi, probabilmente non veniva rispettato. L'umorismo si delineava come unidirezionale, e neanche troppo divertente per il ricevente che arrivava spesso a prenderla sul personale e ad offendersi, non a torto. Come ricorda Beeman (2000, p. 4)

One reason that humor may fail when all of its formal performative properties are adequately executed is - homage á Freud - that the purpose of the humor may be overreach its bounds. It may be so overly aggressive toward someone present in the audience or to individuals or groups they revere; or so excessively ribald that it is seen by the audience as offensive.

Questa unidirezionalità non va contro l'idea che l'umorismo possa essere un canale privilegiato nei rapporti tra performer in drag. Al contrario, ne è una riprova. Non solo con un rapporto di mutua presa in giro si può delineare un rapporto, ma anche attraverso l'unidirezionalità, e dunque la negazione della mutualità da un parte. Certo, Fellatia e Pipe Rita non erano madrina e novizia ma colleghe, e per di più in un ambiente lavorativo difficile e ricco di rivalità come quello dell'intrattenimento in drag nei locali *mainstream* milanesi, come l'esempio dell'accoglienza glaciale da parte di Fellatia alla novizia Regina Coeli dimostra. In questo contesto, le disparità di ruolo e di potere tra i vari performer erano molto più marcate, a differenza del Toilet, ad esempio, o della Gaudenzia, dove regnavano atmosfere generalmente più paritarie e vigevano gerarchie lavorative più blande se non quasi inesistenti. Laddove esistevano differenze marcate, dunque, l'umorismo poteva essere usato come uno strumento per difendere il proprio prestigio a discapito degli altri, creando una relazione univoca.

### 2.9.1 Una risata vi seppellirà

Uno dei campi semantici e dei *topoi* più comuni nell'umorismo è quello della morte. La morte assurge ad assurdo di più facile consumo, perché tutti sono avvezzi a parlare di morte benché nessuno l'abbia mai capita. Scherzarci, allora, è giocare a colpo sicuro. Durante il mio lavoro di campo ho osservato come spesso e volentieri, nel rapporto umoristico che si crea tra i performer, ma anche tra performer e pubblico, si giocava con la morte. L'appena menzionata Pipe Rita, durante i suoi monologhi di presentazione agli show del *Why Not*, era solita fare un appello di tutte le colleghe assenti – la serata era nata con ben 16 *resident*, con vari ruoli, ma difficilmente riuscivano ad averne più di 5 tutte insieme. La cosa interessante è che la retorica usata era sempre quella della morte, qualunque fosse il problema che affliggeva le assenti. Che fossero malate, in pensione, assenti, presenti ma in borghese o trasferite, erano tutte ugualmente morte e venivano salutate da Pipe Rita con un gesto teatrale, la mano rivolta in alto verso la luce dei riflettori, come se fossero state morte del Paradiso.

Anche alla Gaudenzia ogni tanto si parlava di morte in termini di umorismo. Ne parlava Cassandra Casbah e quando si rivolgeva a una spettatrice in particolare, M.A., una signora sulla sessantina, assidua e fedele frequentatrice della serata con cui Cassandra aveva stretto un rapporto di amicizia particolare, e che più tardi durante la mia ricerca divenne anche parte del cast, facendo una parte in un numero molto divertente accanto a Ladalgisa. Le poche volte che M.A. era assente, Cassandra si rivolgeva al pubblico, all'inizio dello spettacolo, e annunciava la triste scomparsa della povera M.A., pur essendo questa perfettamente in salute e solo assente. Questo tormentone andò avanti qualche volta, fino a che M.A. venne a conoscenza degli episodi e scrisse una mail a Gianluca nella quale si complimentava per lo spettacolo ma lo pregava di smettere di dire in giro che era morta.

Nemmeno il Toilet fu risparmiato dall'umorismo nero. Tutto era cominciato all'*Antibagno*, la serata del giovedì sera del Toilet dove Erik Deep, nei panni de La Fosca, accoglieva degli ospiti nel locale riattato a salotto borghese nello stile di Harem, la celebre trasmissione condotta da Catherine Spaak, e chiedeva loro di suonare una *playlist* di brani ideata da loro e di mostrare spezzoni di film che in qualche modo li rappresentassero e li aiutassero a raccontarsi. L'*Antibagno*

a cui ho assistito era quello in cui Nancy Posh e Rachele De Niro erano le ospiti e le travestite pullulavano come quasi neanche allo *Squat*. La serata fu molto tranquilla, l'atmosfera era quasi intima. Rachele e Nancy, sedute una di fronte all'altra a lume di candela e vestite una con un enorme strascico, l'altra con un velo di tulle rosso infinito, sembravano due cartomanti mentre consultavano i loro portatili alla ricerca dei brani adatti. Tutto stava andando per il meglio fino a che le due ospiti non uscirono con il fotografo della serata in strada per fare gli scatti d'obbligo, e Rachele ebbe la brillante idea di stendersi sul parapetto in ferro battuto che separa via Lodovico il Moro dal Naviglio, dello spessore di circa tre centimetri. Caso volle che un secondo dopo essersi stesa, sia scivolata all'indietro e stava per cadere nel canale se Nancy non l'avesse prontamente afferrata per le braccia. Il fotografo è riuscito ad immortalare tutte le fasi di questa tragi-commedia, con una Rachele all'inizio serissima e dopo la caduta in preda a risate isteriche, e una Nancy visibilmente preoccupata e decisamente infastidita dal giovanotto che fermò la macchina, scese e chiese se erano prostitute transessuali in cerca di un veloce servizietto.

L'episodio divenne subito una leggenda del Toilet, se ne parlò per settimane, tanto che il testo della pagina Facebook per il successivo evento *Squat*, così recitava:

Stanno girando delle voci in città, di una travestita che ha cercato di suicidarsi nel naviglio e di un'altra che ha cercato di darsi fuoco. O forse è quella che si dice abbia cercato di darsi fuoco che ha buttato l'altra nel naviglio che per vendicarsi ha cercato di darle fuoco [a causa del tulle e delle candele, a un certo punto della serata il velo di Nancy stava per prendere fuoco]. Prima che la storia diventi leggenda e che la leggenda diventi mito, l'ultima puntata di SQUAT! Di questa stagione darà come il finale dell'episodio pilota di un telefilm che non verrà mai girato. Perché le protagoniste in realtà si odiano tutte, perché faranno di tutto per rovinarsi a vicenda, perché se tutto va bene ne sopravviverà solo una (che poi si farà fuori perché non avrebbe più senso esistere senza le altre).<sup>33</sup>

È molto nero l'umorismo di cui è intriso l'episodio che mi ha raccontato Mirco dei riti che si vociferava avrebbe messo in atto per rubare il posto di Walter,

---

33 <https://www.facebook.com/events/452643884830564/>

ben prima che si vestisse da Nancy Posh per Halloween. E tutto questo perché il soprannome che Mirco aveva ricevuto al liceo per uno strano caso coincideva con il cognome vero di Walter. Ma, anche qui, la leggenda sorpassava di gran lunga la verità:

Allora s'è creato anche questo mito che io volessi emulare [...] Nancy Posh. E che quindi praticamente ci sarebbe stato addirittura [...] un rituale dove io praticamente avrei mangiato Nancy Posh e robe del genere! Ahahah! [...] qualcuno aveva detto che l'avrei uccisa per prendere il suo posto. (Intervista a Mirco, p. 17)

Anche Walter venne a conoscenza di questo episodio e la sua reazione, quanto mai azzeccata, fu una bella risata.

### **2.10 Contro le madrine; ovvero, Fellatia Bastiancontraria**

Tra tutti i miei interlocutori, l'unica a non essere stata mai coinvolta in alcun rapporto di commaratico era Fellatia Addams. Come già raccontai nella sezione a lei dedicata, Fellatia non ebbe alcuna madrina che le insegnò le basi. Anzi, la storia che mi fece del suo inizio richiama quasi gli aneddoti di molte stelle del cinema e del teatro che vennero scoperte per caso quando avevano accompagnato ai provini l'amica di turno, finendo per essere scelte al posto di quelle. L'amico che aveva chiesto un supporto a Fellatia e un altro amico per il suo debutto era stato ignorato in favore di Fellatia stessa e dell'amico.

Fu durante l'intervista che ebbi modo di chiederle quale fosse il suo rapporto con il mondo del commaratico, e non appena scoprii che non aveva mai preso nessuna novizia sotto al sua ala, ne volli sapere subito di più. Una delle ragioni principali che mi diede è che, così come lei aveva imparato da sola, anche nel caso delle novizie, "le basi bisogna farsele da sé" (Intervista a Fellatia Addams, p. 255).

Chi non sa, chi non sa affrontare bene le basi... perché perderci tempo sopra? Sarà l'ennesima chimera di passaggio che durerà un paio d'anni con nell'imbarazzo reciproco e poi ciao. Ogni anno ne nascono a decine, e ogni anno se ne ritirano a decine. E di quelle vecchie sono poche, in proporzione a quelle nuove, che si ritirano. E fanno anche bene a ritirarsi [...] quelle giovani. (pp. 255-256)

Quella che notai in Fellatia fu una certa riluttanza a intraprendere un ruolo di madrina nel senso che ero venuto a conoscere del termine, cioè “dover andare a accompagnare una novizia a far shopping, andare a casa a insegnargli il trucco e il parrucco” (p. 255). Azioni che Fellatia reputava “scomod[e] oggettivamente”, dal momento che non vive a Milano. Poco dopo, quando si parlò di quanto impiega per andare alle sue serate, però, mi disse che Pavia non è così lontana: “da casello a casello, impiego dieci minuti [...] Più che altro attraversare Milano mi costa minimo mezzora” (p. 257). Il fattore distanza veniva giocato da Fellatia, dunque, in base alla situazione. Fellatia era in alcuni frangenti lontana e scomoda, ma per altri non lo era poi così tanto, quando per esempio doveva trovarsi con dei colleghi a cena.

Fellatia non si era mai caricata, fino al momento della ricerca, dell’onere di prendere un *protégé* in senso stretto, ma ha fatto da consulente ad alcune novizie “valid[e]”, non di quelle che “francamente, ti dici: ‘Ma perché?’”, e ad altre drag queen che novizie non erano ma si trovavano a lavorare in una situazione periferica (non Milano) e che volevano puntare più in alto, seppure la sua consulenza in questo senso rimase alquanto ambigua:

Ho aiutato alcune drag novizie a migliorarsi, e personalmente ho introdotto drag meno novizie ma ridotte ad un ambito decisamente locale, a lanciarsi più sulla città. Vedi C.S., che è una collega che io ritengo abbia un notevole valore. Ha lavorato per anni a Pavia e ho cercato di aiutarla ad inserirsi a Milano. C’è riuscita molto bene perché ha talento. Ecco anche perché non mi prodigo per chi non ritengo abbia talento, o perlomeno che non son sicuro di questo talento. Che comunque sia, non voglio collegare il mio nome a figure scialbe. Ma solo persone che possono diventare di primo piano. Che abbiano delle potenzialità. La S. è una di quelle, molto brava. (p. 252)

Il rapporto madrina-novizia, oltre che ad essere un momento di insegnamento e messa in discussione, di collaborazione e di creazione di rapporti di parentela, è anche un rapporto in cui si mette in gioco il proprio “nome”. Il prestigio, che è forse il capitale simbolico più importante di un performer *en travesti*, come ricorda pure Esther Newton (1978), dipende non solo dalle capacità performative, ma anche dalle persone che introduce nell’ambiente. Fare da madrina può essere un momento molto rischioso, e la riluttanza di Fellatia sottolineò questo

aspetto, che per altri versi, nelle discussioni e nelle interviste con il resto dei miei interlocutori, non era mai venuto fuori. Dare consigli a novizie che non sono sotto la propria ala e fornire contatti a drag queen d'esperienza che vogliono cambiare ambiente è un'alternativa certo di minore impegno, ma anche di minor gloria. E scegliere la "novizia giusta" (anche detta la novizia perfetta) può diventare, allora, la ricerca del sassolino più levigato sulla spiaggia. Lunga, lunghissima e spesso fatta per non portare a casa niente:

Ho dato consigli a novizie vere e proprie ma non le ho mai ...introdotte perché, comunque sia... se devo essere proprio sincero, non ho ancora trovato la novizia giusta. È sempre gente abbastanza lanciata, e di solito non è un bene. Bisogna avere abbastanza i piedi per terra e un po' di modestia... cosa che purtroppo in genere le novizie non hanno. [...] baso innanzitutto la questione se uno ha presente o no cos'è una drag queen. (p. 2)  
Le cose vanno fatte se ne vale la pena. Se io non giudico che ne valga la pena, non perdo il mio tempo. (p. 4)

Le novizie fanno perdere spesso tempo perché sono troppo "lanciate" né non sono professionali:

Quelli giovani, [...] se sei un travestito vestito con i cinesi, due tacchi e 'na parrucca e pensi di essere favolosa, la regina dell'universo... un po', una bella botta di realtà, ti fa bene e basta" (p. 4)

Se poi "si inciuciano così perché vogliono qualcosa di un pochino più concreto della gloria del palco" (p. 4), ovvero se vanno in cerca di fugaci scappatelle e occasionali favori, non ne "vale la pena" davvero. L'uso dell'accusa di prostituzione, tuttavia, in questo caso, più che un'illazione fondata su base empirica, suonava in quel contesto più come un uso forense dell'immaginario legato alla prostituzione: sottolineando di non associarsi alle novizie (Douglas, 1996, in Ligi, 2009) che tratteggiava in molti casi come travestiti in cerca di una bottarella, Fellatia riusciva a stornare da sé l'accusa di non professionalità e a mantenere il suo prestigio, reale o percepito che fosse.

### 2.11 In sintesi

I primi passi di un performer in drag comprendono la scelta del nome, una tappa di estrema importanza nella nascita di un personaggio. Scegliere un nome non è un'azione che il performer compie in totale isolamento, ma anzi, qualora sia parte di una famiglia, trovare un nome diventa un processo collettivo, dove i nomi vengono proposti al performer e questi li sceglie o li scarta, a seconda dell'immagine e alla direzione che vuole dare al suo personaggio, e diventano la concrezione delle reti relazionali intessute dal performer con il suo contesto.

Le famiglie da me osservate erano composte dal performer agli inizi, nel ruolo di novizia, dalla sua madrina, ovvero un performer (o a volte più d'uno) esperto che si assume il compito di insegnare il mestiere, e da tutte le altre novizie nate sotto l'ala della madrina in questione. Il ruolo della madrina consiste nel passare un corpus di conoscenze sceniche e performative (la *techne*) tra le quali compare anche il "decalogo" o "protocollo", norme molto specifiche sull'etichetta che una travestita dovrebbe sempre seguire, ma che non necessariamente vengono mantenute immutate. Ogni famiglia rielabora in chiave originale il decalogo a seconda della propria *techne* (di drag queen tout-court, di attore, di DJ, di imprenditore), ma addirittura all'interno di una stessa famiglia il decalogo può essere rifiutato e rimpiazzato da uno nuovo.

La vicinanza di due o più performer all'interno di una stessa famiglia è segnalata, oltre che dal passaggio di conoscenze, anche dall'instaurarsi di un rapporto di reciproco scherno, una "joking relationship" dove prendersi in giro l'un l'altro è la norma e aiuta a risolvere possibili conflitti e a favorire un clima di collaborazione, soprattutto durante i preparativi. Qualora questo rapporto sia univoco, la relazione risulta al contrario causa di grandi tensioni e specchio di una distribuzione gerarchica del potere all'interno del gruppo.

### 3. Le performance

Durante la mia ricerca, ho assistito a un numero piuttosto alto di serate con animazione *en travesti*, contenenti al loro volta un numero maggiore di performance. Queste, come riflesso le personalità di chi le aveva ideate, curate ed eseguite, a un tentativo di riepilogazione (non certo di catalogazione) risulta-

no essere molto diverse tra loro e difficili da riunire sotto una categoria unica e univoca, senza che per questo sia impossibile riconoscere all'interno delle esperienze dei singoli performer delle tipologie massimali. Il termine stesso di *performance*, in questo contesto, potrebbe essere preso come un "termine-ombrello" (Valentine, 2007), ovvero come un grande contenitore estremamente utile a livello gnoseologico quanto vago e tendenzialmente generalizzante nel descrivere il suo contenuto. In questo caso, con *performance* indicherò tutto lo spettro delle azioni compiute dai miei interlocutori una volta in drag generalmente durante le serate, ma a volte anche in altri contesti, e indirizzate a un pubblico che fruisce di e interagisce con esse a più livelli, dalla semplice osservazione all'applauso, fino al coinvolgimento diretto sia a livello verbale (botta e risposta con il performer) che fisico (persone dal pubblico chiamate a prendere parte all'azione).

Di conseguenza, ho deciso di utilizzare le espressioni *fare-performance* per indicare l'esecuzione di tali azioni ad opera dei miei interlocutori una volta *en travesti* e i discorsi in senso foucaultiano formulati circa l'esecuzione di tali azioni;<sup>34</sup> e *performer* per indicare gli interlocutori stessi nel momento in cui eseguivano queste azioni in drag. L'etichetta *fare-performance*, inoltre, potrebbe benissimo essere sostituita da quella di *habitus* (Bourdieu, 1972), in questo caso di *habitus* declinato nel contesto performativo, nonché dalla *technè* da me in precedenza già presentata. Con questo termine, intendo segnalare l'insieme di norme, divieti, azioni, riflessioni – in una parola, i discorsi – incentrati sulla performance. Potevano riguardare l'aspetto stilistico (come deve presentarsi una drag queen) o quello scenico (come deve comportarsi una drag queen), o entrambi contemporaneamente, e venivano elaborati, trasmessi, applicati o messi in discussione dai miei interlocutori. Le modalità di *fare-performance* erano accolte da coloro che le avevano passate direttamente o assorbite dall'ambiente di lavoro senza bisogno di essere esplicitate a voce in forma didascalica organica; erano rifiutate (e di conseguenza sostituite da un modello alternativo) in toto

---

<sup>34</sup> In questo senso, *fare-performance* si colloca a un livello di maggiore astrazione rispetto a *fare drag* da me già utilizzato, e può essere utilizzato per descrivere anche qualsiasi altro tipo di performance.



o negoziate in alcuni punti, considerati meno essenziali rispetto ad altri. Tra tutti i miei interlocutori, i due le cui categorizzazioni del fare-performance si dimostrarono maggiormente articolate sono Fellatia Addams e Cassandra Casbah. Le analisi del fare-performance del loro specifico ambiente erano organiche, lucide e ragionate, e le categorie che mi proposero riflettevano il livello di professionalità da loro raggiunto.

Fellatia Addams, che ho descritto come essere l'interlocutore che forse più si avvicina all'immaginario dominante della drag queen, la prima volta che ci incontrammo mi spiegò quali sono le categorie che usava per distinguere i tipi di performance, ma in quel momento la metro era così piena di gente che riuscii a cogliere solo una parte di ciò che mi stava dicendo, ma non ebbi il tempo di chiederle di ripetere perché in un baleno era già scesa dalla carrozza. In seguito le richiesi via Facebook come funzionava per lei e mi rispose così:

*animazione* - come al Borgo [ovvero: stare sul palco e ballare o mimare le canzoni che vengono passate] o più semplicemente come cubista, dipende dalla musica e da quel che essa consente di improvvisare; *spettacolo* - con numeri in playback [o in veste di vocalist [corsivi miei]].

A questi va aggiunta l'ultima categoria che però "non capita spesso", ovvero il *colore*: "quando si deve stare solo a chiacchierare con la gente". Secondo Fellatia (e nel suo ambiente di lavoro, al Borgo e al Gioia 69, due locali gay-friendly *mainstream* di Milano) ci sono dunque tre modalità principali di fare-performance: *animazione*, *spettacolo* e *colore*. Le prima contiene una sotto-modalità, quella della cubista, più ridotta in quanto il performer balla semplicemente sul palco, e la seconda si divide a sua volta tra i numeri, ovvero brani, interpretati in playback o dal vivo (*vocalist*). Cantare da vivo è una modalità rarissima per un performer in drag, da me osservata solo durante la *Gaudenzia*, con risultati ora degni di nota (i brani in russo di Lady Violet) ora degni di essere ricordati più che altro per l'effetto comico generato.

In base alle mie osservazioni e alle interviste che ho fatto, quello presentatomi da Fellatia sembrava essere la categorizzazione scenica più diffusa. Addirittura potrei dire che i termini da lei usati erano parte di un *tecnoletto*

(Cardona, 1985) dell'ambiente delle drag queen, ovvero parte del corpus lessicale riconosciuto e compreso da tutti coloro che si muovevano nell'ambito delle serate con performance *en travesti*. Tra tutti questi, la dicitura *animazione* parve essere quella più diffusa in assoluto. Seppur con qualche differenza di fondo, che andrò ad indagare meglio più sotto, chiunque nell'ambiente, che fossero performer o clienti, riconoscevano e usavano questo termine. Anche Rovyna stessa faceva *animazione* durante le serate, come ho già accennato nel capitolo a lei dedicato, prima di imparare a fare la DJ, ed è esattamente quello il termine che ed è esattamente quello il termine che compare nelle pagine Facebook dedicate alle serate della prima stagione di *Squat* al Sottomarino Giallo.<sup>35</sup>

Il *colore*, invece, a quanto mi disse Fellatia, era la tipologia più rara, anche se ciò non corrispondeva del tutto a quello che avevo osservato io. Durante le serate che ho frequentato al Gioia 69, quasi tutti i performer prima di esibirsi, quando era ancora il momento dell'aperitivo, uscivano tra gli avventori del locale e si fermavano a chiacchierare con loro, mettendo in atto proprio quello che Fellatia chiama *colore*. Non solo: anche il suo stesso ruolo di accoglienza degli avventori all'entrata del locale poteva essere indicato come *colore*. La rarità che indicò era ascrivibile non a un ambito puramente probabilistico, bensì di frequenza lavorativa. È assolutamente raro, se non considerabile come assurdo, che il gestore o proprietario di un locale ingaggi e paghi una drag queen solo per farla stare a chiacchierare con i clienti, ma questo non toglie che il *colore* rappresenti, se non una tipologia performativa a sé stante, una parte non indifferente del fare-performance in drag nel contesto che ho studiato.

Anche alla *Gaudenzia*, durante la pausa di mezzo, Cassandra Casbah e le sue *protégées* uscivano dal Cicco a fumare o semplicemente a prendere una boccata d'aria, e anche qui scattava un momento che definirei di *colore*: si conversava, si scherzava e si intrattenevano pubbliche relazioni con conoscenti e spettatori fedeli. Persino durante lo *Squat*, serata che pure ironizzava sulle modalità

35 <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:KK4oydES538J:https://it-it.facebook.com/events/159217354101171/+&cd=3&hl=it&ct=clnk&gl=it> e <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:B7RBYFJZPGkj:https://www.facebook.com/events/168241806549217/%3Fref%3Dnf+&cd=1&hl=it&ct=clnk&gl=it>.

dominanti di fare-performance dei locali milanesi, lo ho potuto osservare. Era assimilabile al *colore*, in sostanza, quello che facevano tutte le DJ quando non erano in console e tutte le altre che non facevano le DJ durante la serata. Ballavano, chiacchieravano tra di loro e con i clienti, facevano presenza insomma.

La seconda categorizzazione del fare-performance viene da Cassandra Casbah. Me la espose durante l'intervista, e presenta delle interessanti differenze rispetto a quella di Fellatia. Il primo punto da specificare è che il background teatrale professionale di Gianluca lo distingueva abbastanza dall'immaginario *mainstream* della drag queen e questo lo portò a seguire un proprio percorso di crescita ed evoluzione come performer, quale ho già espresso nella sezione a lui dedicata. Questo determinò anche il fatto che il modo in cui distingueva tra le tipologie di performance da lui eseguite non fosse sovrapponibile o assimilabile alle categorie più *mainstream* espostemi da Fellatia Addams. Lo definirei un vero e proprio sistema di coordinate gnoseologiche parallelo che, benché all'inizio coincidesse a grandi linee con quello dominante, si è evoluto in maniera originale.

Cassandra mi individuò due categorie principali: da una parte lo *spettacolo* e dall'altro la *performance*. Lo *spettacolo*, o anche *serata*, è un insieme di più performance in drag, eseguite sia da Cassandra da sola che da Cassandra accompagnata da suoi ospiti, ed è tenuto in un locale – è questo il caso della *Gaudenzia* al Cicco Simonetta e della *Gaudenzia* in tour – e di notte. L'elemento visivo del complesso costume-trucco-parruccho qui risulta essere equipollente rispetto alla "parola", rappresentata dai testi letti e interpretati. La presenza di una scena o di un palco, da una parte, e di un pubblico, dall'altra, sono necessarie. Caratteristica dominante è l'impiego di quella che io chiamo *techne* teatrale, cioè l'aver acquisito degli strumenti teorici e pratici che permettono al performer Cassandra di utilizzare la sua forte presenza scenica in maniera efficace, di sfruttare i testi interpretandoli e di intrattenere un rapporto diretto con il pubblico che si esprime attraverso l'improvvisazione come collante tra le esibizioni. I brani in playback vanno sotto il nome di "numero" (Intervista a Gianluca De Col, p. 314) e i testi fanno parte di un tipo di esibizione a parte.

Dall'altro lato, la *performance* consiste in quelli che possono essere definiti

come veri e propri esempi di arte performativa, “più legata al visivo, e può essere esente dall’uso della parola” (p. 320). Ciò è dovuto al fatto che la *performance* è tenuta per lo più all’aperto, di giorno, e in luoghi dove la differenza tra scena e pubblico si fa più labile:

Quando c’è: io, in un contesto x, quindi il pubblico che non è... frontale ma che può essere sopra, sotto, davanti, dietro... mi sento più [...] di parlare di performance. (p. 320)

La *performance* è studiata appositamente per una determinata occasione e per un determinato luogo e cerca di instaurare un dialogo tra il performer e il contesto in cui si trova. È da questo rapporto che si genera il senso della *performance*, mentre nel caso dello *spettacolo* è generalmente la parola (cantata, letta, recitata, interpretata e scambiata nel rapporto continuo con il pubblico) che permette la generazione di senso. La *performance* all’ingresso degli Arcimboldi di Milano in concomitanza con Le Ballet Trocadéro in cui imitava e parodiava i ballerini classici nonché se stessa; quella lungo le strade di Lorenzago di Cadore (BL) per l’apertura di un festival per il quale era “vestito con ottomila strati di vestiti, veli, e man mano che camminav[a] dentro il paese perdeva strati di abiti” (p. 318) fino ad arrivare alla sua meta; e quella a MACAO, alla torre Galfa di Milano, che consisteva “nell’arrivare alla torre Galfa con l’aspirapolvere perché ci [erano] le macerie da ripulire, e con l’elmetto e gioc[ava] a pulire” (p. 318), sono solo alcuni degli esempi di *performance* eseguite da Gianna nei panni di Cassandra.

Anche io assistetti a una di queste *performance*. Verso la fine di aprile uscì un volumetto che raccoglieva una serie di composizioni poetiche scritte da Gianluca, unite ad alcuni ritratti fotografici di Cassandra Casbah eseguiti da un giovane fotografo. Fu organizzata a questo scopo un evento di presentazione che doveva contenere anche una *performance* di Cassandra. Cassandra era comparsa da dietro una piccola finestra quadrata, aperta sulla parete di fondo dell’angusta galleria, come da un oblò. Lì fumava una sigaretta dietro e l’altra e quando il giovane fotografo ebbe finito di presentare il volume, lesse tutte le sue “quartine geometriche” e poi scesa dalla finestra e ricomparsa nella galle-



ria, cominciò a fare a vanti e indietro per la galleria, camminando pianissimo fasciata da un vestito “da regina delle fiabe” di sacchi dell’immondizia confezionatole da Huma. Si fermò davanti alla porta a vetri della galleria e con un rossetto e matite per gli occhi vi scrisse parole come *amore, tram, anima...le*. La *performance* si concluse quando cancellò ciò che aveva scritto pasticciando con le dita e aprì l’anta che aveva imbrattato così che il pubblico potesse circolare liberamente.

All’interno di questa categoria, esiste una sottocategoria chiamata *presenza*. Come disse Gianluca: “Magari mi chiamano e faccio solo una presenza, per cui sto” (Intervista a Gianluca De Col, p. 319) e più avanti:

Gianluca: Diciamo che è un altro tipo di *performance*, in cui è la figura che *sta*, sostanzialmente.

Marcello: Che esiste.

Gianluca: Che esiste e basta quello. (Intervista a Gianluca De Col, p. 320; corsivi miei)

Per questo tipo di *performance* ad alto tasso presenziale, “diventa fondamentale il trucco e il costume” (p. 319), poiché non è previsto che Cassandra compia alcuna azione particolare, in modo non dissimile dal *colore* di Fellatia. Non a caso, la *presenza* capita in occasioni di pubbliche relazioni quali sono i matrimoni. Va da sé che quella che Cassandra chiama *presenza* e Fellatia *colore*, possono essere senza timore assimilate come equivalenti. Le categorie di *spettacolo* e *performance* si intersecano con un altro asse, alle cui estremità troviamo la *drag queen* e dall’altro lato il *teatro*. Anche queste coordinate orientano l’esperienza di Gianluca nell’interpretare Cassandra e sono il risultato del suo percorso evolutivo. La sua dichiarazione è illuminante a tal riguardo:

Se all’inizio mi definivo “Cassandra drag queen”, poi ho cominciato a definirmi “Cassandra la prima drag queen intellettuale, che rifiuta l’appellativo di drag queen per farsi chiamare *operatrice culturale en travesti*”. (p. 314)

Gli inizi della carriera di Gianluca furono, dunque, segnati da quella che po-

tremmo chiamare una fase di accettazione e riproduzione dell'habitus performativo dominante:

Quando ho cominciato a lavorare col nome di Cassandra Casbah, il mio lavoro era essenzialmente quello di una drag queen, al centro della performance c'era il costume, il trucco, il playback, il "numero", che doveva essere più spettacolare possibile. (p. 314)

La "spettacolarità", per Gianluca, non è altro che il trionfo del "visivo", ovvero della predominanza nel fare-performance dominante del complesso costume-trucco-parrucco sul "teatro", ovvero l'interpretazione attoriale e la capacità di veicolare dei messaggi con le proprie performance. Gianluca, tuttavia, non era l'unico a notare che il "visivo" era una caratteristica predominante nel fare-performance delle drag queen più *mainstream*. Anche Simone, durante la sua intervista, mi parlò della "perfezione" a livello stilistico (costumi sgargianti e curati, trucco perfetto e professionale, parrucche curatissime e cotonate) a cui aspiravano le drag queen del Borgo, per antonomasia il locale con animazione drag di massa a Milano - un ideale che il gruppo che gravitava attorno al Toilet non rincorreva. Al contrario, il Toilet celebrava la perfezione nell'imperfetto: ai "caftani e i vestiti della Lollobrigida",<sup>36</sup> simili nello stile a quelli di molte drag queen *mainstream*, preferiva l'impegno nel creare look originali e divertenti.

A questa fase di riproduzione ne seguì una di ripensamento da parte di Gianluca che decise di integrare in modo più concreto il suo background tecnico di attore a quello di performer in drag. Continuando la metafora dell'asse, Cassandra si spostò dal polo *drag queen* verso un polo più mediano, a metà strada con il *teatro*, rappresentato dai "testi" e dalla "improvvisazione con il pubblico":

Poi mi sono reso conto che questa cosa mi stava molto stretta, la mia formazione teatrale mi faceva capire che c'erano molte altre possibilità, che c'era la possibilità di andare molto a fondo, mi interessava indagare il travestimento come forma teatrale. [...] Per cui poi i miei spettacoli si sono evoluti, approfondendo l'interpretazione, strutturando il personaggio come si struttura un personaggio teatrale. Gli spettacoli, hanno mantenuto i numeri in playback ma poi hanno visto a poco a poco

---

36 Intervista a Rachele De Niro, p. 6.

comparire testi, letti, detti, recitati, testi scritti da me, o testi di autori. E il collegamento fra i numeri in play back e i testi era – ed è – l'improvvisazione col pubblico. (p. 314, corsivi miei)

L'evoluzione di Cassandra è tuttora in corso, e pare proprio che la direzione che Gianluca vorrebbe far prendere al suo personaggio è proprio verso il teatro, riducendo la componente dei numeri in playback. Come mi disse Huma, attualmente sua novizia, durante la sua intervista:

Piacerebbe molto anche a Gianluca che io potessi fare tanti numeri in maniera da concedere a lui di fare prevalentemente le letture che... è il suo lavoro. Che son cose che al 90% scrive lui. (Intervista a Niccolò Umattino, pp. 17-18)

Rovyna Riot e Nancy Posh durante la loro intervista non mi proposero delle categorizzazioni altrettanto precisamente declinate riguardo al loro fare-performance. A mio parere, ciò è dovuto al fatto, in primo luogo, che Rovyna e Walter vestivano i panni dei loro personaggi meno spesso rispetto a Fellatia e Cassandra. Addirittura, secondo Rovyna, lavorare in drag troppo spesso, come secondo lei lavoravano le drag queen *mainstream* (chiamate molto spesso semplicemente per antonomasia “le drag del Borgo”), equivaleva a fare della performance in drag un lavoro fatto “semplicemente per far cassa”:

Rovyna: Non accetterei mai di fare un roba semplicemente per far cassa. Non mi interessa...

Marcello: Sì, beh, oddio, non so quale drag queen faccia robe per far cassa, però... [Nel senso che non girano molti soldi.]

R: Sì, nel senso, però sai, puoi anche fare tre serate a settimana... (Intervista a Rovyna Riot, p. 280)

Fare drag per “far cassa” andava contro il concetto guida che Nancy Posh aveva instillato in tutte le sue “costole”: “far solo le cose che [...] piacciono” (In-



intervista a Rovyna Riot, p. 280). In secondo luogo, il Toilet si distingueva dal resto dei locali in cui ho condotto la ricerca per la presenza di figure ibride. Quasi tutti i membri dello staff di Squat non potevano definirsi come semplici performer. Rovyna e Nancy potevano essere descritte come performer-DJ, e così pure LoZelmo/LaZelma ed Erik Deep/La Fosca, poiché la loro performance consisteva principalmente nel mettere musica alla console, un'attività che condividevano con tutto il resto della categoria dei DJ, ma loro facevano questo in drag. Il fatto che al Toilet, i miei interlocutori non mi avessero riportato alcuna categoria specifica assimilabile a quelle dei performer Fellatia Addams e Cassandra Casbah, a mio parere si giustifica con la diversa natura della loro professionalità. Per ciò che facevano esisteva già un sistema di riferimento. Ciò che faceva Walter, per esempio, non era distinguere tra diverse tipologie di azione da compiere, poiché quella rimaneva sostanzialmente fissa (mettere musica), ma dal contesto: quanto a lungo doveva suonare, se Nancy Posh era DJ ospite o *resident*, se era una serata organizzata amici o no, se l'evento era mondano (il party di lancio per il nuovo profumo di Dolce & Gabbana) o semplicemente attirava molto pubblico (come i *rave*). Sono queste le coordinate secondo le quali Walter organizzava una performance: decideva che musica mettere in base al contesto in cui lavorava. E di conseguenza, decideva anche quanto farsi pagare.

Essere un performer-DJ non vuol dire rifiutare le categorie performative dominante a priori. Il caso di Rovyna può essere un utile esempio. Prima che iniziasse a fare la DJ, ciò che Rovyna faceva durante le serate in cui era coinvolta era da lei stessa definito con il termine "animazione", e le pagine Facebook e di Gaia 360° della stagione di Squat al Sottomarino Giallo lo dimostrano. Tuttavia, con "animazione" non intendeva lo stesso tipo specifico di performance di Fellatia, ovvero ballare e mimare le canzoni che vengono passate. L'animazione di Rovyna racchiudeva uno spettro più ampio di azioni, dal numero in playback (a volte preparato, a volte improvvisato sul momento), al semplice fare da vocalist, cioè prendere in mano il microfono durante i brani e parlare, più che altro per offendere la gente presente, fino a dei veri e propri esempi di arte performativa, non dissimili a quelli descrittivi da Cassandra. Il progetto, realizzato dopo



la fine della mia ricerca, di una parodia della performance *The artist is present* di Marina Abramović ne è un esempio:

Io avevo proposto di stare tutta la serata seduto [...] come Marina Abramović, no? [...] ...per quattro ore. Questo non è ancora stato realizzato. Poi, ovviamente, noi avremmo aggiunto il nostro, ovvero un catetere, perché non puoi stare quattro ore... (Intervista a Rovyna Riot, p. 282)

Oltre a fare le DJ durante le serate, LaZelma e Rovyna Riot avevano anche inciso alcuni singoli, all'interno dei quali entrambe si occupavano sia dell'arrangiamento che della parte vocale. Un esempio di questa collaborazione è il singolo *Half Sisters*,<sup>37</sup> per il quale fu girato anche un divertente video musicale. Anche Erik Deep, durante il periodo della mia ricerca, stava girando il video musicale per un suo singolo da lanciare durante l'estate.

L'incisione di brani musicali non è una tipologia di performance avulsa dal mondo né dei DJ né delle drag queen. Oltreoceano, drag queen quali RuPaul e Billy More, nonché molti concorrenti di *RuPaul's Drag Race*, hanno portato avanti con successo una carriera musicale, e anzi spesso è proprio la musica a renderli noti al vasto pubblico. Basta pensare al grande successo di *Supermodel (You better work)*<sup>38</sup> del 1992, singolo di punta del terzo album di RuPaul, e alla cover di *Don't go breaking my heart* incisa da RuPaul e Elton John nel 1994, presentata anche al Festival di San Remo dello stesso anno, dove Pippo Baudo definì RuPaul, con la sensibilità che lo contraddistingue, "un personaggio inquietante".<sup>39</sup>

Un altro che, da una parte, ha acquisito e, dall'altro, risemantizzato la categoria "animazione" fu Simone/Croce, uno dei tre gestori del Toilet, che si travestiva ma non faceva il DJ:

Quando tu partecipi a una serata e non sei quello che metti musica e non stai dietro un bancone, e non stai dietro una cassa, ma ti travesti per accogliere un pubblico, fai animazione. (Intervista a Simone, p. 11)

37 Il video si può vedere a questo link: [https://www.youtube.com/watch?v=UvFw\\_HSd3l4](https://www.youtube.com/watch?v=UvFw_HSd3l4).

38 <http://www.youtube.com/watch?v=z2wrU2tkl38>.

39 <http://www.youtube.com/watch?v=7XNPapENNu4>.

Dicendo così, pareva semplicemente confermare l'*animazione* come un sinonimo del *colore* di Fellatia. Però, Simone teneva a precisare che il tipo di animazione che facevano loro prevedeva anche altro e andava oltre quella dei “villaggi vacanze” e – perché no? – del Borgo, assunto a nucleo antonomastico dell'*habitus* performativo dominante tra le drag queen:

A un certo punto, cioè, era nata anche l'esigenza durante le serate di animare, cioè non fare un'animazione tipo villaggio vacanze, ma che bello però durante questa serata, sarebbe bello vestirsi così, o allestire il Toilet in questo modo, o creare questo tipo di situazione. Quindi ti prendi, ti metti a disposizione della serata e ti conci anche tu in termini di o travestimento o di situazione: “Ok, compriamo i biglietti di questo concerto, facciamo l'estrazione, li regaliamo alla gente”. (p. 2)

L'*animazione*, nelle parole di Simone, si tingeva di una tonalità che non atteneva alla figura del performer in sé, ma piuttosto a quella del gestore/imprenditore. In questo contesto il termine arrivava a contenere tutte quelle strategie adottate dal gestore di un locale per rendere sempre nuovo e originale il volto del proprio locale, e quindi attirare un certo numero di avventori. Questo poteva comprendere il travestimento e il fatto di accogliere i clienti e interagire con loro *en travesti* (il *colore* di Fellatia e la *presenza* di Cassandra), ma non si fermava a questo. Anche in questo caso un tratto dell'*habitus* performativo dominante veniva accettato per essere successivamente negoziato. LoZelmo/LaZelma e Erik Deep/La Fosca, che già ho inserito nella categoria dei DJ-performer, facevano parte anche di quella dei performer-gestori, essendo gli altri due co-gestori del Toilet.

Sapere a chi si rifà un performer permette di distinguere a che tipo di drag queen ci si trova davanti. Fellatia Addams si rifaceva a Divine, la quale a sua volta riproponeva in versione decadente e grottesca le dive della Hollywood dei tempi d'oro, e l'effetto era ciò nonostante un po' “Lollobrigida”. Cassandra Casbah si rifaceva, stilisticamente, alle stampe Art Nouveau e alla moda degli anni '20 e questo la distanziava dalle drag queen *mainstream*. Nancy Posh e Rovyna Riot, infine, si rifacevano alla cultura punk-rock degli anni '70 e '80 e a Nina Hagen, anch'essi molto distanti stilisticamente e culturalmente dal modello dominante.

Era esattamente durante la fase della preparazione, in proporzione smisuratamente più lunga della performance stessa, che si giocava e si contrattava il fare-performance. Era nelle due settimane che precedevano Squat che Rovyna, Nancy e Rachele pensavano a quale look e quale trucco usare, e non mancarono occasioni in cui, come mi raccontò Rachele, due modalità di fare-performance, due protocolli diversi venivano a scontrarsi.

Ed era durante le prove della *Gaudenzia*, tenute sempre poche ore prima della serata, che Gianluca dava indicazioni su come Huma, Lady Violet e Laldalgisa dovessero eseguire i loro numeri, a volte semplicemente approvando, ma più spesso eliminando gesti o inserendo oggetti scenici intorno ai quali imperniare l'interpretazione dei brani, come ho illustrato nello scorso capitolo. In definitiva, tutte le modalità presentate in questo capitolo sottintendono un preciso stile di fare-performance che a mio parere merita di rientrare a pieno diritto nel termine-ombrello *performance in drag* e che potremmo associare a una vera e propria antropologia implicita delle drag queen. Una tipologia di performer in drag si viene a formare perché si esibisce in un certo modo che gli è precipuo e perché si costruisce, per contrasto o associazione, sulla base delle tipologia già esistenti. La drag queen *mainstream* come Fellatia Addams si riconosce perché predilige i numeri in playback, perché fa *animazione* e *spettacolo*, ma non si arrischia (né le viene richiesto) a fare performance in contesti diversi da quelli dei locali notturni. Cassandra Casbah non si riconosce nel termine "drag queen" proprio perché al "numero" in playback preferisce i testi da interpretare, e perché fa performance in pieno giorno, perché alla spettacolarità preferisce il "teatro". Rovyna Riot e Nancy Posh non erano drag queen ma piuttosto "travestite" anche perché si esibivano come DJ e non eseguendo numeri in playback. Quando, anzi, Rovyna si lanciava in un playback improvvisato al momento, il pubblico reagiva quasi infastidito perché sentiva la performance come estranea alla serata.

Il termine *performance*, inoltre, non può limitarsi a dare indicazioni o ammonire riguardo alle modalità sceniche più consone – cosa va e cosa non va fatto sul palco –, ma dovrebbe arrivare a contenere anche tutte le modalità stilistiche – il come, vale a dire come si trucca, parrucca e veste una drag e come

non deve fare. Lo stile è lungi dall'essere di secondaria importanza. Anzi: è il fattore dominante e più saliente che permette di distinguere chi è un performer in drag e chi no, includendo nel gruppo degli "altri" sia coloro che pur essendo performer non si esibiscono in drag e coloro che pur volendo esibirsi in drag non ottengono la validazione da coloro che li circondano, perché contravengono a determinate norme stilistiche o sceniche.

### 3.1 Da dentro a fuori

Già nei precedenti capitoli ho suggerito che al personaggio, al performer in drag, spetti un tempo preciso, la notte, e uno spazio preciso, i locali di intrattenimento, mentre alla persona (quello che viene chiamato essere "in borghese") spettano il giorno e i luoghi del quotidiano, l'ufficio, la casa, la scuola, il supermercato. Oltrepassare questa demarcazione è una questione molto seria e potenzialmente rischiosa.<sup>40</sup> Così era per quasi tutti i miei interlocutori. Come mi spiegarono Lady Violet e Ladalgisa, fuori dal locale, il personaggio non andava.

Facevano, però, eccezione due interlocutori: Cassandra Casbah e Rovyna Riot. La gamma delle performance di Cassandra prevedeva non solo i numeri all'interno delle serate (playback, improvvisazione e lettura testi), ma anche delle vere e proprie esibizioni di arte performativa, che Gianluca portava avanti in contesti diurni e all'aperto, nel verde, alla torre Galfa, in piazza. Luoghi che certo non richiamano il mondo della vita notturna.

L'altro mio interlocutore che non era spaventato dall'idea di mostrarsi di giorno fuori dai locali era Rovyna Riot, che a cavallo tra febbraio e marzo 2010 si presentò alle elezioni regionali in qualità di candidata con il collettivo *Rovyna una degli altri*.<sup>41</sup> L'operazione di Rovyna è stata quella di portare, da dentro i locali nelle strade di Milano, non una ma quattro travestite, e di creare

---

<sup>40</sup> Del rischio legato all'oltrepassare i limiti posti a persona e personaggio tornerò più avanti.

<sup>41</sup> D'ora in poi, ho deciso di distinguere tra il nome del progetto, cioè, *Rovyna una degli altri*, o anche semplicemente *Rovyna* o *RUDA*, dal performer Rovyna Riot, indicando il primo con il corsivo e il secondo in tondo. A scanso di equivoci, visto che da un equivoco era nata la popolarità del collettivo durante la campagna elettorale, userò il cognome di Rovyna, ovvero Riot, ovunque serva per disambiguare le due cose.

una mini-rivoluzione nel mondo della politica scendendo in campo con tacco e parrucca. Anche perché, di trucco, ne girava già molto. Non solo: l'esperienza di *Rovyna una degli altri* spinge i limiti di cosa possiamo definire performance, e permette di annoverare la campagna politica stessa all'interno di questa categoria.

Cionondimeno, per quanto possa suonare inedito in ambito italiano, *Rovyna Riot* non fu la prima drag queen a fare della politica in prima linea, candidandosi alle elezioni. Anzi, ebbe un predecessore di tutto rispetto, la cui storia merita di essere riportata e discussa. Questo personaggio era Joan Jett-Blakk.

### 3.2 Joan Jett-Blakk; ovvero: "putting the camp back in campaign"

«At Queer Nation we decided we needed some representation, but queer representation, not some gay candidate, but someone who can really scare straight people for no other reason than to scare them. We're taught from the time we're children that anyone can be president. We had a bad actor, why not a good drag queen?» (Joan Jett-Blakk, in Keehnen, 1992)

Interpretato da Terrence Smith, attore di colore<sup>42</sup> originario di Chicago e attivista tra le fila dell'associazione *Queer Nation* (fondata da attivisti di *ACT UP*, la famosa associazione anti-omofobia e anti-AIDS-fobia degli anni '80 guidata da Vito Russo), Joan Jett-Blakk comparve negli anni '70, ma raggiunse la notorietà nel 1990, quando *Queer Nation* le chiese di candidarsi, in drag, come sindaco alle elezioni di Chicago, contro il candidato Richard J. Daley, fin a quel momento senza rivali capaci di metterlo in difficoltà.

Smith si registrò a nome Blakk, e diede inizio alla sua campagna elettorale, che mescolava drag, teatro guerrilla e le tattiche di protesta queer ereditate da *ACT UP* (ad esempio lo *zapping*). Come dichiarò in un'intervista del 1992, la sua strategia durante la campagna era quella di cercare visibi-

42 Uso la dizione *di colore* non per un eccesso correttezza politica, ma nel solco della tradizione dei *Black Studies*, anche detti *Afro-American Studies*, per sottolineare la sua non-bianchezza e il suo essere rappresentante di una delle minoranze etniche degli Stati Uniti.

lità ovunque fosse possibile, dai locali alle copertine delle riviste, creando uno spazio nel discorso pubblico per sé e la comunità queer che rappresentava:

Keehnen: It's a visibility thing too, right?

Blakk: Queer visibility. Gays and lesbians have a way of blending in and queers don't blend in. I'm taking something that doesn't blend in and putting it somewhere it really doesn't blend in, the White House.

Keehnen: What's your campaign strategy?

Blakk: Get your ugly face in as many magazines as possible. It's a publicity campaign. But these things are just beauty contests anyway. (Keehnen, 1992)

Un documentario, intitolato *Drag In for Votes*, del 1991 riassume, in poco più di 15 minuti, quella che fu la “camp-agna”, come la chiama Jeffrey (1993), di Joan e gli strumenti da lei utilizzati. Presenziava ad ogni evento, marcia o manifestazione si prefiggesse di proteggere gli interessi delle minoranze di Chicago, come i Pride, i sit-in di protesta, ma anche le occasioni di festa della città, come durante la marcia di San Patrizio del 1990, dove sfilò in cima alla processione.

Il divertimento infatti fu, assieme alla lotta queer per ottenere maggiori diritti per le minoranze, una delle chiavi della campagna di Joan. Quello che le interessava era di scuotere alle fondamenta il sistema politico contemporaneo ma non secondo i mezzi tradizionali. Voleva farlo divertendo:

“Once elected, the first thing I'm going to do is change the police to the fashion police. Who knows after that-dye the river pink on Fridays. I'll take it as it comes.” (Jeffrey, 1993)

La candidatura non fu presentata nella speranza di vincere le elezioni, poiché si sapeva fin dall'inizio che la maggioranza di Daley era più che ben consolidata:

“We just wanted to increase gay visibility and fight a rising homophobia here in Chicago, but do it in a not-so-tense way that everyone could have fun with. Everyone knew that Daley was going to win, so we just wanted to have some fun.” (Jeffreys, 1993)



Figura 3. Un'immagine di Joan Jett-Blakk per la campagna elettorale delle presidenziali del '92.

Le elezioni furono vinte, come già preventivato, da Daley, ma questo non scoraggiò Joan, che compiuto il suo trentacinquesimo anno di età, poté compiere il passo successivo e candidarsi questa volta alle presidenziali del 1992. Sempre sostenuta da Queer Nation e al motto di “Lick Bush in ‘92”, Joan fu la prima persona ad annunciare la sua intenzione a candidarsi per le presidenziali dal pavimento della Democratic Convention, e non dal palco, sul quale non era stata invitata. Le era stato negato l’ingresso all’edificio della Convention, ma le sue conoscenze a New York la aiutarono ad intrufolarsi all’interno e non appena arrivò nel salone delle presentazioni, fasciata nel suo miniabito di paillettes raffigurante la bandiera degli Stati Uniti, riuscì a farsi dare un microfono e ad annunciare a gran voce la sua candidatura. Ebbe giusto il tempo di portare scompiglio con questa azione di teatro *guerrilla* alla Convention, prima che le guardie la individuassero e la costringessero a correre fuori dall’edificio.

His presidential candidacy and stunt of penetrating the floor of the Democratic National Convention in full drag concurrently interrogates the politics of performance and the performance of politics (not to mention the politics of drag and the drag of politics). [...] We left Gay Cable’s [il canale TV che cedette i pass necessari per entrare alla Convention] offices having agreed that Terrence would only appear on the floor in the boy clothes he was wearing. Little did we realize that we were about to enact what Pat Buchanan would later deem from the podium of the Republican National Convention “the greatest single exhibition of cross-dressing in American political history.” (Jeffreys, 1993)

Joan non vinse le presidenziali, ma nemmeno questa volta demorse. Arrivò il 1996, e Joan si presentò di nuovo come candidata per le presidenziali. Alle sue spalle, ancora Queer Nation e il neonato Blakk Pantsuit Party, e come motto “Lick Slick Willie in ‘96”. Neanche nel 1996 Joan diventò presidente degli Stati



Uniti, ma grazie a una mossa alquanto inconsueta, poté affermare che la vittoria nello Stato dello Iowa era sua. Aveva infatti chiesto ai votanti dei partiti Repubblicano e Democratico, di votare per lei astenendosi dal voto:

“This tactic was queerly successful in the Iowa primary, where I garnered over 440,000 nonvotes. Dole only recieved 25,000 votes, and HE thinks he’s on the road to return conservative common sense to the White House. As If! Dole won with just about 2% of all registered Republicans. What message does that send to Amerikkka?”<sup>43</sup>

Secondo Joan la schiacciante maggioranza dei non votanti e degli indecisi, di cui si era fatta portavoce, sui votanti effettivi era una prova della morte della politica. Il programma politico di Joan Jett-Blakk era quantomai rivoluzionario per una candidata alle presidenziali, come espose durante un convegno a Des Moines:

“We will not be railroaded into a so-called “conservative revolution” that includes denying health care to the poor, blaming queers for the breakdown of the family, teaching creationism in public schools, and blatant corporate welfare.”<sup>44</sup>

Tra le sue proposte, che tra una candidatura e l'altra non mutarono praticamente di una virgola – segno che non c'erano stati cambiamenti di sorta negli ambiti da lei dibattuti si annoveravano: la conversione delle voci di bilancio nella spesa pubblica tra Difesa con quelle per l'Istruzione; l'istituzione di un sistema di sanità pubblica gratuita, secondo lei l'unico vero scherzo degli Stati Uniti degli anni '90; un riammodernamento della Corte Suprema in chiave umoristica attraverso la scelta del nuovo nome “the Supremes Court”; la legalizzazione del matrimonio tra persone dello stesso sesso. Le spese per la Difesa, inoltre, sarebbero state ammortizzate grazie al seguente stratagemma:

---

43 <http://andrejkoymasky.com/liv/fam/bioj1/jetto2.html>

44 *Ibidem*.



Well, once we do away with the military – because I’m going to have Dykes on Bikes [lesbiche con la passione per le motociclette] patrolling the borders, there’ll be an incredible amount of money. I’m also going to turn the CDC (Center for Disease Control) over to Act-Up so we can get some people in there who can do things right for a change. (Keehnen, 1992)

E ancora:

“I want to have the first political makeover in the history of the United States. The Blakk Pantsuit Party demands safe, legal abortions for every man, woman and child, switching the Education budget with the Defense budget, nationalizing radio, television and the print media and the decriminalization of marijuana and ‘shrooms.”<sup>45</sup>

Una volta a Washington, il suo piano non mostrava alcuna pietà per il già esistente impianto burocratico del Paese; tutt’altro:

I’d fire everyone in Washington. Fire them. We’re going to the Capitol Building and firing everyone. We’re going to all the federal buildings and firing everyone. We’re going to the Pentagon and I’m going to have great fun firing everybody. I’ll stand outside with a bullhorn and tell them to clean out their desks and go home. The only way we are going to effect any change in this government is if we change everything. (Keehnen, 1992)

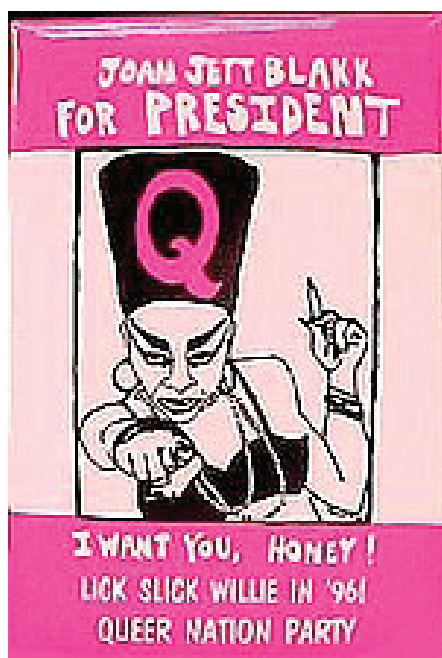
Il progetto è quello di dare un taglio netto con il passato. Ripartire da zero e riformulare la formula “Stati Uniti”. Gli strumenti che intendeva usare erano la rivolta in chiave queer e una rivoluzione delle istituzioni per uno Stato più rispettoso dei meno abbienti e delle minoranze.

Dopo la seconda candidatura presidenziale, tuttavia, Joan non si fermò, e trasferitasi a San Francisco, entrò in corsa per diventare sindaco della città nel 1999. Purtroppo, neanche questa volta riuscì nel suo intento, ma ciò non toglie che nel giro di meno di dieci anni, un attivista queen e drag queen afroamericano aveva conseguito una prima d’allora inaudita fama a livello nazionale nel mondo della politica.

---

45 Ibidem.

Figura 4. Un manifesto della campagna elettorale per le presidenziali del '96.



L'etichetta *queer*, sia inteso come "identità queer"<sup>46</sup> che per la tattiche definite "queer" (ovvero inedite, non convenzionali) fu uno dei cavalli di battaglia di Joan, e in questo si opponeva all'altra etichetta, *straight*, associata con il mondo più convenzionale e *mainstream* rappresentato

dall'eterosessualità e dalla politica così come viene solitamente fatta. Oltre ad opporsi all'etichetta *straight*, *queer* si oppone anche a quelle di "gay" e "lesbian", dove questi sono presi come "sexually deviant" e non "culturally deviant"<sup>47</sup>, e dunque capaci di impattare in minore misura la società perché già pienamente integrati. La sua appartenenza al mondo dell'attivismo e il suo impegno sul fronte politico e sociale non vennero mai meno e in questo si riconosce la valenza di *queer* come identità. Joan lottava per l'accettazione delle diversità e delle minoranze. La seconda valenza di *queer*, quella delle tattiche elettorali, viene dalla sua esperienza nel teatro e, ancora, dalle azioni portate avanti con Queer Nation (gli *zap* e le manifestazioni), e sottolinea la ricerca di canali di comunicazione e di angoli di visibilità attraverso modalità che non si conformino alla norma. L'idea di fondo è quella per cui usando vie convenzionali, si viene schiacciati da coloro che hanno inventato e controllano quelle vie di espressione. Da lì, l'esigenza di trovare e mostrare in modo alternativo alternativi modi di vita.

Un altro cavallo di battaglia di tutte le sue candidature, era quello dell'azione dal basso. Dalla candidatura alla Convention dei Democratici a New York alla partecipazione costante a marce e manifestazioni, l'intento di Joan era quello di apportare un cambiamento partendo dal basso, da quello che la gente chiedeva e di portarla in alto, anche se non avesse dovuto fare molto piacere o avesse potuto causare grande scalpore. Un ultimo elemento che contraddistinse le sue campagne fu un uso mirato dei messi di comunicazione e informazio-

46 Per una definizione di *queer*, si veda la rassegna.

47 Le diciture derivano, per calco, dall'espressione "linguistic deviants" di Hall (1995) in rassegna.



Figura 5. Manifesto elettorale di Rovyna una degli altri. Al centro Rovyna Riot, alla sua sinistra Nancy Posh, alla sua destra LaZelma e dietro a loro il resto del collettivo.

ne. Presenziare quanto più possibile su giornali e riviste, farsi vedere nei locali e nei centri commerciali, tutto andava bene purché si parlasse di Joan e della sua candidatura. Mostrarsi ovunque come strategia mediatica e come cosciente prendere atto che tra la politica e le gare di bellezza non c'è grande differenza.

### 3.3 *Rovyna una degli altri*

«Sono lavoratore, sono madre, sono figlia, sono padre, sono studente, sono operaio, sono stagista, sono bianca, sono nero». (Rovyna Riot, *Il Corriere della Sera*, 10/03/2010)

«La scelta di presentare un collettivo di persone, dove ciascuno portasse un pezzettino di sé, dall'immagine, ai contenuti, alla candidatura formale, è nata dalla voglia di sbarazzarci di tutti i possibili interessi personali che avrebbero potuto connotare un'operazione elettorale e offrire qualcosa di nuovo e di rottura». (Rovyna Riot, intervista a Gaytv.it, 11/03/2010)

Inizio 2010. Le elezioni per il Presidente della Regione Lombardia erano a un mese di distanza e le campagne elettorali stavano procedendo senza lode né infamia, fino a che una bufera non si scatenò sui candidati e non solo. Il suo nome era *Rovyna*.

Gli articoli si sprecavano sull'argomento, e variavano da testate nazionali come *Il Corriere della Sera* a pubblicazioni cartacee locali e blog su internet. In moltissimi scrissero di questo grande scandalo e polverone, e nella mia piccola ricerca d'archivio, mentre cercavo di mettere ordine alle mie idee e ai dati che trovavo alla rinfusa su internet, mi ritrovai a dir poco confuso.

Era il 28 febbraio quando furono presentate le liste dei candidati per le regionali del seguente marzo. Una sorpresa, però, aspettava i giornalisti e i poli-

tici che si accingevano a scoprire quali sarebbero stati i candidati, chi si sperava si fosse ritirato e cosa ci si sarebbe dovuto aspettare dalla corsa elettorale. Il *Corriere* riporta che “al ventunesimo posto della lista di Sinistra Ecologia e Libertà, che sost[eneva] per le regionali Filippo Penati, compar[v]e il nome di Stefano Villani detto Rovyna”,<sup>48</sup> ma non era esattamente così che andavano le cose. “Rovyna” non era l’alter ego di Stefano Villani. E si dava il caso che esistesse una Rovyna Riot, una drag queen conosciuta nel circuito delle serate alternative di Milano, che aveva iniziato a comparire sui nuovi manifesti elettorali a nome “Rovyna” in città. Una specie di Lolita punk-trash dalla cresta leonina e gli occhi cerchiati di nero, tacchi alti e *leggings* leopardati. Nemmeno Rovyna Riot, tuttavia, era l’alter ego di Stefano Villani. Vale a dire, “Rovyna” non era Rovyna Riot. O meglio, “Rovyna” non era solo Rovyna Riot.

Ma procediamo con ordine. La pubblicazione delle liste il 28 febbraio aveva recato una bella sorpresa che per molti aveva il sapore della barzelletta. Una drag queen che concorre alla Regione. Il polverone vero e proprio, tuttavia, doveva ancora sollevarsi. Si sollevò quando Elisabetta Soglio, giornalista del *Corriere*, in un articolo apparso il 10 marzo,<sup>49</sup> a poche settimane dal voto dunque, puntò i riflettori su una presunta anomalia nella candidatura di *Rovyna*. Sulla lista era comparso Stefano Villani, ma sui cartelloni c’era il volto e la parrucca leonina di Rovyna Riot. Si ipotizzò una truffa, dopo l’imbarazzante incidente delle firme sbagliate per la lista di Roberto Formigoni.

La risposta dell’opposizione, nella persona dell’allora vice-coordinatore del PdL Massimo Corsaro, non tardò ad arrivare. “Meglio la Minetti della drag queen di Penati”.<sup>50</sup> Il tentativo era di distogliere l’attenzione dallo scandalo di eco internazionale generato dalla comparsa nel listino provvisorio del PdL di Nicole Minetti,<sup>51</sup> igienista dentale dell’allora Presidente del Consiglio Berlusco-

48 [http://archiviostorico.corriere.it/2010/marzo/11/Rovyna\\_siamo\\_tanti\\_drag\\_queen\\_co\\_9\\_100311003.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2010/marzo/11/Rovyna_siamo_tanti_drag_queen_co_9_100311003.shtml)

49 [http://archiviostorico.corriere.it/2010/marzo/10/Milano\\_caso\\_sinistra\\_candidato\\_usa\\_co\\_8\\_100310015.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2010/marzo/10/Milano_caso_sinistra_candidato_usa_co_8_100310015.shtml)

50 [http://www.corriere.it/politica/speciali/2010/elezioni/notizie/penati\\_caso\\_candidato\\_drag\\_queen\\_8b807d88-2coe-11df-b239-00144fo2aabe.shtml](http://www.corriere.it/politica/speciali/2010/elezioni/notizie/penati_caso_candidato_drag_queen_8b807d88-2coe-11df-b239-00144fo2aabe.shtml)

51 <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/7338239/Silvio-Berlusconi-a->

ni ed ex ballerina del programma televisivo *Colorado Café*. L'impresa del PdL era ardua, e infatti non riuscì, ma lo slogan venne lanciato lo stesso.

Ma l'incredulità non sembrava fermarsi lì. Penati stesso diede l'impressione di esser stato preso fin troppo facilmente contropiede e, come cita il *Corriere* del 10 marzo 2010, "cade[va] dalle nuvole: «Sono completamente estraneo a questa vicenda. Se qualcuno ha dato false generalità, ne dovrà rispondere. Io stesso mi attiverò subito per verificare se esistono estremi di illegalità che, in quel caso, sarò il primo a denunciare»".<sup>52</sup>

Anche Marco Cipriani, rappresentante SEL nella lista di Penati, "tagli[ò] corto: «È un'operazione di cui siamo stati tenuti all'oscuro e che certo non possiamo condividere perché noi abbiamo rispetto delle istituzioni. A mio parere, questa persona deve sparire dalla lista»".<sup>53</sup>

La domanda sorse dunque spontanea: chi è *Rovyna*? Le redazioni del *Corriere* e de *La Repubblica* cominciarono a tempestare di telefonate Rovyna Riot in cerca di risposte, possibilmente di una confessione. Le risposte arrivavano con il contagocce. Rovyna Riot categoricamente non rispondeva. E se era disposta a rispondere, era solo a condizione che non solo le sue generalità, ma anche quelle di tutto il resto del collettivo fossero rese note. Ovviamente, per i giornalisti in cerca di un succoso scoop, Soglio in testa, faceva molta più gola una drag queen da sola.

Perché lo sdoppiamento di identità? Se *Rovyna* non era Stefano, Stefano non era *Rovyna* Riot, e *Rovyna* non era *Rovyna* Riot, allora chi era *Rovyna*? Forse, la domanda giusta era: cos'era *Rovyna*? Il giorno 11 marzo arriva il momento della verità. *Rovyna* Riot, intervistata, decide di svelare l'arcano.

«Nella proposta politica c'è di forte l'idea del collettivo. Ci presentiamo spogliati di quelli che possono essere gli interessi personali, con delle competenze che sono diverse e ricche. Ci sono persone come me che ci mettono l'immagine. Ci sono altre persone che ci mettono la competenza politica. Ci sono altre persone ancora che

gain-puts-up-starlets-as-election-candidates.html e <http://www.guardian.co.uk/world/2010/feb/28/silvio-berlusconi-single-man-showgirls>

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ibidem.

ci mettono la faccia, come Stefano Villani. L'originalità sta appunto in questo: fare un'iniziativa che non sia un modo per raccattare voti ma per dire delle cose. [...] Penati non ne sapeva nulla perché il nostro progetto deve essere nuov[o], dirompente, di contestazione generale. Capisco il suo punto di vista, ma la nostra azione nasce intenzionalmente in questo modo. Ci sarebbe stata poi una fase due... [...] Il fatto di svelare il collettivo, e di svelare quindi l'intero progetto. È la fase più interessante, perché candidare una travestita in effetti è una provocazione. Ma una provocazione già vista. Invece candidare un collettivo è un'altra cosa. Non sono le velleità di una travestita, ma quelle di un gruppo».<sup>54</sup>

*Rovyna*, o forse meglio *Rovyna una degli altri* era nato come collettivo politico e, tramite una ben studiata mossa di marketing, come tale voleva preservare la proprio non-individualità, o partitività. La formula era nuova – soprattutto in un contesto come quello della politica contemporanea dove, più che i progetti e il fare, a vincere sono i volti e il parlare – e fu presentata in modo dirompente e alternativo. *Rovyna* non era il solito candidato, che organizza comizi mastodontici e parla alle folle. Alle cene di gala *Rovyna* preferiva le cene sociali, dove ognuno del collettivo faceva la sua parte cucinando, servendo ai tavoli o occupandosi della musica, per raccogliere fondi per la campagna. Andava a fare campagna nei mercati rionali, e parlare con la gente, faccia a faccia, l'unica distanza i 12 cm dei suoi tacchi. Organizzava DJ set e matrimoni in piazza, piantava fiori la sera nelle aiuole e girava per le strade di Milano sul retro di camion della frutta urlando VOTA ROVYNA a squarciagola e distribuendo *dépliants* come foglie.

Questa era *Rovyna*, in breve. Un gruppo di circa quaranta giovani, tra i 20 e i 30 anni, sia uomini che donne, iscritti ai partiti e *apasionados* di politica, grafici e DJ, studenti e lavoratori, uniti da un'idea di politica come progettualità, costruzione e condivisione. Un gruppo dove la differenza al proprio interno era uno specchio della varietà che caratterizzava la città di Milano e, di riflesso, la Lombardia e che era valutata come fonte di ricchezza. Un gruppo dove ognuno aveva la possibilità di fare la propria parte, a modo suo, e dove ognuno meritava di essere ascoltato e tutelato.

---

54 [http://www.affaritaliani.it/milano/regionali\\_rovyna\\_riot\\_drag\\_queen\\_100310.html?refresh\\_ce](http://www.affaritaliani.it/milano/regionali_rovyna_riot_drag_queen_100310.html?refresh_ce)



Chiara Cremonesi, candidata SEL e fiera sostenitrice di Rovyna, descrisse così il progetto:

«Ha presente Luther Blisset o Wu Ming in letteratura? Ecco, il principio è lo stesso. Là si parla di letteratura collettiva, qui invece di politica collettiva. Rovyna Riot [Riot non dovrebbe comparire, a onore del vero, dato che si parla del collettivo] è il nome di un gruppo di persone che sostengono un progetto: dare voce agli "altri"».<sup>55</sup>

Una marcata opposizione al Presidente uscente Formigoni era all'ordine del giorno e fondante del senso di esistere del collettivo. Dalla critica spietata al candidato PdL che rappresentava "il ridicolo di una destra che non sa neppure raccogliere le firme per la presentazione della lista e diventa allora la peggiore delle maschere: il menefreco del potere che scavalca le regole, la Costituzione la democrazia",<sup>56</sup> a quella rivolta all'opposizione del centro-destra nella sua totalità: "Si commentano da soli, non perdono occasione per fare autogol e noi li guardiamo allibiti concentrarsi sulla mia parrucca per riscattare la Minetti piuttosto che confrontare l'impegno, le intenzioni, i progetti. Loro si fermano alla forma, noi andiamo alla sostanza, chi è la drag queen allora?"<sup>57</sup>

Lo slogan stesso della campagna elettorale del Progetto Rovyna partiva da Formigoni per ribaltarlo. All'individualizzante *Uno di noi* si contrappose *Rovyna, una degli altri*, dove *gli altri* erano tutti coloro che durante il suo mandato Formigoni aveva deliberatamente ignorato (studenti, persone LGBT, precari, pensionati, immigrati). "Rovyna una degli altri perché gli altri siamo tutti noi."<sup>58</sup> Così raccontò a *La Voce*:

Il suo slogan Una degli altri ricorda quello di Formigoni *Uno di noi*. Semplice coincidenza?

No, alle coincidenze come ai miracoli lasciamo credere i ciellini. Non sono però solo gli slogan ad essere in contrapposizione. [...]. Per rientrare nel noi formigoniano, pe-

55 [http://www.affaritaliani.it/milano/cremonesi\\_sel\\_svelo\\_rovyna\\_politica\\_collettivo\\_100310.html?refresh\\_ce](http://www.affaritaliani.it/milano/cremonesi_sel_svelo_rovyna_politica_collettivo_100310.html?refresh_ce)

56 <http://www.gay.tv/news/attualita/rovyna-riot-quello-che-il-corriere-non-capisce/>

57 Ibidem.

58 [http://www.sellombardia.it/public/rovyna\\_una\\_degli\\_altri.pdf](http://www.sellombardia.it/public/rovyna_una_degli_altri.pdf).

raltro l'unico microscopico pezzetto di cittadini lombardi di cui lui in questi quindici anni si è occupato, devi necessariamente essere bianco, ricco, cattolico, uomo ed eterosessuale. Io penso invece che esistono nella società tantissimi altri, per scelta o per condizioni date, esclusi da questo noi, io per prima. E sono convinta che sia arrivato il momento di [...] di farli essere partecipi nel presente e protagonisti nel costruire un futuro in cui nessuno debba più sentirsi altro, diverso, minoritario, straniero, escluso.<sup>59</sup>

La campagna elettorale di *Rovyna una degli altri* ebbe riscontri positivi e alle elezioni del 27 e 28 marzo 2010 SEL ottenne ben 59.112 voti (1,39%), corrispondenti a un seggio, andato alla capolista Cremonesi,<sup>60</sup> anche se scoprire quanti di questi voti andarono al progetto *Rovyna* mi è stato impossibile. A dire di *Rovyna Riot* e di altri miei interlocutori che erano stati coinvolti nel progetto, non molti. Mirco mi parlò di 300 voti; *Rovyna* si rifiutò addirittura di commentare o ripensare al risultato:

Rovyna: È stato poi diciamo in termini di voti diciamo [...] non è stata proprio... però, insomma i motivi sono... di coinvolgimento della città, o di una parte della città che era forse disposta ad ascoltare. È stato interessante.

Marcello: Beh, oddio, non è andata poi così male, [...] ho letto [...] le percentuali, e avete preso qualcosa come 12000 voti, che...

R: No, forse molto meno.

M: Forse...

R: Però non mi ricordo... io non mi ricordo....

M: Forse era proprio intorno alla decina di migliaia.

R: Tra l'altro non ho voluto manco saperlo. (Intervista a *Rovyna Riot*, p. 270)

In quel momento, dietro il disinteresse mi parve di scorgere anche una leggera

.....  
59 Grassetto nel testo; l'intervista, del 3/3/2010, è consultabile qui: <http://www.voceditalia.it/articolo.asp?id=47096>.

60 <http://elezionistorico.interno.it/index.php?tpel=R&dtel=28/03/2010&tpa=I&tpe=R&levo=0&levsuto=0&lev1=3&levsut1=1&ne1=3&eso=S&es1=S&ms=S> e <http://www.comuni-italiani.it/03/amm.html>



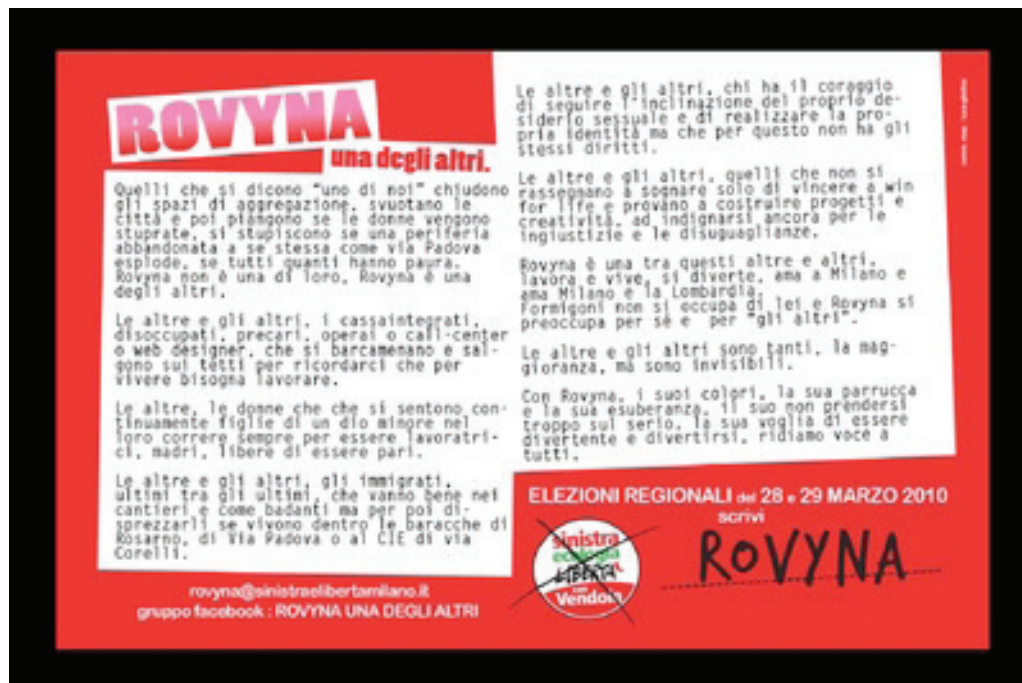


Figura 6. Manifesto programmatico elettorale di Rovyna una degli altri.

delusione per un risultato a livello numerico forse non proporzionato alle energie spese durante la campagna. D'altra parte, a livello umano, *Rovyna una degli altri* pareva aver lasciato un segno in più di una persona, che anche a distanza di tempo ricordavano in maniera positiva il progetto e i suoi propositi di attuare un cambiamento non solo politico ma anche culturale nella città di Milano:

C'è ancora gente che si ricorda... [...] Però, comunque, c'è ancora chi - forse nemmeno un mese fa - [...] suonavo in un locale... che c'è stata appunto una ragazza che voleva conoscermi. Non era a Milano in quel periodo ma seguiva da fuori e, appunto, aveva saputo che coincidevamo come persone, Rovyna di quel momento storico e [quella che aveva incontrato]. E quindi abbiamo fatto una chiacchierata su 'sta roba e lei mi aveva detto il suo punto di vista... quindi, è ancora bello vedere che ma saranno state anche dieci persone... Per me il fatto che è rimasta quo-, qualcosa di questa idea è stato interessante. (p. 276)

Pensare di vincere le elezioni regionali sarebbe stato impensabile, e non rientrava di certo nei progetti del collettivo. Portare avanti una campagna elettorale così imponente come quella per la presidenza della Regione più ricca d'Italia, per vincere, con uno staff di 30 persone che vivono e lavorano a Milano - in quel periodo, praticamente nessuno dei membri era politico di professione e poteva dunque dedicarsi a tempo pieno alla campagna politica, ma tutti si dividevano tra un lavoro diurno e l'attività collaterale di *Rovyna* -, senza alcun grande sostenitore o partito con un proprio tesoretto che potesse anticipare i capitali necessari, sarebbe stata un'impresa impossibile e sovrumana. Quello che interessava al collettivo, era di dare inizio a una rivoluzione culturale a Milano, il centro economico culturale e politico della Lombardia, dove a una politica sociale più sostenibile e più aperta al dialogo e all'accettazione della diversità

si associasse un nuovo modo di vivere lo spazio urbano, apprezzando il verde e arricchendolo dove possibile (in questo contesto si inseriscono le bicicletate per la città e gli attacchi di *guerrilla gardening*<sup>61</sup> notturni) ma anche cercando di sostenere e ridare slancio alla vita notturna e culturale che era stata una dei segni distintivi di Milano sin dagli anni del dopoguerra. Cominciare dal centro per arrivare fino alla periferia.

### 3.3.1 Un'altra cronistoria minima

Il percorso di *Rovyna una degli altri* non si fermò alle elezioni del 2010. All'indomani della conferma di Formigoni alla guida della Regione Lombardia, il collettivo non si fece prendere dallo sconforto, ma anzi portò a termine alcune delle "azioni", come le chiamava Alice, più significative del gruppo.

Sono riuscito a ricomporre una cronologia minima, di certo non ufficiale, del percorso di *Rovyna una degli altri* grazie all'aiuto innanzitutto di Rovyna Riot e di Alice e Mirco, che mi aiutarono ad inquadrare cronologicamente la loro esperienza nel collettivo in modo più preciso.

Febbraio 2010: un gruppo all'interno di SEL (Sinistra Ecologia e Libertà) contatta Rovyna per fare da volto al collettivo.

19 febbraio 2010: viene presentata *Rovyna una degli altri* al bar Mono di Milano.<sup>62</sup>

27 febbraio 2010: *Rovyna va al mercato*. Azione di *Rovyna una degli altri* al mercato di viale Papiniano per discutere con le persone presenti attraverso la modalità della "pesca dei diritti".

28 febbraio 2010: presentazione ufficiale delle liste candidati per le elezioni.

11 marzo 2010: Elisabetta Soglio pubblica su *Il Corriere della Sera* un articolo in cui mette in evidenza la non corrispondenza tra il nome del candidato della lista *Rovyna una degli altri* e il volto della campagna, ovvero Rovyna Riot. Inizio del dibattito mediatico.

61 Con questo termine, si indica un'azione politica diretta non violenta squisitamente urbana di stampo ambientalista, per cui ci si appropria di spazi urbani che non si possiedono con l'intenzione di impiantarvi del verde, o meglio restituirlo, sotto forma di fiori o piante.

62 Cfr. nota 16.

13 marzo 2010: *A cena con Rovyna*, cena di raccolta fondi organizzata e curata da *Rovyna una degli altri*.<sup>63</sup>

20 marzo 2010: *Rovyna piantala!*. Azione di *Rovyna una degli altri* di sensibilizzazione ecologica attraverso l'uso del *guerrilla gardening*.<sup>64</sup>

21 marzo 2010: *Rovyna sposati!*. Azione di *Rovyna una degli altri* per promuovere la libertà di sposarsi liberamente, in attesa del verdetto della Corte Costituzionale in merito ai matrimoni tra persone dello stesso sesso (23 marzo 2010). Celebrati matrimoni in piazza Cordusio (MI).<sup>65</sup>

28 marzo 2010: elezioni regionali in Lombardia.

12 giugno 2010: *Rovyna una degli altri* partecipa al Gay Pride di Milano con un carro che celebra la libertà individuale. Tutti i partecipanti con una maschera bianca sul volto e un mantello nero sulle spalle. Slogan del carro le parole della poesia *Non chiederci la parola* di E. Montale.<sup>66</sup>

Autunno 2010: *Scopri fuoco*, ultima azione di *Rovyna una degli altri*, all'interno delle attività rinominate *Don't stop the fun*. DJ set nel piazzale antistante palazzo Marino, sede del Comune di Milano, per protesta contro il coprifuoco imposto in alcune zone di Milano ai locali dalla giunta Moratti.<sup>67</sup>

Fine 2010: *Rovyna Riot* esce da *Rovyna una degli altri*. Il collettivo si trasforma in *Alterego* e continua la sua attività.

Maggio 2011: Elezioni amministrative per il Comune di Milano. *Alterego* sostiene il candidato Pisapia, che viene eletto. Dopo questo evento, il collettivo continua ad esistere, ma dirada le proprie apparizioni.

Il passaggio dal 2010 al 2011 vide il ritiro di *Rovyna Riot* dal collettivo e la trasformazione, inevitabile, di quest'ultimo. Da *Rovyna una degli altri* si passò ad *Alterego* e, venuta meno *Rovyna*, parve venir meno anche lo spirito più combat-

63 La pagina Facebook dell'evento si può trovare qui: <https://www.facebook.com/events/350780592318/>.

64 Un articolo dal blog di *Rovyna Riot* che annuncia l'evento: <http://rovyna.blogspot.it/2010/04/rovyna-piantala.html>.

65 <http://www.youtube.com/watch?v=U-QGoJvBHPE>.

66 Il trailer della partecipazione di *Rovyna una degli altri* al Pride si trova qui: <http://www.youtube.com/watch?v=9olkOEtNVMs>, mentre una raccolta delle immagini tratte dalla parata si trova qui: <http://www.youtube.com/watch?v=rPB3hYeFLYs>.

67 [http://www.youtube.com/watch?v=\\_u5A-sWSQoY](http://www.youtube.com/watch?v=_u5A-sWSQoY).

tivo e anticonvenzionale che aveva contraddistinto l'attività del collettivo fino a quel momento. Come mi disse Alice (autrice, peraltro, di tutti i video in nota), in un bar argentino di Porta Venezia a Milano, tra la musica latino-americana e gli schiamazzi delle cameriere:

Una sera vennero in riunione dei rappresentanti SEL da Legnano. [...] E loro avevano saputo della nostra attività e volevano fare delle cose con noi. [...] Perché... dicevano: "A noi piace questa, quest'idea, no? Della-, di quello che fate voi, di come lo fate, in maniera dirompente". Io ogni volta che parlavo di Rovyna dicevo: "Rovyna oggi agisce senza se e senza ma". Agisce e basta. (Intervista ad Alice Cimini, p. 8)

Mentre, una volta che Rovyna fu uscita di scena:

Sabato, c'è stata la manifestazione in ricordo di Dax, il ragazzo del Leoncavallo che fu ucciso da un gruppo di destra. E noi, cioè così parlando, si è detto: potremmo partecipare a questa manifestazione con uno striscione. Ecco, io quando ho letto quello mi è venuto veramente tanta tristezza, perché, cioè, io quando vedo chi partecipa con lo striscione è perché deve stare là. Ma lo striscione non dice niente, non fa nulla. [...] Perché lo fanno tutti! Perché è comodo! Ecco, la cosa bella di Rovyna, è a che Rovyna piacevano le cose scomode. Le robe per cui veramente dovevi dare l'anima e romperti la schiena. Però, tu dicevi, mandavi dei messaggi, facevi vedere come poteva essere. Tu facevi vedere come poteva essere. Non stavi lì a raccontarlo, cioè. (pp. 17-18)

Si potrebbe dire, usando gli strumenti analitici della storia delle religioni, che il collettivo *Rovyna una degli altri* si configurava come il nucleo raggruppato intorno a un leader carismatico, ovvero Rovyna, e che una volta scomparso il leader, il collettivo si sia trasformata in un movimento, con la conseguente tendenza all'istituzionalizzazione e alla "normalizzazione" dei metodi utilizzati: gli striscioni, uno strumento addirittura tradizionale di fare-manifestazione, contro le azioni, di certo meno convenzionali e prevedibili e di fronte alle quali gli striscioni provocano solo immensa "tristezza".

### 3.3.2 Cos'avrà di tanto speciale?

Molti erano gli elementi che rendevano "speciale", o perlomeno, inedito il collettivo di *Rovyna una degli altri* nel panorama politico suo contemporaneo. Il pri-

mo a saltare all'occhio era ovviamente l'uso della forma del collettivo in politica. Non un candidato, un uomo o donna-immagine che si fa portavoce della linea politica di un partito, ma un insieme di candidati, per l'esattezza trenta. Anzi, il numero variò nel corso della campagna: partiti in una decina, man mano che il collettivo si faceva conoscere attraverso le azioni che organizzava e metteva in scena, nuove persone decidevano di unirsi, e tutti diventavano parte del collettivo, che aveva il ruolo di candidato effettivo.

Nelle campagne ordinarie, il candidato è uno e uno soltanto, e il numero non cambia. Coloro che decidono di unirsi a lui, rientrano nella sua squadra di aiutanti, specialisti, consulenti e segretari. La struttura che ne deriva è pertanto gerarchicamente orientata. Così non era in *Rovyna*, poiché il candidato e il team coincidevano: ogni persona che si univa diventava parte del candidato e portava una sua *technè* particolare che metteva a disposizione del progetto. I grafici si univano e, oltre a partecipare alle azioni e a comparire sui cartelloni pubblicitari, curavano anche l'immagine coordinata della campagna; chi si occupava nella vita di tutti i giorni di pubbliche relazioni, si occupava anche della parte logistica; chi faceva il DJ in drag, si occupava dei DJ set durante gli eventi in piazza.

La divisione all'interno di *Rovyna* era anch'essa alternativa: da una parte si aveva *Rovyna Riot*, volto della campagna, che ricopriva lo stesso ruolo di rappresentanza (o di autorità) del suo avversario Formigoni; dall'altra, Stefano Villani compariva sulla lista dei candidati come firma della campagna, uno tra tutti nel collettivo, mentre il potere decisionale e creativo era spartito ufficialmente e anche effettivamente tra tutti i membri del collettivo e non era nelle mani del solo candidato. Un'altra divisione nel collettivo era quella tra il cosiddetto "zoccolo duro", ovvero la decina di persone che si occupavano dell'immagine e della logistica della campagna (tra loro, *Rovyna Riot* e Alice) e che facevano parte del gruppo sin dalla sua nascita, e coloro che si unirono più avanti e il cui ruolo, oltre a partecipare agli incontri del collettivo e a proporre le proprie idee, era di prestare le proprie energie durante le azioni e durante le cene sociali per raccogliere i fondi. Queste persone si inventavano cuochi e camerieri, e lasciavano volantini ai



Figura 7. Rovyna Riot al mercato, con il cesto rosa dei diritti.



passanti mentre Rovyna Riot discuteva con le persone al mercato di viale Papiniano<sup>68</sup>.

L'aspetto di partitività dei membri del collettivo che agivano “come un'entità”, oltre al fatto di essere tutti parte di un unico, grande candidato collettivo, veniva alla luce anche per quanto riguarda la parte creativa, dai discorsi alle azioni. Rovyna, mi raccontò Alice, aveva un ruolo importante nell'ideare le azioni e nel dare loro nomi accattivanti, come *Rovyna Sposati!* e *Rovyna piantala!* per le attività di *guerrilla gardening*, ma era anche vero che quando chiesi a Rovyna chi aveva scritto i testi che erano stati citati nelle interviste fatte, mi ripose così:

Adesso non ricordo perché era tutto scritto abbastanza a 4 mani... a 8 e a 12 mani, nel senso che chi c'aveva tempo scriveva le cose e poi condividevano [...] queste parole qua me le ricordo moltissimo, [...] non so se ho scritto nel dettaglio quelle cose ma... [...] Sì, sono idee mie, quindi... Sì, nel senso, buona parte, c'era una collaborazione di tutti, ma anch'io... (Intervista a Rovyna Riot, pp. 277-278)

Non solo. Rovyna Riot quando accettò di prendere parte al collettivo, lo fece a due condizioni: la prima era che la sua identità borghese non venisse rivelata; la seconda, che insieme a lui partecipassero anche le sue colleghe e parenti Nancy Posh, LaZelma e La Fosca. I manifesti elettorali sono abbastanza espliciti a riguardo: Rovyna Riot è il volto del collettivo, ma è spalleggiata da altri personaggi provenienti dall'ambiente dei locali alternativi di Milano che fungessero da cassa di risonanza per il messaggio e l'immagine di *Rovyna*,

68 <http://www.youtube.com/watch?v=Y1St243obBw>

nonché da cuscinetto per Rovyna Riot stessa, in modo da formare quasi una “isola di sicurezza” che la tutelasse. Come disse Erik:

[Scegliere una drag queen come volto del collettivo] è un messaggio molto forte, nel senso che visto quello che può essere la società, se ci sono quei tabù, quelle cose di cui uno ancora non parla perché... comunque il discorso... omosessualità, travestitismo... cioè: è una cosa che ancora fuori per la strada, mh. [Segno di: meglio di no] Quindi ci vuole anche un po' quel-, quel pelo sullo stomaco, dire: “Vado io, in mezzo alla gente. Vado fuori dal mio ambiente, mi sento un attimino più vulnerabile, però voglio dare un messaggio”. Ed è fondamentalmente quello che ci stimola di più, fare questa cosa fuori. (Intervista a Erik Deep, p. 10)

L'unione fa la forza, soprattutto in una situazione di maggiore vulnerabilità, perché espianata dal contesto abituale. Usando una metafora mutuata dalle parole de Ladalgisa, Rovyna è scesa dal palco, ma non lo ha fatto da sola. Tutte insieme partecipavano alle azioni, insieme distribuivano *dépliants* dal camioncino dell'orto frutta con la musica ad alto volume dalle casse, insieme posavano per i servizi fotografici della campagna. Inoltre, sia Nancy che LaZelma che La Fosca erano e sono DJ, e misero questa loro *techne* a disposizione del collettivo, animando con i loro DJ set le azioni di Rovyna.

Oltre alla “collaborazione”, un'altra particolarità di Rovyna era l'interattività delle azione che metteva in scena. Tutte le azioni erano ideate in modo tale che non ci fosse solo Rovyna Riot, ad esempio, chinata sulle aiuole cittadine a piantare ciclamini fotografata da tutti i giornali e ripresa dalle emittenti televisive, ma che promuovesse e guidasse queste azioni collettive. Rovyna, insieme al resto del collettivo e ai sostenitori si univano e organizzavano delle azioni di *guerrilla gardening* e piantavano di notte fiori nelle aiuole.<sup>69</sup> Quando Rovyna una degli altri si recò al mercato di viale Papiniano (MI) per fare propaganda, si ritrovò nello stesso spiazzo dove si trovavano i banchetti del resto dei partiti

69 Per quanto si possa considerare un'azione che dimostra spiccata sensibilità ecologica nonché lodevole volontà di abbellire una città piena di grigio quale è Milano, il *guerrilla gardening*, come lascia intuire il nome stesso, è un'azione illegale, perché va a deturpare, o meglio: va a modificare suolo pubblico (le aiuole) che è di competenza del Comune. Per questo motivo, *Rovyna piantala!* fu un'azione squisitamente notturna.

Figura 8. Manifesto elettorale per Rovyna una degli altri dal titolo Io sono Rovyna. Tutti i membri del collettivo sono ritratti con la parrucca leonina di Rovyna Riot.



(PD, PdL, Lega, SEL stesso, Radicali). Quello che fece però, non fu piantare un gazebo, appendere qualche poster e cartello e aspettare che gli elettori venissero, ma ideò una “pesca dei diritti”. Una scatola della frutta dipinta di rosa tra le mani, Rovyna Riot avvicinava i passanti e chiedeva

loro di pescare uno dei tanti biglietti dentro la scatola. Su ogni foglietto, come nei biscotti della fortuna, era contenuta una frase e indicava un diritto. In base a cosa veniva pescato, Rovyna interrogava i passanti: secondo loro, quel diritto era tutelato nella loro città?

Ancora: *Rovyna sposati!* era ideato in modo tale che qualsiasi persona passasse da piazza Cordusio avesse la possibilità di potersi sposare, eterosessuale o omosessuale che fosse. Ma senza i passanti che arrivavano e decidevano di sposarsi, l'azione non avrebbe avuto significato né modo di esistere. In questo si trova la relazionalità della campagna elettorale di *Rovyna una degli altri*.

La decisione stessa di usare le “azioni”, ovvero il *guerrilla gardening*, i *flash-mob* e i DJ set clandestini segnalava un'altra caratteristica di *Rovyna una degli altri* di enorme interesse per la mia ricerca, ovvero la performatività. La campagna era organizzata come una staffetta le cui tappe erano le numerose performance organizzate dal collettivo e che assommate tra di loro costituivano una performance più grande ancora, la campagna elettorale stessa. Rovyna utilizzò espressamente il termine *performance* per descrivere il proprio modo di fare politica:

Una candidatura come Rovyna, no? Un po' che doveva essere un momento di rottura con tutto [...]. Mi interessava [...] dare uno sguardo, dare un occhio a tutto questo tipo di dinamiche, e mi piaceva come si potesse coniugare con... il travestitismo, no? Nel senso che, come-, come una performance legata a qualcosa di utile, fondamentale. (Intervista a Rovyna Riot, p. 267)

L'idea per me era di comunicare un appunto l'esperienza... politica... anche una sorta di performance ma non fine a se stessa, non mi interessava poi [che] la cosa ricadesse su Rovyna in quanto personaggio, ma appunto sul collettivo, e il collettivo era stato abbastanza un bel collettivo e mi piaceva avere la possibilità di fare delle cose con cui la gente potesse interagire. (p. 270)



Le azioni messe in atto dal collettivo, anzi, per la loro spettacolarità se non addirittura teatralità (basti vedere il *flashmob* eseguito per celebrare la Costituzione), si iscrivono a pieno titolo nella categoria *performance*, e nel caso particolare di Rovyna Riot e delle sue colleghe, di *performance in drag*. L'unica differenza tra questa modalità di fare-performance e quella più comune per Rovyna e le altre è che si svolgevano all'aperto, sia di giorno che di notte, e in contesti molto lontani dai locali della vita notturna milanese. Erano tutte collocate, al contrario, in contesti urbani e in luoghi chiave per la quotidianità: le strade, la piazza del mercato, piazza Cordusio.

L'azione politica, il "fare le cose" diceva Alice, di *Rovyna una degli altri*, era in sostanza la cosciente reinterpretazione della campagna elettorale come un *fare-performance*, ovvero un *fare-campagna*. Questo non per dire che anche i politici di professione come Formigoni, non siano coscienti di ciò che Jeffrey (1993, p. 187) chiama "the politics of performance and the performance of politics". Semplicemente non usano degli strumenti durante le loro campagne elettorali che sottolineano questo aspetto, e anzi si attengono a un determinato codice di condotta durante tutti questi eventi – cosa possono o non possono fare, dove possono andare e come possono promuovere la loro candidatura. *Rovyna una degli altri* nasceva come un collettivo di "rottura degli schemi", e decise di sostituire questo codice con nuovi strumenti che permettessero alle persone di interagire e di prendere attivamente parte al fare-politica.

Il collettivo *Rovyna*, infine, come mi disse Alice, questa esperienza fu segnata da "errori" e "incertezze", ma questo non toglie che fece un uso inaspettatamente acuto dei mezzi di comunicazione di massa per un gruppo così piccolo e non istituzionalizzato. L'articolo del 10 marzo fu il punto d'inizio vero e proprio: un giornale nazionale si era interessato al caso *Rovyna*, e di conseguenza, molti altre testate si rivolsero al collettivo in cerca di risposte. Si era creato un mistero, e subito prese piede una "caccia alle streghe" nel tentativo di dare un nome e in indirizzo a *Rovyna Riot*, a volte raccogliendo dati di alcuni membri del collettivo e spacciandoli per suoi. Il collettivo era sotto assedio telefonico, e ciò che *Rovyna* faceva era contrattare con i giornali:

Ero bombardato al telefono, io e i ragazzi del collettivo, di queste di queste cose. L'ultima... penso l'ultimo patto che ho cercato di negoziare era di pubblicare il mio nome e cognome se avesse pubblicato il nome e cognome dell'intero collettivo, che erano circa venti persone. [...] e lì, no, loro non hanno [accettato]. (Intervista a Rovyna Riot, p. 273)

Alla fine, uscì un'intervista in cui Rovyna rivelò la qualcosa di più preciso sulla sua biografia, ma il suo vero nome non venne mai reso pubblico. *Rovyna una degli altri*, dunque, attraverso un uso strategico dei mezzi di comunicazione, riuscì a tener fede ad alcuni punti ritenuti intoccabili (l'unità del collettivo nel rivelare le identità di *Rovyna*), concedendo solo determinate informazioni e sfruttando a proprio favore la visibilità ottenuta, senza subire in modo passivo l'azione e il potenziale mediatico portato da stampa e televisione.

Le peculiarità, ricapitolando, di *Rovyna una degli altri* erano il carattere partecipativo, la natura performativa della sua campagna, l'interattività delle "azioni" e un uso strategico dei mezzi di informazione.

### 3.3.3 Perché una drag?

Le risposte a questa domanda sono state molteplici e spesso cambiavano da un interlocutore all'altro. Tutte quante, tuttavia, dicevano qualcosa di interessante. La prima a darmi una motivazione a riguardo fu Rovyna stessa:

Secondo me, la drag queen ha un occhio privilegiato, no? [...] mi piaceva e mi piace ancora perché tu fondamentalemente hai una maschera, e il fatto che tu abbia una maschera, eh... ti pone [...] in una situazione di forza nei confronti degli altri. Di forza dovuta al fatto semplicemente che gli altri si aprono molto più facilmente a te perché non esisti. Cioè non esisti nella vita reale, quindi fondamentalemente. Se io ti incontro in un locale tu sei molto più propenso a dirmi le tue cose, dirmi il tuo punto di vista in maniera molto più libera di come lo faresti adesso, no? (Intervista a Rovyna Riot, p. 266)

Anche Walter mi diede la sua opinione:

Una drag queen perché è una minoranza di una minoranza di una minoranza di una minoranza. Cioè, si parla di gay, si parla di lesbiche, si parla di extracomunitari,

si parla di... boh, malati che non possono permetter[si di pagare le spese mediche], una drag non ne parli mai, quindi veramente l'ago nel pagliaio. E... facendo anche capire che la minoranza non è necessariamente negativa, può anche essere positiva. [...] In questo caso, divertente. In questo, colorata. In questo caso, non stupida, perché Rovyna ha fatto dei comizi, insomma. Le ha cantate a molta gente che se no faceva, giustamente, domande provocato-, scusa, delle domande provocatorie. Una drag queen perché... offre uno spaccato di una... un mondo che non è preso in considerazione, perché sì, prima si parlava delle Sorelle Bandiera. Sì, travestite da donne, han fatto una canzone, punto. Cioè, sotto sotto sotto, c'è un mondo. E c'è gente che - cazzo, anch'io ho un compagno e se mi succede qualcosa? E i miei diritti? In Italia non son tutelati. Quindi una drag queen... perché comunque di suo splende, per immagine, per personalità. Quando sei una drag queen, per default splende. Splende anche quando sei di ultra-nicchia. E quella nicchia può diventare di fenomeno... comune, di massa. (Intervista a Nancy Posh, pp. 368-369)

Come già ricordavo, anche Alice fu una fonte incredibilmente utile di informazioni sul progetto Rovyna e seppe darmi delle informazioni molto preziose anche in questo ambito:

[Molta gente] ha visto in noi... qualcosa veramente un'idea un po' del cambiamento, che poi era rappresentata da questa drag ma che ovviamente [...] era un-, un traino, proprio, di, cioè: "Rompiamo le regole, rompiamo il vecchio", ed era anche una provocazione a quelle che erano le persone inserite in determinati contesti perché nel 2010 c'era la Minetti, la famosa Minetti. [...] Per cui, era proprio il-, la voglia di dire: "Facciamo cadere le maschere dell'ipocrisia". [...] portiamo la parrucca, portiamo il trucco, portiamo dei tacchi alti, dei trampoli, ma tutto questo appunto proprio perché noi siamo contro le maschere dell'omologazione. E questo era fondamentalmente il messaggio che volevamo dare. (Intervista ad Alice Cimini, p. 1)

Poi, ripeto, appunto: noi sicuramente avevamo scelto quella forma in modo provocatorio. [...] Ma era proprio per dire, per voler eliminare quest'ipocrisia di fondo, questo perbenismo, questa maschera che siamo tutti uomini, intoccabili e poi alla fine, per quanto a me abbia veramente indignato e mi è dispiaciuto dire, avevamo ragione a dire che Formigoni era un gran delinquente. (Intervista ad Alice Cimini, p. 8)

La drag queen, così sembrano dire tutti e tre, è un personaggio che si distingue dalla norma e come tale, come un esterno che guarda verso l'interno, è un'entità capace di riflettere e di far riflettere sullo stato delle cose. Ha un fascino particolare, qualcosa che la fa "splendere" e che la trasforma in un traino. È un personaggio che può portare al cambiamento.

Quando ho rivisto il [video del] percorso di *Rovyna*, io ho pensato questo, ho detto: “Noi abbiamo quasi toccato con mano la possibilità di operare una piccola rivoluzione nel giro di pochissimi mesi”. (Intervista ad Alice Cimini, p. 18)

### 3.3.4 Il fuoco della passione

L'esperienza di *Rovyna una degli altri* non durò a lungo. Dopo un periodo di alta frequenza nelle apparizioni pubbliche e nelle azioni corrispondente al periodo della campagna elettorale, ovvero i mesi di febbraio e marzo 2010, le comparse del collettivo si fecero più rade. Ricomparve dopo due mesi al Gay Pride e poi ancora una pausa fino all'autunno di quell'anno. La fine del 2010 vide *Rovyna Riot* staccarsi dal collettivo e tornare alle sue attività di sempre.

Anche il passaggio ad *Alterego* non era avvenuto senza lasciare tracce. Un po' tutti i membri del collettivo erano rimasti come senza energie. All'entusiasmo della campagna si era lentamente sostituito un senso di grande stanchezza, che li aveva portati a diradare le loro apparizioni. L'espressione che usò Alice fu “fuoco della passione”:

E quindi si è consumato tutto veramente il fuoco grande nel giro di un paio di mesi. Fondamentalmente, no? Sebbene poi abbiamo continuato e-, e diciamo che il momento più forte, lo abbiamo mostrato nel giugno del 2010 con il Pride. (Intervista ad Alice Cimini, p. 3)

A giugno noi facemmo il Pride, dopo di che, vabbè, diciamo... mah, una fase - perché dopo eravamo totalmente spossati. [...] oramai, Nicola alla fine era veramente stremato, perché effettivamente lui diventava *Rovyna* tre volte a settimana, a un certo punto, quindi... [...] È impegnativo. [...] ogni volta, ideare, esserci, organizzare. Ma sai, banalmente, noleggiare il furgone, prendere... cioè, era trovare un posto dove fare le cose. Noi abbiamo consumato tutto in pochi mesi. C'è stato un fuoco. [...] Sai proprio un fuoco della passione? Quello che a un certo punto ti brucia... [...] Perché a un certo punto a luglio noi eravamo stremati. Eravamo arrivati a un punto in cui ci vedevamo tutti i giorni, si lavorava fino a sera, si ideava continuamente, sì-, era un continuo, no? Un continuo... e perché poi c'era un entusiasmo, ogni volta, per ogni cosa, ma poi quando sei stanco e inizia anche l'entusiasmo a calare. E... noi volevamo continuare dopo, cioè, dopo le elezioni, noi abbiamo detto: “[...] fino ad oggi siamo stati una realtà politica, adesso vogliamo continuare come progetto culturale”. (pp. 14-15)

Il consumarsi del “fuoco della passione” può essere dovuto, da un lato, all’intensità con la quale l’esperienza era stata vissuta dai partecipanti; dall’altro, non ha giocato a favore della durata di un collettivo indipendente il fatto di essere formato da non professionisti della politica, sia a livello di candidati che di collaboratori e consulenti. Tutti i membri portavano avanti una carriera principale, a cui affiancavano l’impegno per *Rovyna una degli altri*. L’istituzionalizzazione dei partiti e la presenza di professionisti della politica – e con questa espressione intendo coloro che sono pagati per applicare la propria *technè* alle campagne elettorali – avrebbe di certo giocato a favore della longevità del progetto. Tuttavia, in un contesto come quello dei partiti, forse, un progetto come *Rovyna* non sarebbe mai potuto nascere.

### 3.3.5 *Rovyna* contro tutti

L’opposizione da parte degli avversari politici del centrodestra e, in una certa misura, anche da parte dello stesso candidato del PD Penati, sulla carta alleato di SEL e di *Rovyna*, ma nella pratica quasi all’oscuro della natura stessa del progetto, erano prevedibili. *Rovyna una degli altri* andava contro il modo di fare politica dominante, e indirettamente contro il senso di essere stesso dei partiti politici. Che cercassero dei modi per screditare o eliminare dalla corsa il collettivo era quasi un sottinteso. Quello che nessuno del collettivo si aspettava, era che grande scetticismo e critiche giungessero anche da un fronte considerato di veri alleati quale quello delle associazioni per i diritti LGBTQ:

Come *Rovyna*, noi non eravamo visti del tutto positivamente anche dal mondo gay. [...] noi siamo stati appellati come dei pagliacci di strada. Alcuni che volevano divertirsi mentre erano gli altri, sai, erano le associazioni, che lottavano poi per i diritti. Queste critiche, cioè, feroci, effettivamente... [...] Io ci rimasi molto male, perché [...] di mio approccio generale alla vita e al lavoro, io penso che se uniamo le mie forze, le tue forze, forse qualcuno ci ascolta di più. Se io e te pur condividendo le stesse idee ci facciamo la guerra, è un po’ la sinistra, facci caso. [...] Voglio dire, diamo la possibilità di vincere a chiunque. [...] Quindi io sono sempre stata un po’ dell’idea che dove troviamo una unione, è meglio una condivisione di idee; è meglio unirle, le forze. [...] Quindi a me era dispiaciuto perché dicevo: “È strana questa-, è assurda, non che è strana perché noi combattiamo per quelli che sono dei diritti del movimento omosessuale, no?”. E... poi, ripeto, nella forma, potevamo essere un po’ bizzarri, ma volevamo esserlo. Cioè, non è stata una roba... noi volevamo essere in questo modo. (Intervista ad Alice Cimini, pp. 11-12)

Anche quando parlai con La Negra, che non aveva preso parte al collettivo ai tempi, la reazione che raccolsi nei confronti di *Rovyna una degli altri*, non di molto si scostava da quella delle associazioni di Alice:

La Negra: Secondo me è presto per vedere dei travestiti in politica. [...] Poi soprattutto [...] già vedere Vladimir Luxuria, per me è già troppo. Figurati una Rovyna! Cioè, sarebbe veramente un circo! Cioè, già adesso con i politici che abbiamo, è un circo. Poi se ci mettiamo anche noi, sarebbe veramente una barzelletta.

Marcello: Beh, sarebbe un circo più onesto.

LN: Sì... più onesto, sì. Però... deve ancora morire ancora un paio di generazioni per attuare un... un progetto del genere. Non siamo ancora pronti.

M: Ma, secondo te, era un progetto valido..? cioè, l'idea...

LN: Se vivessimo su Marte, sì. [...] No, è esagerato, secondo me, [...] magari i pensieri potevano essere giusti, [...] proprio l'idea di-, che aveva Rovyna in sé e per sé era buona. Ma non [...] come è apparsa. Cioè, con l'apparenza della Rovyna era troppo un colpo nell'occhio. Sì, e nessuno... cioè, come abbiamo notato, appunto, ha capito... quello che lei voleva fare. [...] Siamo ancora molto bigotti. Cioè, non riusciamo in alcune situazioni ad accettare il figlio omosessuale; figuriamoci un travestito con tanto di paillettes, parrucca e compagnia varia... alla Presidenza [...] della regione. (Intervista a La Negra, p. 13)

La retorica del circo era non a caso ricorrente, e simboleggiava la difficoltà riscontrata da *Rovyna Riot* in qualità di volto e simbolo del collettivo, e di conseguenza riscontrata dal collettivo stesso, di farsi prendere sul serio e di far giungere a destinazione il proprio messaggio politico in maniera chiara. Riuscire ad andare oltre al fatto di avere di fronte un uomo vestito in abiti femminili e truccato, con una parrucca leonina in testa, rimaneva un ostacolo di non poco peso sia per gli avversari che per alcuni dei possibili simpatizzanti. La difficoltà incontrata nel rendere conto della serietà nel fare drag è una problematica comune non solo a *Rovyna una degli altri*, ma anche per esempio a LaZelma:

Dall'altra parte [quando sei travestita] puoi permetterti di fare cose che da uomo non potresti mai permetterti di fare, è un'arma a doppio taglio, insomma. Però è divertente. Perché? Perché la travestita se ti risponde male: "Vabbè ma è una travestita. È un gioco". Anche se lo sta ovviamente pensando, esattamente tutto quello che dice. [...] Assolutamente sincerissima, però non può... (Intervista a LaZelma, p. 26)

Perché ci si trucca e ci si veste da “baraccone” ma lo si fa con incredibile serietà e impegno. Perché, anche se condito di una veste ironica o sarcastica, tutto quello che una travestita dice è ciò che in quel momento pensa – senza per forza che quello che pensa da travestita lo pensi anche da uomo:

Il fatto che sei travestito ti permette di dire con libertà più forte. Ahah! Che a volte pensi anche proprio da travestito, perché quando ti togli le cose non le pensi più, secondo me. [...] ti concedi di pensarle. (Intervista a Simone, pp. 18-19)

### 3.4 Le altre

Il coinvolgimento nelle questioni di politica di Rovyna Riot, di Nancy Posh, de LaZelma e de La Fosca è cosa ora appurata, seppure in diversi gradi per ognuno, in base al proprio ruolo (maggiore per Rovyna che per le altre). Oltre a Rovyna una degli altri, anche le stagioni di *Squat*, sia quelle al Sottomarino giallo e il *Parking Squat* nel parcheggio del PalaBadminton (MI) che l’ultima stagione conclusasi durante la mia ricerca al Toilet erano contrassegnate da uno spiccato senso politico, soprattutto in senso anti-istituzionale, come il nome stesso suggeriva. Le istituzioni in questione erano, ad esempio, la giunta Moratti, che costringeva alla chiusura i locali come fossero le caselle del calendario dell’avvento; ma potevano essere pure le serate nelle discoteche *mainstream*:

Però son appunto quel tipo di situazioni che ci piacciono a noi. Cioè, un po’ destabilizzanti per un pubblico che segue magari la festa canonica [...], non faremo mai una serata con i gadget, con i “Vinci la maglietta”. Una serata abbiamo fatto, a Natale, dove regalavamo delle cose, abbiamo svuotato ciascuno le proprie cantine... [...] Oggetti rotti alle persone, tipo il CD masterizzato di Ligabue. [...] Cioè, voler male alle persone. Oppure un guanto rotto, oppure... [...] Cose che avevi in cantina, “Toh, impacchettiamole anche bene”. [...] E quindi poi-, cioè, il nostro è sempre un po’ fare il verso a un certo tipo di [serata] ma senza cattiveria, no? Semplicemente perché è una cosa che non [faremmo] [...] e quindi noi, facciamo il verso, facciamo queste cose, riproponendole in minchia, [in chiave] assolutamente ironica. (Intervista a Rovyna Riot, p. 298)

Anche Simone mi parlò di questo clima contro le modalità istituzionali di vivere e presentare le serate con performance in drag:

A me piace il fatto che il pubblico che viene al Toilet è adulto. Mi piace come tipo di divertimento e mi piace perché... *Squat* prende in giro un po' anche il travestimento più patinato che c'è nel mondo gay o comunque nel mondo [dei locali]. (Intervista a Simone, pp. 3-4)

Non solo il Toilet però si occupava di politica. E con il termine *politica* non intendo, in senso stretto, l'attivismo politico militante, il prendere parte a campagne elettorali o far parte di partiti e consigli comunali. Occuparsi di politica vuole dire anche riflettere e far riflettere, discutere tematiche di interesse sociale e politico, che pure sembrerebbero esulare o addirittura stonare con le serate volte all'intrattenimento a cui ho assistito.

Eppure non era per forza così. Come già ho narrato nel capitolo relativo alla mia prima esperienza al Gioia 69 per la serata *Why Not*, durante il suo monologo introduttivo, Pipe Rita parlò delle imminenti elezioni politiche. Seppure, di primo acchito, il livello di impegno politico di Pipe Rita appaia come poca cosa rispetto alla partecipazione in prima linea di Rovyna Riot e delle sue colleghe, se si guarda con maggiore attenzione si può notare che ciò che separa Rovyna da Pipe Rita non è l'impegno messo, ma è il contesto in cui espongono tali tematiche. Per una campagna elettorale, l'impegno politico dimostrato da Rovyna Riot era perfettamente commisurato - l'unica eccezionalità, se di eccezionalità si può parlare, è di avere un candidato in drag. D'altro canto, l'interesse dimostrato da Pipe Rita nel contesto di una serata di svago quale il *Why Not*, teoricamente ideata e presentata come una serata senza impegni di musica e intrattenimento, pareva perfino smisurato. Ricordo, infatti, come pur ridendo di gusto, io stesso fossi rimasto sorpreso nel sentire Pipe Rita esprimersi in modo così esplicito di politica, dedicando una sezione definita del suo monologo alle elezioni. Certo, ciò che fece Pipe Rita però non fu semplicemente parlare di politica: il Gioia 69 non era la sede di un partito né il palco del locale il palco di un comizio. Senza sacrificare alcuna informazione che riteneva essenziale - ricordare al pubblico di andare a votare - era riuscita a modellare il discorso politico secondo le coordinate del suo modo di fare cabaret, e del modo in cui il pubblico si aspettava che lei facesse i suoi monologhi. Parlando di sessualità, uno dei



temi ricorrenti nelle performance *en travesti* e nelle serate più marcatamente gay-friendly.

Incommensurabile, invece, potrebbe definirsi l'interesse verso le tematiche politiche mostrato durante la serata della *Gaudenzia*. Dico incommensurabile perché, sostanzialmente, alla *Gaudenzia*, non si parlava di politica. Si parlava di vita, si parlava (e si rideva) della morte, dell'amore, della felicità e della tristezza, ma la politica non sembrava rientrare nelle scalette di Cassandra Casbah, l'unico personaggio all'interno della serata ad avere la libertà e il ruolo per parlare del più e del meno improvvisando con il pubblico. Non che Gianluca, dal canto suo, non si occupasse di politica. Tutt'altro. Ho già citato le sue performance alla torre Galfa legate al fenomeno MACAO; inoltre, insieme a una sua collega attrice ha scritto un trittico di spettacoli sulla figura della poetessa americana Ann Sexton (di cui ho avuto occasione di vedere il secondo capitolo, *Conferenza con Ann Sexton*), le cui poesie toccavano tematiche a dir poco delicate negli Stati Uniti degli anni '60 e '70 quali l'aborto, il suicidio, il ruolo della donna nella società, la medicalizzazione e l'abuso di psicofarmaci, ma di sicuro impatto sociale e politico.

Quello che caratterizza la *Gaudenzia*, non è una mancanza di interesse verso tali tematiche o verso la politica in toto, ma è una scelta consapevole e meditata da parte di un performer che ha deciso di includere certi argomenti e di escluderne attivamente e situazionalmente altri da una sfera precisa della sua attività, per includerli in altri contesti, ritenuti forse più adatti o più ricettivi.

### 3.5 Il Toilet

Non solo *Rovyna una degli altri*, ma anche il Toilet meriterebbe di essere menzionato in questa sezione sulla politica. Il motivo non è semplicemente il legame tra *Rovyna Riot*, la campagna e i gestori del locale (che, Simone a parte, erano parte del collettivo insieme a Nancy Posh), che da solo basterebbe per una breve citazione di valore didascalico. Il fatto è che il Toilet si rivelò interessante sia per le serate che organizzava, a cui ho partecipato con enorme curiosità e divertimento, che soprattutto per il modo in cui venivano organizzate.

Figura 9. Il logo dell'attuale Toilet Club, il cui slogan è: "Al Toilet siamo tutti uguali".



Come già scrissi nella sezione introduttiva, il Toilet era parte del circuito dei Circoli ARCI di Milano, ovvero non era un locale qualunque, ma la sua gestione sottostava a uno statuto nel quale si sottolineavano i campi di “priorità”, tra i quali comparivano:

- r) la cultura della convivenza civile, delle pari opportunità dei diritti, delle differenze culturali, etniche, religiose, e di genere, della tutela delle diversità linguistiche nonché della libertà di orientamento sessuale e dell’antiproibizionismo;
- s) lo sviluppo di forme di prevenzione e di lotta all’esclusione, al razzismo, alla xenofobia, all’intolleranza, al disagio, all’emarginazione, alla solitudine;
- t) la promozione di una società aperta e multiculturale, dove diversità e interculturalità siano una risorsa. La promozione del protagonismo e dell’autorganizzazione dei migranti e delle minoranze. (Statuto nazionale dell’Associazione ARCI, associazione di promozione sociale, del 18 aprile 2010)<sup>70</sup>

L’impegno, dal punto di vista sociale e politico, dunque, era esplicito, ma non sempre gli statuti venivano applicati con grande vigore. Così era per il vecchio Toilet, prima che LoZelmo, Simone ed Erik ne rilevassero le quote. Era un locale che si rivolgeva a un pubblico prevalentemente gay, faceva parte del circolo ARCI, ma le serate organizzate non avevano come tematiche quelle indicate nello statuto.

Con la nuova gestione la cosa si può dire che cambiò, non solo nella gestione dei locali ma anche nella mentalità dei gestori:

A parte adesso che avendo un circolo [ARCI], si sta anche più attenti a determinate cose, quindi... ben venga se c’è qualcosa su cui puntare. Un discorso da portare avanti, far capire eccetera. Però, prima [quando partecipai a *Rovyna una degli altri*] insomma non la vivevo in questo modo. Cioè, lo [il mio ruolo] vedevo giusto come quello che era fondamentalmente, il mio lavoro [fare il DJ]. C’era quel tipo di sviluppo in più: ben venga. Però, come ideologia... lo seguivo ben poco. Cioè, nel senso: sono loro che ne capiscono di più. Lascio fare a loro. Poi [...] se c’è modo comunque di dare una mano, e posso darla in questo modo, so che quella è una cosa che so fare. Quindi mi occupo di quello. Punto. Adesso, vabbè, logicamente le cose si sono sviluppate in una maniera un pochettino più impegnativa, quindi si lavora anche su più fronti.

<sup>70</sup> [http://www.arci.it/arci/statuto\\_nazionale/index.html](http://www.arci.it/arci/statuto_nazionale/index.html)

Ci sono cert-, un certo tipo di collaborazioni, e è giusto che sia così. E poi ben venga, nel senso: sono esattamente come ti dicevo prima, stimoli in più che ti portano a-, a crescere, comunque è tutto uno sviluppo. (Intervista a Erik Deep, p. 7)

Prendere in mano le sorti di un circolo ARCI porta con sé delle responsabilità, o meglio delle potenzialità: si può sfruttare la natura del luogo, che nasce proprio per promuovere l'integrazione, per portare avanti tali discorsi, seguendo però una linea originale dettata dalla personalità e dal gusto dei gestori di turno. Il nuovo Toilet nasceva con un obiettivo: cancellare le differenze attraverso la musica.

Erik: Quindi, fondamentalmente siamo arrivati qui in, con una situazione dove fondamentalmente era un locale. Cioè, le tematiche erano veramente molto...

Marcello: Spicce.

E: Là! esatto. Sì, devono esserci da statuto ma [non erano portate avanti con grande convinzione]... invece per ora noi portiamo avanti questo tipo di discorso. Cioè, nel senso: vogliamo proprio far capire che la diversità a livello sessuale non dev'essere una diversità. Che tutti possono, anche se hanno gusti diversi, convivere e divertirsi assieme. Quindi stiamo utilizzando... come il legante, il discorso musicale, curato in un certo modo. Proprio per riuscire ad attirare gente e far capire che si sta bene anche assieme. (Intervista a Erik Deep, p. 8)

Il modo di "curare il discorso musicale" era quello della scuola di Nancy Posh: mescolare i generi e le epoche, senza paura dei puristi (che sono solo "cazzari", come mi disse Nancy) cercando di accostare buona musica che valichi i confini del pop, del rock, dell'elettronica e della disco. Ed è appunto attraverso la musica che i gestori del Toilet erano intenzionati a veicolare questo messaggio, sia riproducendola durante le serate che producendone da zero. Erik Deep, infatti, durante il periodo della mia ricerca, aveva un singolo in preparazione di cui mi accennò:

E infatti adesso c'è quest'altro progetto che sto portando avanti, dovrebbe uscire tra... credo un mesetto e mezzo, massimo due, dovrebbe uscire questo singolo. Dove, appunto farò questo personaggio che non-, stranamente non sarà al Fosca ma sarà Erik Deep... [...] E sarà un brano legato a questo tipo di messaggio. Nel senso che verrà-,

viene fatto apposta per portare avanti il discorso del legalizzare i matrimoni gay in Italia. Quindi mi uscirà questa cosa, verrà pubblicizzata parecchio. Il video dovremmo farlo tra un paio di settimane. E... dovrebbe appunto uscire credo tra un paio di mesi perché il video poi in tre giorni massimo verrà realizzato e uscirà subito anche perché, c'è già un contratto firmato con una casa di distribuzione. [...] E quindi questa cosa sarà ancora-, ancora più amplificata. Perché comunque anche a livello mediatico sarà un pochettino più... più pubblicizzata e-, e quindi, insomma, il discorso che stiamo portando avanti qui dentro, lo tireremo fuori anche lì. (Intervista a Erik Deep, p. 11)

Il video, che doveva avere come protagonista Erik Deep, doveva raffigurare un matrimonio tra due uomini nello stile delle commedie americane, con grande fasto, “in un parco all’aperto, quindi iper-eccessivo. Cioè, tipo gente coi pavoni al guinzaglio. Quelle cosa un po’ così...” (p. 12). Quello che trovai interessante, oltre al progetto in sé, era la scelta di usare Erik Deep e non La Fosca, che Erik stesso mi spiegò in questi termini:

Però, come dicevo, stranamente non utilizzerò i panni della Fosca, ma proprio quelli di Erik. [...] Perché forse è anche quella-, è un po’ andare incontro. [...] Quindi, cioè, avere il personaggio tacco a spillo eccetera, parrucca, caschetto, bionda, iper-truccata, rossetto, magari è un po’ troppo d’impatto. Quindi già il messaggio è forte, il video sarò-, sarà parecchio Carnevale di Rio. [...] non vorrei fare la cosa troppo forte perché... mh. RuPaul già c’è. Billy More già c’è stato. L’idea è un po’ quella, però meno aggressive, ecco. (pp. 11-12)

Scegliere l’androgino Erik Deep invece che la *sciura* Fosca tra i personaggi a disposizione di Erik, si iscrive in un tentativo di mediazione, per cercare di presentare un messaggio già alquanto delicato nel panorama politico (e non solo) italiano in un modo meno “*aggressive*”, dimostra come i gestori del Toilet esercitassero una sensibilità strategica nel portare avanti delle tematiche delicate che stavano loro a cuore. Usare Erik Deep e non La Fosca, nelle previsioni di Erik, doveva apportare un maggiore impatto e possibilmente quindi un migliore risultato di sensibilizzazione, lasciando inalterato il nucleo della performance: appoggiare i matrimoni tra persone dello stesso sesso in Italia e mantenere il portavoce in drag.

L’impegno in fatto di tematiche di interesse sociale e politico non si fermava, tuttavia, alla musica e alla filosofia del circolo, ma investiva anche l’or-

ganizzazione delle serate. Due in particolare hanno suscitato in me particolare interesse: *Squat* e *Cool Kids Can't Die* (d'ora in poi abbreviato a CKCD).

Il primo *Squat* a cui partecipai, quello di Pasqua, il 30 marzo 2013, come scoprii vedendo le fotografie scattate durante la serata e pubblicate qualche giorno dopo e come ebbi conferma parlando successivamente con Simone, era stata dedicata al collettivo politico di protesta Femen, e in particolare al membro tunisino Amina Tyler, scomparsa nel marzo 2013 per aver prima pubblicato foto a seno nudo su Facebook con delle scritte in cui rivendicava la proprietà da parte delle donne del loro corpo e per aver tentato di introdursi al meeting del partito tunisino CPR (Congresso per la Repubblica), per denunciare la ministra Sihem Badi. Amina era ricomparsa ad aprile per essere di nuovo incarcerata ed infine liberata agli inizi di agosto dello stesso anno.<sup>71</sup> Il titolo che venne dato allo *Squat* di Pasqua fu *Free Amina*. Come mi spiegò Simone:

Però vedi, comunque, è una figata perché, tipo... l'altra volta la serata era dedicata ad Amina, quella delle Femen, no? Tutte le volte devi trovare il tema sociale, ma quella cosa lì è nata da uno che viene abitualmente a *Squat*, fa: "Ragazzi, minchia, io voglio venire a *Squat*, spogliar le persone, scrivergli addosso FREE AMINA, fare le foto e poi mandarle alle Femen". Subito. Allora noi abbiam preparato le sale e siamo stati al gioco. Proposta venuta da uno che non è nello staff del Toilet. Subito accolta. Ti parlo del Toilet ma comunque il contesto era *Squat*. Non avrebbe fatto-, non avrebbe proposto quella roba lì se non ci fosse stato *Squat*. (Intervista a Simone, p. 24)

E così come propose il ragazzo, avvenne. Ad un certo punto della serata, uno o due ragazzi iniziarono ad aggirarsi per il locale armati di pennarelli indelebili marcarono i corpi dei clienti della serata, me compreso. Vidi comparire sul mio avambraccio sinistro la scritta FREE AMINA che fece fatica a sparire.

Un'altra serata che propose un tema politico non così lontano da quello dello *Squat* di Pasqua fu la serata CKCD del 19 aprile 2013, che venne intitolata *Girl Power*. Anche in questo caso, parlando con Simone la settimana precedente, scoprii dei fatti interessanti:

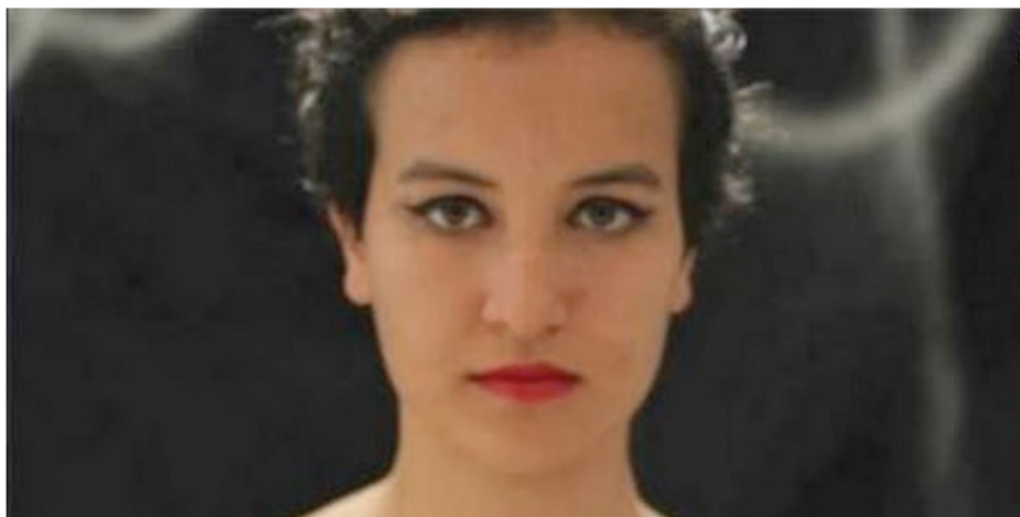
---

71 <http://femen.org/en/news/id/525#post-content>



## ToiletClub Milano

Questo SQUAT! Sarà per lei ❤️



📄 Mi piace · Commenta · Segui post · Condividi · 27 marzo alle ore 13.53

Figura 10. Post sulla pagina della serata di Pasqua di Squat, con la foto di Amina Tyler.

Ti dico: il prossimo tema di *Cool Kids Can't Die*, che è la serata del venerdì, quindi... [...] La serata più cazzara tra virgolette del Toilet, che in realtà già la Emi - non so se li conosci, però sono due persone che sono i DJ che sono iper-attenti anche sul-, dal punto di vista sociale così, si chiama *Girl power*. [...] Cioè, il tutto era nat-, è nato un po' dal periodo e l'altro giorno perché tipo, i temi della serate noi prendiamo molto spunto dall'attualità... [...] E tipo abbiamo iniziato a parlar del tema [da scegliere], cioè, io ho buttato lì: "Cazzo, è morta la Thatcher!", quindi è iniziato a uscire 'ste robe qua. E gli faccio: "Ragazzi, la Thatcher mi sembra però uno degli ultimi esempi da portare, perché comunque è un personaggio parecchio controverso, cioè... chi è pro, chi è contro...". [...] ha fatto delle scelte [...] Discutibili, bla bla bla, quindi non prendiamo quello come esempio. Allora la Emi: "Ah, ok"; è uscita con questo slogan. *Spice girls*, londinese: è perfetto. Perché comunque poi ci buttiamo dentro di tutto. Ho fatto il flyer, te lo voglio far vedere, poi... [...] ma muori, eh! Ho fatto il flyer con le Spice, le Femen, Mascia Prandi nella stessa posizione delle Femen, Rita Levi, Valerio Scanu... [...] *Thelma e Louise* e *Wonder Woman*. (p. 25)

Innanzitutto, nonostante fosse stata proprio la morte di Margareth Thatcher ad aver ispirato il tema della serata, sul potere femminile, la statista stessa fu la prima ad essere censurata, perché troppo "discutibile". Al suo posto, personaggi altrettanto discutibili ma di certo più popolari come le Femen; altri meno "minacciosi" ma altrettanto popolari quali le Spice Girls, *Thelma e Louise* e *Wonder Woman*; infine, personaggi popolari sul versante del trash televisivo quali l'ex concorrente del *Grande Fratello* Mascia Prandi ironicamente nella stessa posizione delle Femen, in topless con le braccia levate in alto, e l'ex concorrente del programma *Amici di Maria de Filippi* Valerio Scanu che donna biologica non è ma che è stato eletto a "power girl onoraria". Alto e basso, per così dire, si mescolavano, nello stile caro al Toilet e al suo staff. Delle scelte ben precise e mirate, tuttavia, erano state fatte su chi andasse inserito nel volantino.

Quando, poco dopo, espressi la mia delusione nel non vedere anche la Thatcher nel flyer, Simone mi rispose che

il Toilet non è un posto in cui si fa politica. [...] O meglio: abbiamo accolto delle campagne di [...] SEL, 'ste robe qua, proprio perché [...] parlavano dei diritti delle coppie di fatto, queste robe qua. Che era una tematica che ci pren-, cioè che tocca il Toilet in generale. Ma tendenzialmente la politica, fuori dai coglioni. Il discorso Thatcher non l'abbiamo proprio inserito. Magari lo riprendiamo nella comunicazione in settimana, però nel flyer... no. Perché sarebbe un'immagine che rimane poi negli occhi di... delle persone e poi...

Marcello: Beh, io non so quanto più forte sia la Thatcher delle Spice Girls, a livello mediatico, comunque.

S: Però, se tu la metti come... simbolo di un potere donna, comunque non dico che ne sposi la causa, però io non [...] non voglio provocare, in termini di fare incazzare la gente. Perché poi su Facebook si incazzano. Se tu, cioè: a noi son state censurate delle immagini che usavamo per la promozione. [...] Tu non puoi parlare di religione al Toilet, nemmeno su Facebook, perché la gente di incazza. Ma va bene, io posso capirlo perché son dei temi talmente delicati. E quindi vabbè, non me la sentivo molto di... di buttar dentro queste robe qua. Le Femen secondo me ci stanno perché... perché secondo me le operazioni che fanno sono abbastanza geniali. Tette fuori, scritte sul corpo, e quindi i media gli sono addosso, logicamente. Cioè... ci stanno. Pop. (p. 26)

“Il Toilet non è un posto in cui si fa politica”. Sembrava fuori posto, quasi una negazione di un dato di fatto comprovato, questa frase. Al Toilet si faceva politica, eccome. Il punto è *come* si faceva politica lì. Quello che voleva dire Simone è che il Toilet non era un partito, un collettivo di protesta né un'associazione, il cui ruolo è esattamente quello di protestare, discutere e parlare di argomenti “delicati”, a ciò deputati e che a ciò si limitano. Il Toilet era prima di tutto un locale, e come tale, avevo uno scopo ben preciso: mantenere la clientela. D'altro canto, era un circolo ARCI, ovvero un luogo in cui era ben vista e anzi incoraggiata la discussione di temi di interesse sociale e politico. Questo portava i gestori del Toilet a trovarsi tra due fuochi – l'associazione politica e il locale di intrattenimento – tra i quali giostrarsi, e la strategia da loro trovata era quella di apportare un graduale cambiamento nella politica del locale, proponendo sempre più quelle che i giornalisti sensazionalisti chiamerebbero “tematiche di scottante attualità”, ma facendolo passo passo,



poco alla volta, trovando uno stile adatto alla tipologia di spazio urbano prescelta, ovvero il locale notturno.

Un altro esempio di questa formula lo osservai durante una serata dell'estivo del Toilet al quale partecipai dopo la fine del mio campo. Si festeggiava il compleanno de LoZelmo, era una serata afosa e le zanzare regnavano sovrane al parco Forlanini dove il locale si era trasferito per la stagione calda. Erano anche passati due giorni da quando era stata resa pubblica la sentenza della Cassazione sul caso Mediaset che vide l'ex Primo Ministro Berlusconi condannato a 4 anni per frode fiscale,<sup>72</sup> e il modo con cui LoZelmo dalla console decise di festeggiare la notizia fu di creare un *mash-up* unendo l'audio del discorso tenuto da Berlusconi subito dopo la sentenza<sup>73</sup> al brano *Celebration* di Madonna.

Nel modo in cui mi spiegò Erik, il ruolo che il nuovo Toilet voleva ricoprire è quello di apripista, di educatore nel cercare di divulgare e far riflettere su realtà non sempre prese in considerazione nel discorso politico italiano contemporaneo, quali il matrimonio tra persone dello stesso sesso e il ruolo delle donne nella società:

Il discorso di fare cose un pochettino più serie, c'è in programma. C'è voglia di farlo... però, c'è bisogno prima di creare una realtà consolidata per poter poi fare quel qualcosa in più. Un po' come, tipo, appunto: qui erano abituati a far soltanto venerdì e sabato. Noi, questa stagione, ci abbiamo buttato dentro questo giovedì, che logicamente non dà i risultati del venerdì e sabato. Perché è molto di nicchia, non viene pubblicizzato come il venerdì e il sabato, eccetera. Quindi c'è bisogno di consolidare questa realtà per poi poter fare qualcosa in più, magari la stagione prossima. Stesso discorso vale per-, per le varie tematiche eccetera. Quindi c'è bisogno di avere stabilità con quello che stiamo facendo ora, incominciando a dare degli input per poi poter arrivare a fare cose veramente più serie. Che mi piacerebbe parecchio fare. Decisamente. [...] C'è bisogno di dare una sorta di educazione, a chi ti segue. Cioè, dev'esse-, devi cominciare ad aprirgli la mente, fargli capire che ci sono anche queste cose. (Intervista a Erik Deep, p. 8)

Questo tentare di trovare il giusto mezzo portò i gestori a isolare determinate tematiche che potevano far spostare l'ago della bilancia verso l'estremo del

72 <http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/08/01/sentenza-mediaset-berlusconi-condannato-a-4-anni-annullata-linterdizione/673844/>.

73 <http://www.melty.it/berlusconi-condannato-video-discorso-sentenza-mediaset-a112837.html>.

📅 Dal 30 marzo alle ore 23.30 al 31 marzo alle ore 4.00

☰ Hai presente il detto "felice come una pasqua"? Ecco, tienilo presente per l'anno prossimo.  
 È inutile che le fai fretta o le dici di aspettare: la pasqua è come un cane che deve fare la cacca, come la pioggia nell'unica settimana di vacanze, come la bolletta del gas: arriva quando vuole e prende quel che può. E viceversa.  
 SQUAT! è come la pasqua, ma il giorno dopo non è il lunedì dell'angelo, ma è il lunedì di tutti, anche tuo e di Francesca che amava Davide.  
 Come le uova di cioccolato (scadente o scaduto) con dentro un braccialetto di latta che ti ferma il sangue, come la colomba coi canditi ma senza le mandorle, è il side-party che ti fa rimpiangere quell'altro, come la Pasqua è tipo il Natale ma più sfigata, è il TotoCutugno delle feste.

Questo mese vi toccano:

- 🎵 Rovyna Riot (la passione)
- 🎵 Erik Deep (la crocefissione)
- 🎵 Nancy Posh (la resurrezione)
- 🎵 La Zelma (la Maddalena)
- ☞ Crocefixa (la Madonna addolorata)
- ☆ Rachele e MirkAttiva (le ladrone sulle altre due croci)
- ✕ La Negra (rinnegherai il mio nome tre volte)

Qualcos'altro? Vabeh, se vuoi prima ci vediamo tutte fuori e facciamo la via crucis...

malcontento degli avventori. Uno di questi era la politica, intesa come politica *mainstream* di professione, di cui la Thatcher era un'incarnazione, e anche la religione. Certo, la Pasqua dello Squat era stata dedicata ad Amina, ma non mancarono citazioni della Passione: nella pagina dedicata alla serata su Facebook, tutti i membri dello staff della serata (tutte le travestite e D., il barista) comparivano in veste parodica come i personaggi di una recita sulla crocefissione di Cristo, e nel locale, dietro la console dei DJ troneggiava una croce fatta di cartone. Dunque, al Toilet si parlava di religione.

### 3.6 Do the Recap

Ricapitolando, la politica investiva in pieno l'attività dei performer in drag che ho avuto modo di osservare, conoscere e intervistare. Le tipologie adottate, del strategie utilizzate per esporre tali tematiche "sensibili" variavano grandemente dal contesto in cui i performer si ritrovavano ad esibirsi: dal cabaret, alle esibizioni di arte performativa, all'organizzazioni di serate a tema, alla discesa in campo vera e propria. Quello che accomunava queste esperienze, è la presenza di personaggi che si ergevano a guida verso un'azione connotata in senso politico, di cambiamento.

L'assenza, al contrario, del discorso politico nelle performance, non era originato da mancanza di interesse, ma seguiva una strategia ben precisa di distribuzione complementare: se in una performance o con un personaggio si decide

Figura 11. Così venne descritta la serata sulla pagina ufficiale di Squat.

di trattare di politica, quello stesso argomento viene trattato in altri contesti o da un altro personaggio. Se la politica, insieme alla religione, era presentata come argomento da non toccare, non vuol dire che fosse assente. Anzi: era comunque presentata, a seconda del momento e della serata, ma in una veste adatta, in chiave umoristica o parzialmente censurata, in modo tale da non generare disorientamento nel pubblico, sul cui feedback si fondava la performance e la sopravvivenza della performance nonché dei performer. In questo senso trovano un'èsemplificazione nei dati da me osservati i concetti di teoria e pratica elaborati da Bourdieu (2003), quali universi adiacenti di ufficialità e ufficiosità che invece di escludersi a vicenda si integrano e si riflettono l'uno nell'altro.

#### **4. You better work; ovvero, l'ambiente lavorativo delle drag queen**

Al pari di qualsiasi altra forma di performance artistica, esibirsi in drag può essere un lavoro a tutti gli affetti. Durante la mia ricerca ho incontrato diversi modi di fare-performance, diversi approcci, che si traducevano in altrettanti modi di vedere il rapporto tra lavoro e esibirsi in drag.

Fellatia Addams, ad esempio, colei che ho inquadrato come la più vicina all'immagine dominante della drag queen, aveva due lavori. Di giorno, era cassellante part-time in autostrada; di sera, due o tre volte la settimana vestiva i panni di Fellatia Addams e si esibiva in più locali: il giovedì era usciera al Gioia 69 per la serata *Why not* e la domenica sera era *resident* al Borgo per la serata *Join the Gap*. Oltre a queste serate fisse, se l'occasione capitava partecipava anche ad altre serate come ospite. Da come me ne parlò, il lavoro diurno non la soddisfaceva per niente: gli automobilisti erano scortesivi e facevano un sacco di domande inopportune. Ciò da cui pareva trarre più soddisfazione era invece esibirsi in drag, che Fellatia considerava e viveva come un secondo lavoro: mi parlò di ingaggi, di "tariffe" (Intervista a Fellatia Addams, p. 260), e della necessità di difendere la professionalità e la qualità dei performer in drag, quella che lei chiamò "cultura" (p. 260). Senza "cultura della drag queen" non si possono pretendere tariffe adeguate, ma ci si deve adeguare alle fluttuazioni del mercato, sempre al ribasso.

Anche Gianluca viveva il suo fare-performance nei panni di Cassandra

Casbah come un lavoro. O meglio: per Gianluca, attore di formazione, fare-performance (come Cassandra o come se stesso) costituiva la principale fonte di reddito. Non c'era divisione tra primo e secondo lavoro, ma un solo lavoro. Lavorava a tempo pieno come attore, dividendosi tra spettacoli in cui interpretava personaggi in abiti maschili, altri (come la *Gaudenzia* e le sue performance) dove interpretava Cassandra, e altri ancora, infine, dove interpretava personaggi *en travesti* diversi da Cassandra. Come mi disse durante l'intervista: "Per farla breve, dico: «Lavoro come drag queen»" (intervista a Gianluca De Col, p. 314). Si può capire che per Gianluca fare-performance è un lavoro quando lo oppone a uno dei lavori per eccellenza, il ragioniere:

Economicamente, soprattutto in questo momento, la situazione è drammatica, è proprio drammatica. Per cui è proprio un atto di resistenza politica, continuare a fare questo lavoro. [...] Primo, perché... sebbene io abbia un diploma da ragioniere, io in banca non ci voglio andare, perché potrei [...] impazzire. E poi forse non c'è nemmeno la possibilità di lavorare in banche, in questo momento, non lo so... [...] Però, non volendo andare a fare il ragioniere, preferirei andare a fare pulizie da qualche parte. No, è proprio dura, adesso, ma... sono per la resistenza. (Intervista a Gianluca De Col, p. 327)

Continuare a fare l'attore è un "atto di resistenza politica", vale a dire corrisponde difendere un tipo di professionalità che risentendo molto delle fluttuazioni economiche, come tutti i lavori nel campo delle arti, non rappresenta una sicurezza a livello materiale. Tuttavia, dà delle grandi soddisfazioni sia a livello di crescita personale sia di risposta del pubblico:

Questo lavoro mi dà la possibilità di venire in contatto con persone che fanno ognuna il loro lavoro, ma che-, che sono persone straordinarie, a volte. [...] Sì, non sempre, ma a volte incontro veramente delle persone che dico: "Che fortuna, che bello!". Mi dà la possibilità di continuare a studiare, sempre sempre sempre sempre, perché ci sono-, per preparare uno spettacolo magari incontro scrittori e autori, che non ho mai... e allora leggo, studio, e guardo film, e c'è questa cosa dello studio permanente, che-, che è un'enorme possibilità. E allora lì son proprio contento del lavoro che faccio perché mi fa stare continuamente... alla scoperta. (p. 327)

Ne vale la pena, comunque. Perché comunque penso se dopo 4 anni c'è gente che continua a venire alla *Gaudenzia*, vuol dire che qualcosa di buono c'è. (p. 328)

Tanto Gianluca prendeva a cuore e sul serio la sua professione di attore e performer, quanto i suoi *proteégés* vivevano il loro fare-performance come attività amatoriale. Lady Violet, Ladalgisa e Huma non venivano pagate per prendere parte alla *Gaudenzia*, né ne parlavano come di un lavoro. Avevano tutti e tre delle attività a tempo pieno (chi in università, chi come traduttore, chi come studente); partecipavano in qualità di ospiti, e si esibivano con Gianluca esclusivamente alla *Gaudenzia* in virtù del legame personale che le legava a Gianluca, che le aveva aiutate a nascere durante i suoi laboratori sulla creazione di personaggi in drag, come nel caso de Ladalgisa e Lady Violet.

Questa differenza di vedute, tuttavia, generò anche la brusca separazione tra Gianluca e una sua *protégée*, Miss Understood:

E poi c'è stata una rottura. La frattura è avvenuta perché per me, è un mestiere. Io vivo di questo. Per cui, ho delle richieste di qualità su di me molto alte, molto precise, e Miss Understood che lo faceva a livello amatoriale non riusciva a capire... C'è differenza fra chi fa questo di professione e chi lo fa a livello amatoriale. A chi lo fa a livello amatoriale, che faccia una cagata o no, che faccia bene non gli cambia niente, mangia lo stesso. Io devo fare bene, se no non mangio. (p. 333)

Per il gruppo che gravitava intorno al Toilet, il rapporto con il lavoro era molto variegato al suo interno. Erik Deep, Simone e LoZelmo di lavoro erano i gestori del locale, ma oltre a ciò Erik e LoZelmo lavoravano principalmente come DJ, in drag e non, sia durante le serate del locale sia quando ingaggiati altrove. Simone e LoZelmo, inoltre, lavoravano come grafici durante il giorno. E tutti e tre si esibivano in drag durante le serate del Toilet, ora come DJ ora come animatori della serata. I vari piani lavorativi per quanto riguarda questi tre miei interlocutori si intersecavano quando si parla del Toilet, e non erano distinguibili in modo netto perché spesso coincidevano: quando si esibivano durante una serata al Toilet, tutti e tre erano a un tempo performer e gestori, come ho già evidenziato nel capitolo sulla performance.

Al loro interno, i due DJ Erik e LoZelmo erano quelli che prendevano il loro fare-performance come un lavoro vero e proprio, anche in virtù del fatto che la loro modalità di performance (fare i DJ in drag) rientrava in un campo lavorati-

vo ben specifico: anche prima di farlo in drag, entrambi lavoravano come DJ in abiti maschili. Simone, invece, non viveva il suo fare “animazione” (intervista a Simone, p. 11) durante le serate come lavoro. E anzi, tendeva a non considerare come un vero e proprio lavoro nemmeno gestire il Toilet, né pretendeva che anche gli altri lo prendessero troppo sul serio, nonostante fosse un’attività che portasse comunque guadagni:

È anche vero che tutto-, tutti facciamo questo dopo l’università, dopo il lavoro... [...] Quindi non voglio pretendere nulla, io. Ho sempre detto, anche a loro: “Fate se volete fare. Se non volete fare, me ne parlate, cioè: ce ne parlate”, nel senso che almeno noi ci coordiniamo [...]. (Intervista a Simone, p. 23)

Potrei dire che Nancy Posh condividesse la stessa filosofia di Erik e LoZelmo: fare la DJ in drag era un lavoro:

Sotto i 250 non esco di casa. A meno che non siano serate dove suono per... per e con amici, allora diventa un piacere. Prendi di meno, ok. Va bene. Comunque, è un lavoro, quindi è giusto che venga retribuito anche perché se no, fa un po’ ridere, però sminuisci il lavoro che tu fai. (Intervista a Nancy Posh, p. 355)

Per quanto fare la DJ non fosse la sua occupazione principale – di giorno si occupava di massaggi e benessere – Walter riteneva che il servizio che rendeva alle serate andasse giustamente ricompensato. D’altra parte,

E il trucco, e gli stracci, e le parrucche. Cioè, a parte gli scherzi, ci son dietro delle spese non indifferenti. Anche perché non puoi presentarti sempre con le stesse parrucca, con gli stessi vestiti... (p. 355)

Addirittura, arrivò a negare sia la dimensione lavorativa (intendendo lavoro nel senso di: occupazione a tempo pieno per trarre il proprio sostentamento) sia quella di “passione” (intesa come attività amatoriale fatta nel tempo libero) per reinquadrare al sua esperienza di performer in drag in un’ottica più esistenziale:

Io mi occupo [...] di materia spirituale, se vuoi, ma non va a cozzare assolutamente col lavoro della drag. Che non mi piace neanche chiamarlo lavoro, perché non è una passione... è... Sono io, è una parte di me. Non è una passione non è un lavoro. Sono io, son fatto così, punto. (p. 370)

Questa affermazione tuttavia, si spiega meglio alla luce della filosofia che guidava la vita di Walter riassumibile con il motto “fare solo quello che piace”. Il suo primo lavoro diurno di assistente di volo e quello attuale di esperto massaggi e benessere, li scelse entrambi facendo quello che piaceva a lui. Così come quando metteva musica: “suono ma metto le canzoni che piacciono a me, quindi dev’essere divertente” (p. 348). Tutti gli ambiti lavorativi in cui si applicava, dunque, venivano scelti per il grado di soddisfazione personale che potevano apportare.

La visione di Rovyna Riot era differente ancora. Aveva un lavoro diurno a tempo pieno da cui traeva soddisfazione e portava avanti l’attività notturna di Rovyna come DJ e organizzatrice di serate. Quello che però la distingueva dal resto del gruppo è che teneva in particolar modo a tenere separati i due ambiti: il quotidiano da una parte e Rovyna Riot dall’altra:

Per quanto poi si possa essere aperti eccetera e ci [...] sono due mondi che sono inconciliabili ed è giusto che sia così. È giusto che sia così. Almeno io non lo vedo come un problema, anzi io prefe[risco che sia così], mi piace proprio l’idea che, cioè Rovyna sia un’altra cosa. (Intervista a Rovyna Riot, p. 273)

Rovyna non vedeva il suo fare-performance come un lavoro, ma seguendo la filosofia di Walter per cui va fatto solo ciò che piace, vestire i panni di Rovyna era considerato come “una valvola di sfogo per la creatività, per le cose che mi piace fare” (p. 283)

All’interno del gruppo del Toilet, infine, vi erano due performer che non vivevano come lavoro il loro fare-performance per il fatto di essere agli inizi, Rachele De Niro e Mirkattiva. Non vivevano il loro esibirsi come lavoro, al momento della mia ricerca, non percepivano alcuna retribuzione per la loro partecipazione alle serate. Questo era dovuto al fatto che, rispetto ai performer-DJ, il loro apporto alla “animazione” era alquanto ristretto: facevano



essenzialmente *colore*, come direbbe Fellatia Addams. Così mi disse Mirco:

Mirco: [...] non è che mi metto lì a fare [chissà cosa]... cioè, io poi fondamentalmente lì ballo e robe-, non è che mi lancio, cerchi di fuoco o mi butto...

Marcello: La Rachele vuole sputare fuoco.

M: Lo so. [...] M'ha già-, m'ha già spiegato tutto il numero e io l'ammiro, in questo senso. Tant'è che c'ho pensato, già ho detto: "Se fa così, bisogna tenere alti i toni, bisogna che mi inventi qualcosa...". [...] No, magari arrivo con un deltaplano, oppure... [...] Magari prendo una patente per-, una licenza per gli elicotteri e arrivo con un elicottero. (Intervista a Mirco, p. 26)

La volontà di "tenere alti i toni", che si traduce nel progetto di Rachele di imparare a sputare fuoco per potere mettere in piedi una performance di maggiore impatto sul pubblico, si iscriveva proprio in una dimensione di amatorialità. Entrambi avevano cominciato da poco e ancora non avevano trovato una loro strada come performer, quale tipo di performance si adattava meglio al loro personaggio. Questo desiderio di evolversi come performer, tuttavia, dava due esiti differenti: da una parte, Mirco non era interessato a proseguire una carriera in drag, ma più a vivere il fare-performance come un'esplorazione di genere:

L'impressione è anche di mettersi nei panni altrui e vedere [...] come ci si trova, anche. Infatti, lo dicevo: è una cosa che [...] consiglieri veramente, e anche veramente lo consiglieri a un pubblico maschile. Ogni tanto, di mettersi [...] nei panni delle... di un femminile, non so. Ecco, una scoperta, dove poi ti scopri che probabilmente invece identità di genere, non ce n'è. (p. 25)

Di diverso avviso era Rachele, per la quale fare-performance in drag non rappresentava al momento una fonte di reddito alcuno (lavorava come designer di giorno), ma che in un futuro sarebbe potuto diventa-

re un lavoro a tutti gli effetti. L'ideale di professionalità che rincorreva, tuttavia, era differente da quello di Rovyna Riot o Nancy Posh, vale a dire DJ in drag e organizzatore di eventi; bensì, quello delle concorrenti di *RuPaul's Drag Race*, trasmissione da lui particolarmente amata e della quale affermò che parteciparvi sarebbe realizzare “il sogno della mia vita” (Intervista A Rachele De Niro, p. 29). Questi, dopo la fine del programma erano riusciti a mettere in piedi dei veri e propri tour esibendosi (per lo più in numeri di *lip-synch*) nei club di Stati Uniti, Europa e del Sud-Est asiatico:

Rachele: A livello di aspirazione, non aspiro proprio a nulla. Solo al divertimento e a... [...] Vabbè, no; in realtà, aspiro a Drag Race, però [...] sarà molto difficile [perché è necessario essere cittadini statunitensi per essere selezionati]. [...] Però è incredibile che questi [i concorrenti di RPDR] si fanno dei tour...! Se tu vai sul sito di Jujubee, neanche Madonna fa tutte quelle date..! Ne fa tantissime!

Marcello: Poi son tutte spese. Cioè quella è la cosa migliore. E viaggiano bene, tra parentesi! Cioè, non è che viaggiano in tipo, Economy.

R: Beh, se guardavi su Instagram o Twitter, della Luzon, di queste settimane, son tutte tipo: “First class” [...] La Luzon diceva: “Mai avrei pensato che... una cosa che era nata per, sì, una serata nei locali, potesse diventare... il mio lavoro”. (Intervista a Rachele De Niro, p. 26)

#### 4.1 Le serate: proporsi, proporre, scegliere

Che sia considerato lavoro o meno, esibirsi durante le serate comporta anche dover trattare con i gestori o i proprietari dei locali. Questo rapporto è imprescindibile, e può creare non pochi problemi poiché riflette le dinamiche di potere in atto nell'ambiente dell'intrattenimento in generale. I performer sono molto raramente anche gestori o proprietari del locale in cui si esibiscono. Toilet a parte, i performer in drag sono generalmente costretti a cercarsi un ingaggio, andando di locale in locale: “normalmente, uno va a fare la pellegrina truccata e imbellettata in giro a gratis” (Intervista a Fellatia Addams, p. 251). Era questa la situazione di Fellatia Addams prima di entrare nel comitato organizzazione eventi dell'ARCIGAY di Milano, a capo dell'organizzazione della serata *Join the Gap* al Borgo. Mi raccontò di alcune esperienze non facili con i proprietari dei locali, i quali si posizionavano e non esitavano a sfruttare la loro

posizione di dominanza a livello economico e di potere rispetto ai performer. Non venendo quasi mai stipulati contratti legali, con versamento di contributi, ma perlopiù contratti verbali con retribuzioni in nero, i gestori dei locali si arrogavano la possibilità di revocarli in qualsiasi momento, sostituire i performer o non pagare la cifra pattuita invocando il mancato successo della serata o performance non gradite:

Si, purtroppo esistono dei datori, sono i proprietari dei locali. [...] E di solito non sono, spesso non sono rapporti piacevoli. Perché i capi, i padroni dei locali, hanno la tendenza a volere la moglie-, la moglie piena e la botte ubriaca. [...] Per cui di solito vogliono spendere poco o nulla per ottenere un reso. Ma la domanda che fanno i proprietari dei piccoli locali è per esempio: quanta gente mi porti? (p. 257)

Non solo a livello economico, i proprietari dei locali hanno anche la capacità di influenzare gli altri proprietari, dando referenze positive o meno sul dato performer, e quindi agevolando od ostacolando il lavoro di quest'ultimo:

Ora, ci sono le eccezioni, non discuto. Altre volte mi son trovato veramente con il fiato sul collo, letteralmente il proprietario del locale mi diceva cosa fare, criticava ogni minima cosa che non gli andasse bene, in corso di spettacolo. [...] Non esiste nulla di più sbagliato. Bene, quella volta che è successo? Ho fatto la mia serata, e sono andato via senza neanche chieder neanche un soldo. Perché avevo inquadrato il tipo, mi sarei aspettato delle pessime referenze da quello, non volevo dargliene agio. Te l'ho regalato, e allora a caval donato non si guarda in bocca e stai zitto. (p. 258)

Quando un performer comincia ad avere un nome nell'ambiente, tuttavia, sono gli ingaggi che lo cercano. Così è successo a Walter, dopo che ebbe trovato il suo primo ingaggio al Gasoline come DJ e che la serata da lui ospitata cominciò ad avere successo; e così pure per LoZelmo ed Erik. La condizione del performer agli inizi, o che non ha un nome alle spalle, è quella del proporsi. Si propone ai locali e si rimette ai proprietari e ai gestori per avere un ingaggio ed essere retribuito. Si rimette a loro, inoltre, per avere una buona referenza e potersi creare un nome continuando a lavorare.

La posizione di performer che hanno un nome è invece quella dello scegliere: gli arrivano ingaggi e ha la libertà di decidere se accettare o meno. Nei

suoi confronti i proprietari stanno più attenti perché, se i termini del contratto non vengono rispettati, il performer può fornire delle referenze negative agli altri performer, che in virtù del nome del primo, possono credergli e non andare a lavorare per quel particolare locale.

Oltre al proporsi e allo scegliere c'è anche la posizione del proporre, tipica di quei performer che hanno dei progetti per delle serate e cercano nei proprietari dei locali non un ingaggio ma un patrocinio per poter realizzare quello che hanno in mente in un dato locale. Così si comportavano Rovyna Riot e le sue colleghe quando idearono *Squat* e andarono a proporlo al Sottomarino Giallo. E in questa stessa posizione si trovava Gianluca quando chiese ai gestori del Cicco Simonetta di trasferirvi la terza stagione della *Gaudenzia*, serata ideata da lui. Il rapporto con i proprietari in questo caso, si fa più paritario, poiché sia il performer che il proprietario, si riconoscono nel ruolo di imprenditori: collaborano investendo energie e denaro per mettere in piedi una serata.

#### **4.2 Work it, girl!**

Che sia un primo lavoro, o un secondo lavoro, o una semplice valvola di sfogo, fare-performance, per i miei interlocutori, si configurava come un ambito di realizzazione personale da cui trarre soddisfazione. Nei casi in cui il primo lavoro, o meglio il lavoro che rappresentava a livello economico la voce maggiore dei guadagni, non dava soddisfazioni, allora il fare-performance veniva vissuto come un secondo lavoro nel quale cercare la realizzazione professionale non raggiunta nel primo (Fellatia Addams); qualora, invece, il primo lavoro desse soddisfazioni a livello di realizzazione personale, sia per prospettive di carriera che perché era una professione che si ama fare (Rovyna Riot, Nancy Posh e Mirco) allora la dimensione della performance in drag veniva vissuta in maniera meno imperativamente professionale come un'attività dove guadagnare e fare carriera, ma pur riconoscendone la dimensione remunerativa (se presente), era considerata più vicina a un divertimento o una valvola di sfogo dal lavoro principale.

Nel caso in cui il confine tra primo lavoro, secondo lavoro e performance non fosse ben chiaro o non sussistesse (Erik Deep, LoZelmo da un lato e Cas-

sandra dall'altro), la dimensione del fare performance veniva a coincidere con la dimensione lavorativa principale come fonte di sussistenza e realizzazione personale e motivo di soddisfazione.

Ciò che è emerso dalla mia ricerca, in definitiva, è che una interpretazione univoca del rapporto tra lavoro e fare-performance in drag è non è possibile, perché esistono tanti modi di vedere questo rapporto quanti performer esistono, ma è purtuttavia possibile, tramite un'opera di astrazione, individuare alcune coordinate utili, come quelle di primo e secondo lavoro; di posizione del performer rispetto ai proprietari dei locali (il proporsi, il proporre e lo scegliere); e il grado di soddisfazione personale del performer rispetto al suo ambito di lavoro.

## 5. Mimesi e lavoro

### 5.1 Che cos'è una drag queen?

Raccogliendo le interviste, notai che i miei interlocutori usavano determinati termini per descrivere sé e costruivano un doppio, un Altro, dandogli un altro termine. La distinzione più ricorrente tra tutti i miei interlocutori fu tra la drag queen/travestita e il travestito/trans. Per *travestito* intendo, approssimativamente, un uomo biologico che riconoscendosi nel genere femminile veste gli abiti che una donna biologica che si riconosce come di genere femminile vestirebbe e desidera che anche tutti gli altri lo riconoscano come tale. Nel gergo dei *queer studies* e dell'attivismo LGBTQI si definirebbe *donna transgender*. Con *trans* intendo una donna transessuale, cioè un uomo originariamente biologico che, non riconoscendosi né nel genere maschile né nel corpo che si ritrova, decide di sottoporsi a un percorso di transizione che prevede operazioni di chirurgia plastica per aderire, oltre che al genere, anche al sesso a cui sente di appartenere. Anche in questo caso, la donna transessuale desidera essere riconosciuta come donna in senso biologico dagli altri.

Ho associato la categoria *travestito* e *trans* non perché ritenga che siano più o meno la stessa cosa (e la spiegazione qui sopra ne è una riprova), ma perché nel confronto con la categoria *drag queen/travestita*, balza all'occhio che un elemento in particolare le unisce: la non temporaneità del cambiamento. Un

travestito e una trans aderiscono al genere e al sesso che socialmente non gli è attribuito sempre, nel loro quotidiano. Non c'è un andare e tornare:

Sei transessuale di giorno e poi diventi donna o diventi uomo. Travestitismo è... una rappresentazione, nel senso che, appunto, ti puoi travestire... Rovyna si può travestire una sera da... androgina, una sera può essere la femme fatale, ma non è nessuna di queste. La transessuale è se stessa, nel senso che è, come si immagina e come si vede, quello che vuole essere. (Intervista a Rovyna Riot, p. 301)

Nel caso della drag queen/travestita, il cambiamento di sesso non è previsto e quello di genere (o la commistione dei generi) è temporaneo, e ha pure delle condizioni ben precise. La drag queen esiste nello spazio di luoghi pubblici di aggregazione sociale quali bar e discoteche – quindi al chiuso, e nel contesto dell'intrattenimento – ed il suo tempo è la notte. Più volte durante il mio campo, mi è stato detto: “La travestita e il sole non vanno d'accordo”. C'è di più: la travestita non va d'accordo nemmeno con la pioggia, come mi disse LaZelma:

C'è sempre in ballo di fare un pomeriggio da travestite in centro e prima o poi ci riusciremo, compatibilmente cogli impegni di tutti. E col tempo, perché magari smettesse di piovere! La travestita e la pioggia non vanno molto d'accordo. (Intervista a LaZelma, p. 32)

Nonostante la separazione sia postulata come sempre operante, praticamente tutti i miei interlocutori che facevano performance in drag mi raccontarono di momenti di sovrapposizione o “interazione”, ovvero quando la persona e il personaggio, di solito distinti, tendevano ad accavallarsi. Me ne parlò Fellatia:

Il personaggio è il personaggio, io sono io. Ora, è vero che può capitare di mescolare le due-, i due ambiti, è normale. Può capitare di fare il discorso serio in versione battaglia come può capitarmi di fare il cretino da uomo. (Intervista a Fellatia Addams, p. 254)

Come pure Rovyna:

Io per me così, nel senso che... sì, persona e personaggio – poi c'è sempre un po' di entrambi, no? Però io come persona non sono così... sono molto più timido di Rovyna, e sono molto più, cioè... mi imbarazzo molto più facilmente di Rovyna, sono molto meno aggressivo di Rovyna. È ovvio che i miei amici ti diranno, se dico qualcosa: "Ecco, questa è proprio da Rovyna", perché è ovvio che mi scappa. Allo stesso modo quando sono Rovyna ho una sensibilità che mi porto dietro dalla persona che sono, quindi non è che, c'è un'interazione. (Intervista a Rovyna Riot, p. 307)

E anche LaZelma mi riportò la sua opinione a riguardo:

Non che da travestita sono maleducata, semplicemente me ne frego un po' di più e metto l'etichetta dove è giusto che stia. Nelle mutande e dietro. [...] e invece da uomo, la metto un attimino più in alto, tipo il colletto della camicia, quindi cerco di essere un po' meno. Ecco poi la cosa divertente è che i due, i due lati caratteriali collimano quando sono arrabbiato. Quando sono arrabbiato divento la Zelma, comunque, anche senza la parrucca, anche senza trucco. Cioè acida rognosa, assolutamente aggressiva, arrogante a caso, anche. A sproloquio. (Intervista a LaZelma, p. 8)

Nancy, durante la sua intervista, mi mostrò come crearsi un personaggio possa avere un impatto sulla persona nel momento in cui non capita che una parte venga alla luce senza il controllo dell'altra, ma che una scelga attivamente le quella modalità non usuale perché in essa vede una risorsa strategica per aumentare le proprie possibilità di successo:

Tu ti comporti in questo modo con me, adesso. Vado a truccarmi, cambierai. Mi strucco [...] e tornerai a essere come prima. E sei la stessa persona. Lo ero anch'io prima. Ma la maschera fa veramente tanto. E questo passaggio di cose, ti rafforza. [...] Che ne so, dico la cazzata: c'è uno, un figo che ti piace, non hai mai il coraggio di dirglielo. Vai lì con la spavalderia di una drag, questo ride anche, magari ci sta anche. Però al di là del messaggio, magari ci ride anche. La volta dopo, capisci qual è la chiave di volta, o magari come dire certe cose. Come comportarti in certe situazioni. (Intervista a Nancy Posh, p. 358).

Per tornare al "pomeriggio da travestite", il fatto stesso che fosse "in ballo" non indica che sia una pratica comune. Al contrario, andarsene in giro di giorno diventa la sfida massima della travestita/personaggio, poiché osa uscire dallo spazio-tempo attribuite, cioè la notte dei locali, per entrare nello spazio-tempo del mondo "reale" della persona, cioè il giorno e il "centro", inteso come il



luogo di aggregazione in senso borghese per eccellenza. La travestita, dunque, è posizionata in un non-tempo e in un non-luogo al di fuori della vita quotidiana, per come viene percepita dal resto della società. Restare in quella posizione, però, non è solo una questione di oppressione sociale. La travestita non è banalmente ghettizzata in senso passivo, ma in una certa misura si ghettizza da sola. Uno dei motivi, a mio parere, di questa auto-ghettizzazione sta nel carattere temporaneo della travestita: anche la travestita ha un suo alter-ego “in borghese”, che vive una sua quotidianità, ha un lavoro, una casa, magari un compagno o un animale.

Come ho già mostrato, esiste una quotidianità, uno spazio-tempo del personaggio della drag queen, e questo è lo spazio-tempo delle serate, con i preparativi e gli scherzi e le performance. Il performer in drag vive non solo una vita ma due vite intrecciate, e decide quali tempi e quali spazi dedicare a una e quali all'altra. Una vita è quella della persona, ovvero quella che è vissuta prima dell'inizio della seconda, quella del personaggio.

La persona occupa uno spazio preciso che non spetta al personaggio e viceversa. Non ci sono zone grigie perché l'uno viene posto in opposizione all'altro per costruire un'immagine del sé. Da quello che ho potuto notare durante il mio campo, questa coppia si è rivelata comportarsi come una coppia di termini relazionali: per un performer in drag, *persona* si costruisce nel rapporto con *personaggio*, ma uno senza l'altro non esisterebbe. Persona e personaggio sono parte di un unico calderone, il sé, e dentro ad esso convivono. Ma, come disse Rovyna “non siamo fatti a compartimenti stagni”.

Sostenere che la persona e il personaggio sono due entità perfettamente e ontologicamente separate, e che per studiare un performer possa bastare studiare solo una parte tralasciando l'altra va contro ai dati che ho qui sopra esposto. Piccola parentesi aggiuntiva: è vero che le parole non sono mezzi neutri, che provare qualcosa presentando solo parole in qualità di prove non porta lontano, e che di pericolose paraetimologie è piena la storia delle scienze umane – ma bisogna pur ammettere che non è possibile non notare come le parole *persona* e *personaggio* siano strettamente imparentate per via di un processo di derivazione. E che ciò sarà forse una spia

della direzione da prendere riguardo al tema. Perché le parole non mentono nemmeno.

## 5.2 Il senso di una drag queen

Un'altra serie di dati da me raccolti mi ha portato a mettere in discussione l'idea di una separazione netta e definita tra persona e personaggio, a favore di una visione non esclusiva che contempra il dialogo continuo tra le parti. Potrei arrivare a dire che addirittura questo dialogo non è solo un accidente, ma spesso è uno degli elementi fondanti del fare-performance in drag.

Durante le interviste, ho fatto la seguente domanda ai miei interlocutori: "Come definiresti ciò che fai?". Quello di cui andavo in cerca io era una risposta molto concisa, delle definizioni spicce, o anche solo dei termini. Quello che ho raccolto, invece, sono delle vere e proprie dissertazioni sul senso di essere di una drag queen. Perché una persona decide di fare la drag queen.

Questa fu la discussione che ebbi con Erik (e LoZelmo) a proposito:

Marcello: Come definiresti quello che fai, quando diventi la Fosca?

Zelmo: Batte!

Erik: Ahah! [...] Mah, la Fosca batte ben poco, nel senso che, voglio dire: 'na vecchia rincoglionita. Quindi, boh. Come definirei quello che faccio? Bah, è una bella domanda.

Z: Schifo!

E: Ahahah! [...] Mah, Non lo so, vabbè, è quella sorta di intrattenimento [...] lo scopo è quello di far divertire la gente. È un po'... come, che ne so?, il personaggio... personaggio che, non so, va a Zelig, uno bene o male, sa le caratteristiche di quel personaggio, però alla fine, sì, è come se fosse un personaggio comico che fa la sua apparizione e lo scopo è quello di far ridere, cioè. Quella è, cioè, l'autoironia sempre e comunque. Sotto quel punto di vista, lì, sì. Cioè, la Fosca è questo. Un personaggio totalmente ironico. Non si prende sul serio. Anche se a volte si vede molto seria eccetera, ma quello è a causa di quello che-, del mio carattere vero, cioè. Nel senso: sono una persona [...] iper-timida. E... però mi rendo conto che quando faccio quel personaggio è un po' violentarmi [farmi violenza] e la cosa mi piace, perché, nel senso: riesco magari a fare cose che se fossi io nei miei panni non farei. Invece quel personaggio mi legittima a poter fare la mattata. E quindi tutte le volte che c'è, è fondamentalemente una performance. (intervista a Erik Deep, pp. 9-10)

Quello che mi disse Lady Violet riguardo a quale senso per lei aveva il suo fare-performance certo risentiva del suo background più teatrale ma si rivelò molto interessante:

Non ci ho mai pensato più di tanto, a dir la verità. Diciamo che è un modo per-, probabilmente, per vivere una mia parte che esiste e che però non... non trova altri-, o comunque non... non vivo nella mia vita normale, nella vita quotidiana. Come vabbè, vale per tanti che fanno gli attori, è una modalità di esplicitare certe componenti che uno ha e che non sempre trovano altri canali nella propria quotidianità. E... be', diciamo che poi è un modo per lavorare su-, sulle emozioni proprie, su... sulle modalità espressive di certe emozioni che vengono veicolate dal personaggio, dalla musica, da tutto quello che compone insomma quella-, quella figura e che... e che poi sono cose che mi appartengono, alla fine. Quindi è una modalità di...è un tramite per esprimere... ciò che comunque da qualche parte ho e che si esplica in quella forma-, in una forma che mi è consona per tanti aspetti e che quindi mi risulta efficace. Poi definirla in altri modi non saprei, anche perché non è che una cosa su cui ho mai più di tanto... riflettuto, no? Perché comunque rimane un... un divertimento che faccio, le volte che lo faccio, quel paio di volte al mese, metti, no? Ma non è che poi diventa un-, una componente quotidiana o una componente più forte della mia vita, per cui magari ci rifletterei sopra ulteriormente. In sostanza, è un gioco. Un gioco luccicante, un gioco di... [...] Di lustrini e di musica e di... così, di espressione di una natura, di una parte di me altrimenti sotterranea. (Intervista a Lady Violet, p. 17)

Il termine che usò Mirco per descrivere il suo fare-performance, aveva ben poco a che fare con il suo personaggio e basta:

Mirco: Un'espressione giocosa, nel senso che ti ritrovi a, come ti dicevo prima, e anche tirare fuori determinati o comportamenti - cioè, [...] non è rimanere troppo chiuso dentro a quell'esp??? -, a magari a quelle regole, a quei comportamenti, a quelle credenze, eh?, che crediamo di essere. [...] E... e semplicemente invece, proprio stamattina lo dicevo a un'amica, è anche una specie di, sorta di... recitazione o comunque è sempre un tirare fuori altri aspetti che magari rimangono più latenti se tu ti [...] ti metti una maglietta...

Marcello: È un'esplorazione..?

Mi: Esplorazione è un po'... è più una sperimentazione. [...] è uno scoprire, un gioco... sì. Ok. Forse è anche un'esplorazione, perché no? A livello di... di-, sto verificando come dirtelo, aspetta che ti dico. È un modo per, a parte scoprirsi, è anche distaccarsi troppo da quello che si crede di essere [...]. È quindi automaticamente, lo fai anche come? Creandoti una situazione che non sei solito comunque affrontare perché non è che tutti i giorni giro con i tacchi, con gli abiti... E vedere [...] come ti comporti. Poi

è fondamentale... non è che mi metto a falsificare la voce o... roba del genere. Io mi comporto così, a volta mi presento col mio nome, cioè non me ne frega. Cioè, vado e chisseneffrega [...] quindi, però l'impressione è anche di mettersi nei panni altrui e vedere [...] come ci si trova, anche. Infatti lo dicevo: è una cosa che - mi viene da ridere, però, eheh! cioè, io lo consiglierei veramente, e anche veramente lo consiglierei a un pubblico maschile. Ogni tanto, di mettersi nel panno-, nei panni delle... di un femminile, non so. Ecco, [è] una scoperta, dove poi ti scopri che probabilmente invece identità di genere, non ce n'è. Cioè, [...] non ha così importanza, forse. [...] si è uomini, si è donne, quello sì. Però, cioè: è un po' una rottura di uno schema [...]. (Intervista a Mirco, pp. 24-25)

Anche Walter ebbe modo di illustrarmi la sua teoria (che ho già illustrato nei capitoli precedenti) sul suo modo di fare-performance in drag, secondo la quale attraverso la musica e il look usati come specchio della propria personalità si possono trasformare le proprie debolezze in punti di forza facendole risuonare con le insicurezze altrui e trasformando anche quelle:

Non so se posso -, trovo una definizione, ma sicuramente, divertire la gente essendo te stesso. Per me la musica [...], è sempre stata fondamentale per me, perché sin da quasi piccolo, mi sentivo da solo. Stavo sempre con la musica, quindi ho trasferito questa negli altri, ha funzionato. Eh, far star bene la gente - ecco, forse questo. Far star bene la gente con qualcosa di tuo, intimamente tuo. Perché lì si parla di musica che piace a me, con un look che è mio, che ho scelto io, e quindi [...] anche se tu sei in drag, però sei tu. Quindi sì, far star bene la gente, quando vedi una pista che si riempie perché, che ne so, c'era un DJ prima, la serata è... ni. La gente che ti chiede, sali sali sali sali. Tu sali e la gente si riemp-, cioè, si ammassa ancora prima di mettere qualsiasi canzone, dici: "Ok, allora ho creato qualcosa, però è perché tu dai qualcosa a loro. Quindi c'è sempre uno scambio. Quindi io reputo quello che faccio, sicuramente è far stare bene la gente essendo te stesso, all'ennesima potenza. Facendo delle cose che magari non ti sogneresti mai di fare. [...] La musica, [...] a me piace tanto, ho detto: "Perché non usare questa cosa sugli altri?". E poi ti rendi che tutti quelli che dicono: "Ascolto solo rock, ascolto solo pop", son dei gran cazzari, perché a casa loro, han tutte queste cose. [...] Quindi sicuramente fa star bene la gente, tirando fuori anche un po' le loro debolezze e insicurezze, perché fino... io penso di essere stato io ad aver iniziato a Milano, nei locali, sai, mettendo certe canzoni eccetera, che piacciono a tutti ma nessuno aveva il coraggio di dirlo. E... quindi sicuramente divertire la gente, far divertire la gente, tirando-, usando le mie debolezze che scopri che sono anche le loro debolezze, che messe insieme, fan scintille e funzionano. (Intervista a Nancy Posh, pp. 356-357)

Anche Rachele, interrogata, ebbe modo di dirmi la sua. Certo, la sua esperienza

con il personaggio Rachele era ancora molto breve, e infatti definirsi fu per lei più laborioso rispetto a Nancy, con i suoi 17 anni di esperienza alle spalle:

Non lo so ancora. [...] No, beh, trav[estito, no], nel senso: travestito travestito è uno che si traveste magari anche di giorno per andare a fare la spesa. [...] Quello no, mai nella vita, perché [...] il mio obiettivo non è sentirmi donna. E non lo sarà mai perché non mi interessa. Mi fa ridere di riuscire a-, a sembrarlo. [...] A recitare una parte che non-, non mi appartiene quasi per niente, no? Anche perché ho sempre avuto molta... inibizione a [...] far entrare la mia parte femminile nella mia persona. Quindi [...] solo adesso sto venendo [a patti con questo lato]... è molto terapeutico, in realtà, fare... quel genere di cose. E [...], però probabilmente mi definirei drag. Come si dice in italiano, drag? (Intervista a Rachele De Niro, p. 23)

In tutte queste dissertazioni, non è mai venuto meno il presupposto secondo cui il senso di creare un personaggio con cui ci si esibisce è quello di agire sulla persona stessa, in un qualche modo, e di esplorarla, di cambiarla. Per dirla con Raja Gemini, vinictrice della seconda stagione di RPDR e protagonista assieme alla collega Vicky Vox del breve documentario *Subcultures - Drag Queens Ft. Raja Gemini and Vicky Vox*:

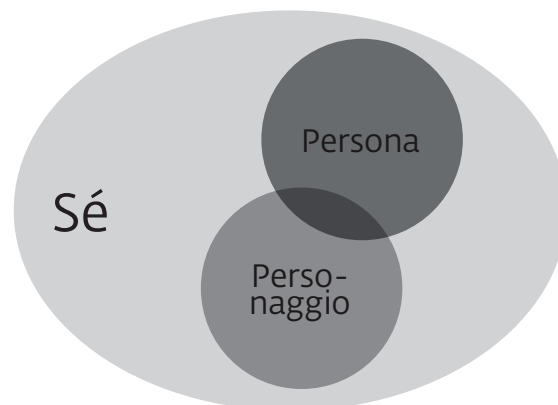
Drag in my own personal life has been a force, it's been something that has pushed me. Now I feel that drag is actually just a part of me, it's no longer separate. It doesn't feel like an armor, it doesn't feel like I need to become something else because of it. It is exactly who I am.

### 5.3 Scheming personæ

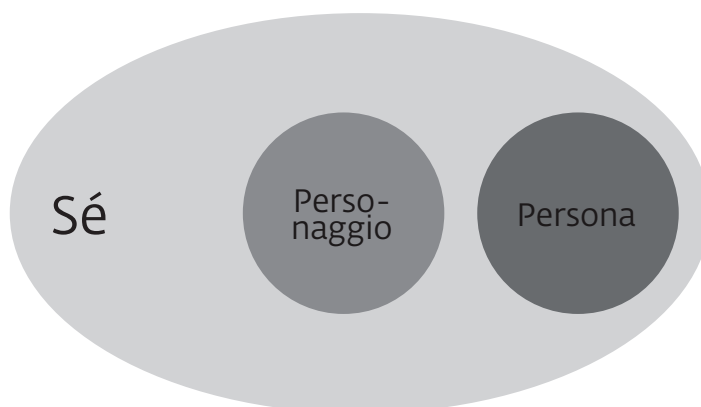
Tutti i miei interlocutori, pur ammettendo un certo grado di “interazione” tra persona e personaggio, ci tennero a specificare e chiarificare che il loro personaggio tale era e che era separato dalla loro persona. Si prodigavano allora in precisazioni, da me mai richieste, sulle differenze tra drag queen/travestite e fenomeni quali il travestitismo e il transessualismo, chiamando in causa la “confusione” e “ignoranza” che su questo argomento regna tra i non addetti ai lavori. La mia reazione, la prima volta, fu di stupore: che sussistesse una differenza tra persona e personaggio a me pareva lalalissimo, ma non mi permisi di controbattere la mia opinione. Quando le precisazioni si ammassa-

rono, fino a diventare un topos (come l'altro grande topos, quello del "gioco") di tutte le interviste, iniziai a farmi qualche domanda. Forse, il bisogno di precisare senza che sia richiesto quanto due cose siano separate e ben distinte mette in evidenza proprio quanto queste due sfere siano invece inseparabili e che il limite tra le due può farsi alle volte labile, secondo il vecchio motto *excusatio non petita accusatio manifesta* – senza che l'accusatio rappresenti nulla di negativo. La dinamica che lega persona e personaggio venne delineandosi come più complicata dell'avvocato [persona] ≠ [personaggio]. La relazione più probabile era invece questa: non è vero che persona e personaggio sono diversi, poiché ci sono dei momenti di "interazione" tra le due parti, ma al contempo persona e personaggio non corrispondono – e non devono corrispondere, come mi hanno fatto insistentemente capire i miei interlocutori. Non solo: è il passaggio da persona a personaggio che attiva la performance. È nei camerini, quando ci si prepara per la serata, quando si applica il trucco e si infilano tacchi, vestiti e parrucca che molti dei miei interlocutori mi rivelarono si attua il passaggio ed è allora che può avere inizio la performance. A livello metaforico, potrei affermare che funziona come un circuito elettrico: la performance si attiva come una lampadina solo quando l'interruttore si sposta dalla persona al personaggio. Senza questo passaggio, nessuna performance in drag è possibile. Non si tratta solo di una tensione emotiva tra le due sfere – come può essere per l'attore che deve "entrare nella parte" per poter dare inizio alla performance – ma presenta anche una tensione materiale più che concreta, tra *essere in borghese* e *essere in drag*, poiché il personaggio non può essere attivato senza il complesso trucco-parrucco-abito, che funge da interruttore per la performance in drag.

A livello insiemistico e visivo, si potrebbero rappresentare in questo modo:



Mentre, sempre a livello insiemistico, la rappresentazione “a compartimenti stagni” di [persona]  $\neq$  [personaggio] risulterebbe più o meno così:



#### 5.4 Mimesi e metamorfosi

Perché i miei interlocutori si premuravano di specificare che il loro travestirsi era solo un “gioco” e non uno “stile di vita”? Cosa nascondeva questa preoccupazione? La sistematicità con cui tali affermazioni comparivano nelle mie interviste mi diede da pensare, e non poco. La prima risposta che balenò nella mia testa era che per un uomo, omosessuale o meno che sia, il fatto stesso di vestirsi in abiti femminili (seppur del tutto inconsueti) porta con sé già uno “stigma”, come lo chiama Newton (1979). Qualora gli abiti femminili invece di essere indossati solo a volte e di notte nei locali, divenissero un fatto quotidiano e si facessero meno inconsueti, questo vorrebbe dire rinunciare alla propria condizione maschile e diventare l’equivalente di una donna, uno stigma ancora peggiore, anche senza sottoporsi ad alcuna operazione chirurgica. Distinguere persona da personaggio e tenerli ben separati, dunque, non è tanto una semplice constatazione del dato reale, ma si rivela essere una specie di scongiuro, una misura apotropaica.

Certo, questa dimensione forse non sarà mancata, anche se a livello conscio nessuno dei miei interlocutori mi ha mai dato modo di pensare a una qualsiasi forma di misoginia anche latente. Tuttavia non mi accorsi che



forse quelle parole cercavano di esprimere anche qualcosa di differente fino a che non rilessi la prima intervista che avevo fatto, quella con Fellatia Addams. Quando l'avevo trascritta e riletta per la prima volta molte cose non mi avevano colpito in particolar modo, ma dopo aver trascritto tutte le altre interviste, mi resi conto che quello che avevo preso per una parentesi non particolarmente interessante, in realtà era un passaggio chiave. Il passaggio in questione, che in parte è apparso anche poco sopra, è questo che segue. La parte interessante è come continua:

Marcello: Quindi tu [...] non pensi che il personaggio della drag queen [...] non sia un'estensione della tua persona..?

Fellatia: In parte, senz'altro sì. In parte, senz'altro sì. Però bisogna stare attenti a non confondere le due cose. Il personaggio è il personaggio, io sono io. Ora, è vero che può capitare di mescolare le due-, i due ambiti, è normale. Può capitare di fare il discorso serio in versione battaglia come può capitarmi di fare il cretino da uomo. Però il più possibile cercare di distinguere. Non sempre e non tutti son pron[ti], son capaci di farlo. E passi dai generi disforici. Vedi la L.K., che ha mollato le scene perché facendo il suo personaggio, cominciava ad immedesimarsi troppo. Se non si ha presente questa distinzione, non si sa gestirla, è meglio evitare.

M: Cosa le è successo poi, cioè..?

F: È uomo. Si è ritirato dalle scene e ha smesso di avere questo problema. Perché può capitare che induca al travestitismo anche se uno di partenza non lo sia predisposto. Disforia di genere è una malattia di carattere mentale, diciamo. Il termine non è di migliori, però diciamo che è considerabile una malattia di tipo... più mentale che fisico, senza dubbio, che può dare gravi scompensi a una persona e porta poi a cambiamenti di sesso e cose così, ecco, vuoi in qualche modo asserendo da...da determinati fattori. Cioè, molti nascono con questo problema insito, altri lo vedono nascere per esempio facendo la drag queen. Può essere, perché comunque sia, ci van le gradazioni: c'è quello che si vuole-, vuole la figa, detto brutalmente, di natura, a quello che magari dopo un po' che si vede così dice: "Però, magari...". Che poi, sotto sotto son quelli che tornano indietro. P.V. è una trans che è tornata indietro... Prima...

M: Una trans che è tornata indietro? In che senso?

F: Sì, P.V. era una trans, doveva operarsi. Poco prima dell'operazione ha cambiato idea. Non ha più preso gli ormoni, e, sì, ha ancora quello che rimane delle protesi, però non si vedono quasi. È tornata maschile. Cioè, ne conosco diversi così.

M: Cioè quindi ci sono ci sono in giro molte drag queen che sono transgender?

F: Non molte, non molte. Però alcune sì, soprattutto quelle della vecchia-, delle vecchie classi. È gente che, comunque sia, era in qualche modo stata portata verso la trans-, il transessualismo ma i realtà evidentemente non era veramente portata. Erano stati condizionati.

M: Ah, pensi che comunque il fatto di impersonare una donna..?

F: Possa condizionare... sì, dipende come uno affronta al cosa. Perché, comunque sia, tutti noi abbiamo una componente un po' femminile e un po' maschile. In alcuni magari l'equilibrio è talmente precario che basta un niente per spostare l'ago della bilancia. (Intervista a Fellatia Addams, pp. 254-255)

Le parole di Fellatia sollevano una quantità notevole di argomenti sulla dinamica persona-personaggio. Il primo di tutti è quello della immedesimazione. P.V. si era per molti anni esibita con il suo personaggio, tanto che vi si era immedesimata, cioè ad un certo punto la distinzione tra persona e personaggio venne meno. Le due cose cominciarono a collidere: P.V. iniziò una terapia ormonale e a modificare il proprio corpo, anche tramite una mastoplastica aggiuntiva, come si desume dalle parole di Fellatia. Così la persona prese i tratti del personaggio (in questo caso un femmine) ma se li portava dietro nel mondo del quotidiano della persona, così che non fu più possibile distinguere l'una dall'altra. Questo abisso giunto sul ciglio di una condizione liminale si chiuse quando P.V., prima di sottoporsi all'intervento di conversione sessuale, si tirò indietro e decise di ritirarsi dalle scene. Questo passo indietro pare mise fine a questo circolo vizioso, permettendo al sé di ritornare allo stato precedente alla creazione del suo personaggio. Ovviamente la distinzione tra persona e personaggio, una volta eliminato il *persona/ggio* – così ho deciso di chiamare l'agglomerato di persona e personaggio –, cade inesorabilmente.

Nella rassegna ho presentato i lavori di Taussig (1992) e Willerslev (2007) che trattano di mimesi e metamorfosi, dove il primo indica la capacità di copiare l'Altro e di assorbirne il potere in virtù di un certo grado di somiglianza che tuttavia non è mai totale; anzi: l'imitatore mantiene un grado di distanza dall'imitato per non fondersi con esso (metamorfosi). L'Altro del performer in drag è un'altra persona, in particolare una donna, ma non è una donna. È una travestita, un copia volutamente imperfetta di una donna che si veste e

si trucca come una donna non si truccherebbe e vestirebbe, e in questo crea la sua differenza. Il motivo di scegliere di imitare il genere femminile e non un altro membro del genere maschile (cosa che raramente capita, come nel caso de Ladalgisa quando fa Ladalgiso), è presto detto. La donna rappresenta culturalmente l'Altro più accessibile e costruito con la maggior forza nella maggioranza delle società. Ma non solo: non è un caso che la nascita del movimento per i diritti delle donne e il diffondersi massiccio della pratica della performance in drag più "classica" siano coevi. Le donne, infatti, non rappresentano solo l'Altro, ma sono anche l'Altro più vicino con cui delle persone che si percepiscono come parte di una minoranza non rappresentata (uomini omosessuali) possono identificarsi.

Avvicinarsi troppo al proprio Altro, d'altro canto, significa perdersi in esso; in questo quadro si spiega come mai Rovyna, parlandomi di come viveva la sua condizione di persona e personaggio, sottolineò l'importanza di tenere separate le due sfere:

Rovyna: Io... sono... faccio, lavoro in una multinazionale americana, mi occupo di ricerche di mercato quantitative, e faccio anche un lavoro abbastanza impegnativo, nel senso che... mi dà anche abbastanza soddisfazioni e tutto, quindi... per me era molto difficile, nel senso, il mio unico problema a fare questa cosa è stato... [...] soprattutto il fatto che queste due realtà per me non si devono mai incontrare, semplicemente: 1) perché Rovyna non deve avere un alter-ego reale, perché se no perde anche la sua potenza, nel senso... [...].

Marcello: Quindi al lavoro nessuno sa che tu... fai la drag queen?

R: No, anche perché, immagina un lav-, per quanto poi si possa essere aperti eccetera e ci sono- sono due mondi che sono inconciliabili ed è giusto che sia così. È giusto che sia così. Almeno io non lo vedo come un problema, anzi io prefe-, mi piace proprio l'idea che, cioè Rovyna sia un'altra cosa. (Intervista a Rovyna Riot, pp. 272-273)

La "potenza" di Rovyna risiedeva nel suo essere diverso dalla persona che l'aveva generata, e le due dimensioni dovevano rimanere ben definite e nel far vivere al suo personaggio spazi e tempi che la sua persona normalmente non viveva. Rispetto a quanto descritto da Willerslev, la relazione che si veniva a creare in questo ambito di ricerca era forse più complicata: la persona che crea

il personaggio Rovyna, lo crea imitando un femminile, ma questo femminile imitato non deve essere troppo simile altrimenti Rovyna rischierebbe la metamorfosi in una persona di genere femminile; contemporaneamente, Rovyna deve tenere separati la sua persona e il suo personaggio per evitare di perdersi in esso. Questo limbo bilaterale, questo gioco di riflessi, tuttavia, non era solo subito con timore. Rovyna trovava anche piacere in questa situazione e attivamente si adoperava per tenere persona e personaggio divisi, per poter pure utilizzare strategicamente lo scarto tra i due a suo favore, ad esempio come elemento di sorpresa sugli altri:

Rovyna: Però io sì, a me piace così, cioè mi piace, mi piace anche vedere nella reazione della gente che mi conosce, come persona/personaggio, come il loro atteggiamento cambio. Nel senso che ci sono alcune persone, anche miei amici, che di fronte a Rovyna sono più in imbarazzo, si sentono più... come dire, non in imbarazzo in senso cattivo, nel senso...

Marcello: Nel senso che non sono così in intimità con Rovyna come lo sono con te.

R: Esatto, esatto. E Rovyna ci tiene anche a specificare che quella è Rovyna e... Quindi a me no, piace. Per me fa proprio parte del gioco. Perché al trasformazione sia totale, non ti puoi portare quello che sei durante tutti i giorni nel personaggio. Se no... (Intervista a Rovyna Riot, p. 307)

Ritornando a Fellatia, un altro elemento a mio parere estremamente interessante nell'episodio da lei narrato, è quale percorso ha scelto per raccontarmi la storia di P.V., attraverso un uso personale del discorso medico e psicologico, rielaborato in chiave eziologica. La "disforia di genere" descritta da Fellatia non è un semplice disturbo, ma è una "malattia di tipo... più mentale che fisico" che può essere sia innata – ma soprattutto indotta nel caso della "vecchia classe" – dal travestirsi e sarebbe questa alla base del processo di immedesimazione. L'iter seguito da P.V. sarebbe dunque:

*drag queen > insorgere disforia di genere > terapia ormonale e mastoplastica > preparazione per la conversione > rinuncia alla conversione > regressione disforia di genere > ritorno a drag queen.*

Quello che Fellatia individua, tuttavia, è una dinamica non ignota nell'ambiente dei performer in drag. Capita che l'esperienza di mimesi viene affrontata per poi giungere a una metamorfosi:

Poi è vero che ci sono alcune... travestite, alcuni uomini o alcune donne che passano, che-, per cui il travestitismo è la forma di passaggio al transessualismo. [...] Una fase, che ci sta tutta. Però è vero che la maggior parte ha ben chiaro di non essere transessuale. Perché altrimenti sarei stato un transessuale e basta. Sia-, male to female che contrario. (Intervista a Rovyna Riot, p. 300)

Il fatto che sia ben chiaro, tuttavia, alla “maggior parte”, segnala, in negativo, anche che questo rischio metamorfico è ben presente. Prende anche la veste di una vera e propria “cultural anxiety” (Garber, 1992) autoriflessa, dove la cultura non è la società a livello macroscopico, ma l'ambiente dei performer *en travesti*. Non è da sottovalutare, tuttavia, il ruolo che in questa esperienza del fare-performance in drag quale viatico per la transessualità rivestono il condizionamento culturale e sociale verso il manicheismo dei generi e, ovviamente, lo stigma verso l'abbandono della mascolinità. Quando intervistai Ladalgisa, mi raccontò un aneddoto molto interessante da questo punto di vista:

E poi fatti questi seminari, ne abbiamo fatti mi pare due o forse tre e... lui mi ha chiesto se volevo fare questa cosa in scena. E io all'inizio non ho voluto, perché lui lo faceva in un luogo che per me era molto difficile, che era un bar e questo bar non aveva... non aveva una scena o un palcoscenico. [...] E quindi a me spaventava molto dovermi mettere in abiti femminili in un luogo così... pubblico, perché comunque io ho sempre pensato che questo travestimento, o comunque questo personaggio fosse una cosa di carattere teatrale. Cioè per me era un personaggio che doveva stare sul palcoscenico. E quindi poi, l'anno successivo, quando... quando invece lui [Gianluca] ha iniziato a fare questa cosa in un luogo che aveva questa caratteristica, cioè era proprio una specie di piccolo palcoscenico con il suo sipario eccetera, quella situazione mi sembrava più protetta e allora ho iniziato. (Intervista a Ladalgisa, p. 1)

Appena sentii le parole “spaventava”, “personaggio che doveva stare sul palcoscenico”, “situazione [...] più protetta”, rizzai le orecchie e poco dopo tornai sull'argomento per saperne di più:

Adalgisa: E poi sicuramente, come ti posso dire? C'è sempre come questa specie di... la caratteristica è sempre quella di avere paura di essere troppo invasivo, se volessi sempre stare un passo indietro. Questa-, una specie di riservatezza, una specie di timidezza, che è la stessa che ho, come se avessi paura di vestirmi da donna e di farmi vedere vestito da donna.

Marcello: Cioè, di non avere il palco, per esempio?

A: Ecco! Esatto. Io quella roba lì non potrei mai farla per strada, o in una situazione dove non c'è la protezione della scena, perché mi mette molta ansia.

M: Beh, perché diventa, come si chiama, una proiezione del reale.

A: ...

M: Paradossalmente. No?

A: Mah, sì.

M: Non lo so. Dico io, adesso, faccio ipotesi a caso.

A: Sì... io... sì...

M: Cioè, non proiezione del reale nel senso che il tuo reale si realizza nel fatto che tu ti vesti da donna, ma il fatto che vestirsi da donna stando allo stesso livello delle altre persone intorno a te diventa una realtà possibile, nel senso... come si chiama... è una cosa che esiste, che quindi potrebbe esistere, in futuro.

A: Eh... Mettiamola così. (p. 6)

Il mio modo di indagare la questione fu forse troppo diretta, e mi accorsi strada facendo che era un tema sensibile. La reazione non esattamente entusiasta ma molto diplomatica de Ladalgisa aveva fatto calare un clima abbastanza freddo sulla conversazione, e per timore che si perdesse il tono confidenziale e rilassato che l'intervista aveva avuto fino a quel momento, decisi di chiudere in fretta la parentesi. Ladalgisa era, tra i miei interlocutori, quello che sembrava vivere questa ansia metamorfica in modo più forte. L'idea stessa di non avere un palco su cui esibirsi gli provocava disagio e quando Gianluca aveva proposto a Ladalgisa di partecipare alla Guadenzia quando ancora non era al Cicco Simonetta ma in un bar sempre in zona Casbah, non se la sentì.

Il personaggio nasce sul palco e sul palco deve stare. La differenza performance e “stile di vita” passava per Ladalgisa dal palco, che diventava un catalizzatore, a un tempo causa e soluzione delle sue preoccupazioni. Con il trucco ma senza palco, che funge anch'esso da interruttore per l'attivazione della performance, la mimesi diventa metamorfosi. Tra il pubblico, che rappresenta il mondo del quotidiano, il personaggio rischia di mischiarsi alla folla e confondersi con (o essere preso dagli altri come) la persona. Il palco, invece, crea la “differenza” di Willerslev che separa, prima spazialmente e poi psicologicamente, la persona dal personaggio, diventa l'ancora di salvezza che mantiene l'equilibrio tra le due.

### **5.5 Per gioco, per scherzo, per topos**

Al topos delle spiegazioni di rito non richieste per rassicurar(si) che fare-performance in drag non è uno stile di vita, se ne accompagnava un altro, onnipresente. Il topos del gioco. Solo a contare tutte le volte che le parole “gioco”, “scherzo” o “divertimento” vennero pronunciate durante le interviste, si rimarrebbe stupiti. In testa, su una base di 14 interviste di performer in drag e persone che parlano di performance in drag, si trova “gioco” e il suo derivato “giocosso”, che compaiono 44 volte; seguiti dal verbo “giocare” con 22 presenze. Al terzo posto c'è “divertimento” con 13 apparizioni e per ultimi “scherzo” con il suo derivato “scherzoso” e il verbo “scherzare”, apparsi 6 volte. Ho cercato di contare solo le volte che questi termini erano usati in un contesto collegato al fare-performance in drag, e ho volutamente incluso nel conto le espressioni idiomatiche come “stare al gioco”, “far parte del gioco”, “in gioco”, perché è mio parere che tutta la semantica del gioco, che nella lingua italiana è molto vasta, sia stata utilizzata in modo tendenzialmente cosciente dai miei interlocutori.

Cosa dice la semantica del gioco del rapporto tra i miei interlocutori e il loro rapporto con l'essere performer *en travesti*? Credo che comunichi due elementi, fondamentale, e che queste non si escludano a vicenda. Il primo elemento è che, letteralmente, il modo di fare-performance dei miei interlocutori era all'insegna del gioco, del divertimento, dell'intrattenimento di sé e degli altri. Esibirsi in drag si connotava come un'occasione di alle-



gria, di condivisione di piacevoli emozioni, in cui si scherzava, si rideva, si beveva (spesso molto), si ballava, un clima di festa che marcava lo stacco tra la performance e il quotidiano, percepito come serio. Come disse saggiamente Simone:

Le tristezze ci sono a prescindere. [...] Beh, è vero, tu hai le tue io ho le mie. [...] Cazzo vuoi fare? Una serata al Toilet con la morte nel cuore? A) la gente non verrebbe più. La gente si diverte se ti diverti. Se non ti diverti, la gente inizia a percepire che c'è qualcosa che non va. (Intervista a Simone, p. 8)

Si fa performance non solo per se stessi, ma anche per gli altri. Creare un clima “leggero” in cui stare e in cui riuscire a divertirsi è vitale in questo ambiente. Questo non vuol dire però che sia una cosa fatta alla leggera. Al contrario. “Nella sua apparente stupidità in realtà, è costruito con grande cura”, disse Gianluca parlando della Gaudenzia. Ancora Simone, quando mi descrisse il clima del Toilet, usò l'espressione “feccia del mondo drag” e la articolò in questi termini:

Poi la cosa che mi piace di Squat e del Toilet è che sembra tutto perfetto, e tutto imperfetto. Cioè ci si trucca male, però quando ci trucchiamo ci trucchiamo noi e vogliamo farlo bene però abbiamo dei limiti, quindi arriviamo fino a un certo punto. Per cui quando guardi questa cosa dici: “Figa!”. E anche con l'abbigliamento. Cioè, quando ci conciamo per noi è stra-bello, però con uno sguardo int-, esterno, pure quando di giorno vedi le foto dici: “Minchia, che orrore!”. (Intervista a Simone, p. 6)

Questo ci porta verso il secondo messaggio contenuto nella semantica del gioco usata dai miei interlocutori. Spesso si tende a nascondere o a diminuire il valore di qualcosa che rappresenta un rischio o che genera paura. Attraverso un processo di compensazione, trasformiamo qualcosa che ha un forte potere su di noi in qualcosa che di potere culturalmente non ne ha. La mimesi, o meglio l'ansia per la metamorfosi, porta per contrappasso ad essere classificata come un gioco, come un qualcosa di poco serio, che si prova “per scherzare”. Questa operazione agisce a più livelli, non solo da parte di coloro che non sono performer in drag e anzi hanno paura della liminalità

del fenomeno, che comporterebbe quello che de Martino chiama “rischio della presenza”; ma anche da parte di chi si esibisce in drag, come strumento apotropaico di scongiura di un rischio sempre presente che viene in qualche modo addomesticato.

## 6. Terminologia

Venire a contatto con i miei interlocutori e con le loro esperienze coincise anche con l’entrare in contatto con i nomi che a sé e a quelle davano, e questi due aspetti furono inseparabili, soprattutto in virtù del fatto che una parte non indifferente di dati da me raccolti circa queste esperienze passa attraverso le interviste e le interazioni verbali tra me e i miei interlocutori. Approfondire il significato di questi nomi mi dunque ha permesso di ottenere una visione più approfondita del contesto da me osservato. Vorrei tuttavia partire da una nota di carattere storico centrale per la mia discussione sulla terminologia. Come mi fece notare Cassandra Casbah, fino agli anni ‘90 la parola *drag queen* non era parte del lessico italiano corrente:

È stato per tantissimi anni, per dei decenni, il quartiere dei travestiti e dei transessuali e c’era l’Alexander, che era un celebre locale dove si esibivano travestiti e transessuali. Prima ancora che a Milano si usasse la parola *drag queen*. (Intervista a Gianluca De Col, p. 313)

Quando si parla dell’Alexander viene citato come luogo in cui venivano fatti spettacoli di travestitismo e trasformismo. [...] Non viene mai usata la parola *drag queen*. E quella comincia dopo, come se – cioè, poi viene pescata dall’estero, America, Inghilterra, e poi portata qua. Ma prima, secondo me, non era tanto nel linguaggio corrente. (p. 313)

Prima dell’entrata in scena della parola *drag queen*, veniva utilizzato il termine *travestita*. Il suo significato era quello di “uomo che si (tra)veste da donna” (Intervista a Rovyna Riot, p. 300), senza distinguere se fosse per lavoro o per una disforia di genere – distinzione che grossomodo potrebbe essere riformulata grazie all’uso rispettivamente delle espressioni *drag queen* e *persona transgender*. A livello generale, la parola *drag queen* è venuta a connotare in italiano, uomini che si mettono in abiti femminili specificamente per lavoro. Il tratto semantico principale del ter-

mine *drag queen*, dunque, è la professionalità.<sup>74</sup> Il problema è vedere quale tipo di professionalità viene presa in considerazione e a cosa viene contrapposta.

Il termine *travestita* non è stato soppiantato, ma anzi esiste ancora e funziona come un equivalente di *drag queen*. Un terzo termine che, a livello di vulgata comune è molto utilizzato, è *travestito* e ha una doppia valenza. Nella parlata comune, non degli addetti ai lavori dunque, indica un uomo che si traveste abitualmente, non solo per lavoro, e che può anche essersi sottoposto a interventi di chirurgia plastica quali mastoplastiche additive e rinoplastiche per rendere il proprio aspetto più femminile. Volendo cercare una definizione medico-psicologica più precisa, una donna transgender o donna transessuale (nel caso abbia dunque iniziato un percorso di modificazione non temporanea del proprio corpo). Il termine *travestito* era quasi sempre utilizzato dai miei interlocutori per indicare una persona legata all'ambiente della prostituzione. Nell'immaginario medico-psicologico, invece, il travestito è un feticista, ovvero un uomo eterosessuale che prova piacere nell'indossare biancheria e vestiti appartenenti al sesso a cui è attratto, sia saltuariamente che abitualmente.

### 6.1 The odd couples

Drag queen, travestita, travestito, performer. Durante il periodo della mia ricerca ho sentito usare tutti questi termini, come se fossero equivalenti. Altre volte – questo lo potei osservare in maniera più sistematica durante le interviste, grazie al fatto di essere registrate e consultabili in modo più rigoroso – gli interlocutori manipolavano ora l'uno ora l'altro termine creando delle coppie pressoché antitetiche attraverso le quali riuscivano, in una dialogica fittiana di Io *versus* non-Io, a delineare un senso di sé scegliendo dei particolari tratti della semantica dei termini scelti per descrivere ciò che erano e facevano ma, più spesso, ciò che non erano e non facevano. Le coppie da me individuate sono [drag queen] *versus* [travestita], [travestito] *versus* [drag queen] e [travestita] *versus*

<sup>74</sup> Un po' come lo era anche per Esther Newton, che nel suo *Mother Camp*, descrive le *drag queen* come al livello più alto di professionalità nel mondo del travestitismo, cioè come uomini che si mettono in abiti femminili per lavoro. Per altri esempi di professionalità, si veda la rassegna nel capitolo introduttivo.

[transessuale]. L'analisi dei tratti da me effettuata è di derivazione chomskiana<sup>75</sup> seppure applicata non ai tratti fonetici ma semantici, e si propone come una visualizzazione più chiara (benché sempre di una riduzione si tratti) delle aree semantiche messe in campo dai miei interlocutori, e per fornire un'ulteriore dimostrazione dell'effettiva operatività anche a livello verbale del rischio metamorfico da me presentato nello scorso capitolo.

### 6.1.1 Travestito versus drag queen

Se sei un *travestito* vestito con i cinesi, due tacchi e 'na parrucca e pensi di essere favolosa, la regina dell'universo... [...] una bella botta di realtà, ti fa bene e basta [parlando delle novizie, che spesso si dimostrano piene di sé]. (Intervista a Fellatia Addams, p. 256)  
 Il mercato è stato rovinato, a parte dalla crisi, dalla quantità di rincoglionite che pens[ano che], siccome in Italia non c'è la *cultura delle drag queen*, [...] qualunque *travestito*, per quanto squallido, si fa chiamare così [vale a dire, si fa chiamare drag queen], si fa un pezzo in *playback* e pensa che sia la stessa cosa. Purtroppo molti, nei locali, tendono a fare lo stesso tipo di errore. E non so, se ci fosse la stessa *cultura*, potremmo difendere le nostre tariffe senz'altro più alte molto meno. Perché ho sentito dire in un caso: "Ma scusa, eh... fammi un prezzo più basso. Perché scusa-, perché dovrei prender te per questa cifra quando posso prendere quell'altra..." – e ti assicuro, un *omm trucà de dòna*, cioè, [...] *travione*, ma un *travione* non di quelli da bat[tere], proprio un *travione* sporcato appena, un uomo con vagamente un po' di ombretto, "che mi viene per molto meno". Non gli ho neanche risposto. La serata è durata due sere. (pp. 260-261)

Un *travestito* va a prendersi un vestito da venti euro dai cinesi. Io, l'abito più economico che posso avere io mi è costato venti euro di materiale, e ho dovuto farlo io. I più economici. I miei abiti di solito non sono di quel tipo, per cui... Le parrucche che indosso io sono delle cofane tante, non delle parrucche cinesi lasciate così *nature*, effetto vagamente di... di tour sul pagliaio. E, anche il trucco che mi metto, questa sì, usa i trucchi della Pupa, gli ombretti della bimba, pagati due euro... (p. 261)

In genere, una *vera drag queen* si muove meglio di una travestita [...]. In tutti i sensi, perché andiamo, quello [il travestito], pensa di essere una figa e farà numeri da figa. Se vuoi ridere, chiamami una *drag queen*. Perché magari qualcuna non te lo sa fare, ma in genere i pezzi più belli te li farà una *drag queen vera*, non una *travestita squallida*. (p. 262)

Nel mondo delle *drag queen* non tantissimo. Di solito è più meretricio volontario. [...] Però, diciamo, altre, di cui non facciamo il nome, arrotondano felicemente con smarchetting [ovvero il fare marchette; si tratta di un neologismo fatto sul calco dei gerundi inglesi terminanti in *-ing* con l'aggiunta di un *s-* enfatico iniziale tipico dei dialetti lombardi, nonché di un *hapax* nella mia ricerca]. (p. 263, tutti i corsivi miei)

75 Si veda a proposito Chomsky, 1968.

Durante l'intervista di Fellatia, quella che si delineò più chiaramente fu la coppia minima [travestito] *versus* [drag queen], con *travestita* come equivalente di [travestito]. Qui, il discrimine massimo è il tratto [ $\pm$  professionalità], tale per cui la drag queen mostra di essere professionale nella misura in cui si trucca bene e non si mette solo un ombretto, si cuce gli abiti e usa delle parrucche imponenti ed elaborate. O meglio, mostra di essere un'artigiana del travestimento, di possedere una *techne* specifica. La categoria *travestito*, al contrario, accomuna coloro che non possiedono tale *techne* perché ancora alle prime armi (le novizie) o perché semplicemente non la ritengono necessaria sentendosi “favolosa, la regina dell'universo” (p. 216). Di qui, un altro tratto che distingue il travestito è [+ sentirsi figa], con cui la drag queen risponde con quello di [+ divertente] e di [+ presenza scenica]. Il fatto di saper stare su un palco e fare ridere il pubblico diventano armi che la drag queen sfoggia, per difendere un altro aspetto della propria *techne*, quella di performer, che al travestito manca per definizione. Un ultimo tratto, molto caro a Fellatia, è quello [+ cultura]: una drag queen, ha una certa formazione, anche a livello nozionistico sul lavoro e sulla storia delle drag queen, e questo la innalza rispetto al travestito che, oltretutto, è pure ignorante (ovvero segnalato dal tratto [- cultura]).

Questi, invece, più che al palco sembra legato a un altro ambito lavorativo, quella della [+ prostituzione], come il peggiorativo “travione” sottolinea. La drag queen, al contrario, può capitare che conceda favori sessuali *en travesti*, ma è per lo più “meretricio volontario”, probabilmente non remunerato (tratto [ $\pm$  prostituzione]). Nel caso di Fellatia, dunque, abbiamo:

Drag queen:

- [+ professionalità]
- [+ divertente]
- [- sentirsi figa]
- [+ presenza scenica]
- [+ cultura]
- [ $\pm$  prostituzione]

Travestito/travestita/travione:

- [- professionalità]
- [- divertente]
- [+ sentirsi figa]
- [- presenza scenica]
- [- cultura]
- [+ prostituzione]

Anche nell'intervista a Walter/Nancy Posh, è comparsa la coppia minima [travestito] *versus* [drag queen] nei seguenti termini:

Secondo me c'è differenza tra *travestito* e *drag*. Il *travestito*, ti vesti da donna e punto. Lì puoi andare tranquillamente. (Intervista a Nancy Posh, p. 352)

Poi ti dico, la *drag*, prostituzione, no. Lo fa per lavoro, lo fa per passione, ma è una cosa legata allo spettacolo. Però son personalità [forti]. Non è legato alla prostituzione in maniera classica, assolutamente. (p. 353)

Se all'altra persona va bene, sì sì sì, ci sono. Non tantissime - tra i *travestiti*, sì, tra le *drag*, alcune c'è. C'è. Cioè, li conosco, ci sono. Eh, ma anche lì quando ti prostituisci in *drag*, è sempre un look molto forte, molto esagerato. (pp. 353-354, tutti corsivi miei)

Il travestito è colui che veste abiti del genere che non corrisponde al suo sesso e li veste sempre (tratti [- professionalità] e [+ stile di vista]). La drag queen, invece, lo fa in occasioni precise, “è isolata al locale, alla serata” (p. 344), ovvero [+professionalità] e [- stile di vita]. In quanto al tratto [± prostituzione], secondo Walter, il termine *drag queen* non è vi è collegato “in maniera classica” (sarà segnalata dal tratto [± prostituzione]). Vale a dire, capita che certe drag queen si prostituiscano, ma non essendo un'attività legata allo spettacolo non rientra nella media, a causa anche di un look molto “forte”, che non cerca di ricalcare una femminilità percepita come naturale, e che deve “andar bene”. Il travestito, invece, vi è collegato in maniera molto più diretta.

Passando all'intervista che ho condotto con La Negra, uno dei due baristi del Toilet, ho annotato una coppia minima che posso associare a quella [drag queen] *versus* [travestito]. Vale a dire [drag queen] *versus* [baraccona]:

La Negra cerca di essere... facendo degli esempi - ch  odio fare esempi - un po' la nuova Naomi Campbell, quindi quella comunque figa, non la *baraccona*. [...] la figa seria [...] quella che se la tira, che crede di essere chiss  chi, chiss  cosa, ma che poi magari non ha manco i soldi per comperarsi un panino. (Intervista a La Negra, p. 8)  
Io sono una *drag queen* principessa. [...] Non sono la *baraccona* che si mette il tacco con la barba oppure magari va a battere. No. Io mi travesto, devo essere perfettina, devo esse-, sono la Barbie Savana, come dicono [tutti corsivi miei]. (p. 14)

In questo contesto, la *drag queen*, come La Negra descrivere il s ,   connotata dal tratto [+ sentirsi figa] (tratto che Fellatia invece posizionava nel *travestito*) e [+ raffinatezza stilistica]. La sua *baraccona* manca di questa perfezione, [- raffinatezza stilistica], e pu  essere collegata all'ambiente della prostituzione, come il *travestito* di Fellatia.

### 6.1.2 Drag queen versus travestita

Eravamo tutte figlie di Nina Hagen, quindi [...] eravamo [...] molto rock molto punk, quindi non la *drag queen* mezza nuda, io non mi sono mai depilato una gamba. (Intervista a Rovyna Riot, p. 266)

La *drag queen* o comunque *la persona che   travestita* da qualcosa - tra l'altro, non - raramente mi definisco *drag queen* o definisco *drag queen* le persone che io conosco che fanno questa cosa, no? Perch    proprio un travestirsi, quindi cio  un po' riqualificare la parola *travestito* perch  quello  . (p. 266)

Non ci sarebbe stata la *drag queen* ma ci sarebbe stata [...] una *travestita*   [...] che poteva portare avanti determinati discorsi, sostenere determinate cose eccetera. (p. 268)

La *travestita* [...] *non canonica*, no? Non di quelle che fa sempre le stesse battute sul sesso, piuttosto che dal- dalla risata facile. (p. 267)

Ch  poi una cosa intelligente, detta da un *drag queen* fa ancora pi  effetto che detta da una persona che non ha una parrucca, perch  ti aspetti sempre che se ne esca con la battuta semplice per far [ridere], cio , c'era anche quella, per carit , perch  poi [...] ero in grado ed eravamo in grado di discutere di qualsiasi cosa. (p. 275)

L'idea [era] di giocare col travestitismo non per una questione di genere, nel senso... anzi, forse per abatterlo completamente, la questione di genere. Non   la *travestita* che deve mettersi in panni femminili perch ... perch , appunto, vuole sentirsi femminile. (p. 279)

C'  anche questa cosa che la *travestita* non deve essere necessariamente *quel tipo di drag queen*, perch  quello che facciamo noi, dalla musica che passiamo... Certo, c'  la parte commerciale, ma c'  anche [...] dei riferimenti un po' pi ... non voglio dire colti... perch  [...] di persone che amano la musica e che... [...] che l'hanno sempre ascoltata. Lo stesso atteggiamento nostro, non   l'atteggiamento della *drag queen* piaciona che sta l  perch ... Anzi, tutt'altro, siamo anche abbastanza [...] spietate nel, nel modo di approcciarci. Quindi, la gente vede [...] come un altro aspetto di chi fa questa cosa

[...] in maniera semplicemente diversa che un po' rispecchia quello che-, che siamo noi, le cose che ci piacciono e quindi secondo me questa è la grossa differenza. Io mi sentirei molto in imbarazzo a dover fare la *drag queen*, nel senso *quel tipo di drag queen* non sarei capace, non sarei capace... (pp. 279-280)  
 Non accetterei mai di fare un roba semplicemente per far cassa. Non mi interessa...  
 [...] Sì, nel senso, però sai, puoi anche fare tre serate a settimana... [...] E comunque no, nel senso, far solo le cose che mi piacciono. (p. 280)  
 Trovo il tema delle *drag queen* o del travestitismo molto interessante perché, soprattutto se si coglie questo aspetto performativo. (p. 301, tutti i corsivi miei)

Questi passi sono tratti dall'intervista che ho fatto a Rovyna Riot. La coppia minima emersa è [*drag queen*] *versus* [*travestita*], però quello che intende Rovyna per *drag queen* non è quello che intendeva *Fellatia*, e anzi, i termini sembrano essere rovesciati. Rovyna, infatti, non usa *drag queen* per descriversi ma per costruire un Altro dotato di specifiche caratteristiche – l'uso dei deittici in espressioni quali “*quel tipo di drag queen*” è un segnale forte di questa costruzione – grazie al quale definire il suo modo di fare-performance, preferendogli il termine *travestita*. Nel recuperare questo termine nel suo valore più etimologico, di “*persona che è travestita da qualcosa*”, Rovyna attua una forte risemantizzazione che assimilerei, negli intenti, alla dinamica secondo la quale le minoranze si sono riappropriate di termini una volta offensivi che le definivano in senso negativo, come ad esempio è successo in Italia con il termine *frocio* (o *queer*, nel mondo anglofono), in segno di rivolta contro il perbenismo delle etichette politicamente corrette introdotte dai movimenti per i diritti. In questo caso, però, il gruppo dominante da cui Rovyna vuole prendere le distanze è quello delle *drag queen* più *mainstream*, che rifiutano il vecchio termine *travestita* per il più prestigioso<sup>76</sup> *drag queen*.

Nell'uso che ne fa, *drag queen* mantiene il tratto [+ professionalità], ma si declina come una modalità ben specifica sia a livello lavorativo che di modalità performative, e viene a ritrarre quello che, dal suo punto di vista, è l'immaginario dominante della *drag queen*, identificato con le *drag queen* che lavorano al

76 Per il concetto di prestigio in sociolinguistica, Cardona (1985, pp. 89-92).



Borgo (tra cui anche Fellatia). Rovyna, inoltre, come ho già illustrato nel caso di Cassandra Casbah, usa *drag queen* anche come parola passe-partout, ovvero come termine “neutro” per indicare la categoria astratta delle “person[e] che [sono] travestit[e] da qualcosa”. Questa accezione rientra pienamente nelle valenze di *travestita*, dal momento che non esistevano termini concorrenti prima dell’introduzione di *drag queen*, e Rovyna usava entrambi i termini in questo senso. Il tratto [+ performer] in questo caso appartiene a tutta la categoria, *drag queen* e *travestite* comprese, senza differenza. In questo caso, il termine si presenta senza deittici di alcun genere. La valenza originale di *travestita* come uomo che si traveste da donna anche di giorno (quindi come persona transgender) non scompare ma viene portata alla luce nel momento in cui Rovyna descrive ciò che fa in opposizione a tale accezione del termine e rivendicandone una nuova semantica.

La *drag queen* è quella che si esibisce “semplicemente per far cassa [...] tre sere a settimana”, mentre la *travestita* fa “solo le cose che [le] piacciono”. Non solo: la *drag queen* è “piaciona”, che principalmente “se ne esc[e] con la battuta semplice per far [ridere]”, “che fa sempre le stesse battute sul sesso”. Il suo modo di fare-performance è all’insegna del compiacimento del pubblico, anche a livello visivo: è quella “mezza nuda” che si depila il corpo per mostrare più carne. La *travestita*, invece, è addirittura “spietat[a]” nel suo rapportarsi con i clienti delle serate, e non concede alcun *eye-candy*, “st[a] sempre con i leggings” (p. 266).

La *drag queen* è quella che non si occupa di tematiche “serie” come la politica, e il dibattito non è il suo campo comunicativo d’elezione. Rovyna, la “*travestita non canonica*” che è scesa in campo, “poteva portare avanti determinati discorsi, sostenere determinate cose” durante i dibattiti elettorali ma, nonostante questo, non dimenticava la dimensione ludica e ironica della battuta. “C’era anche quella, per carità, però poi [...] ero in grado ed eravamo in grado di discutere di qualsiasi cosa”.

È tuttavia vero che il fare-performance della *drag queen*, improntato al compiacimento del pubblico e ai numeri in playback, non appartiene alla *travestita* Rovyna, la quale si troverebbe “molto in imbarazzo a dover fare la

*drag queen*, nel senso *quel tipo di drag queen*”, poiché non è dotata di tale *techné*. Secondo Rovyna, abbiamo:

Drag queen:

- [+ performer]
- [+ professionalità] (questi primi due tratti sono propri della valenza *passe-partout*)
- [+ far cassa]
- [+ compiacimento]
- [+ far battute]
- [- capacità di dibattito]
- [+ mainstream]

Travestita:

- [+ performer]
- [+ professionalità]
- [- far cassa]
- [- compiacimento]
- [+ far battute]
- [+ capacità di dibattito]
- [- mainstream]
- [± transgender]

### 6.1.3 Travestita versus transessuale

L'ultima coppia minima da me incontrata durante le interviste è quella [drag queen] *versus* [transessuale], dove per *transessuale* si intende una donna o un uomo che hanno iniziato un cammino di transizione per ottenere per via chirurgica una riconfigurazione degli organi sessuali in quelli del sesso opposto. Ho trovato questa coppia parlando con Rovyna:

Sei *transessuale* di giorno e poi diventi donna o diventi uomo. *Travestitismo* è... una rappresentazione, nel senso che [...] Rovyna si può travestire una sera da... androgina, una sera può essere la femme fatale, ma non è nessuna di queste. La *transessuale* è se stessa, nel senso che è, come si immagina e come si vede, quello che vuole essere. (Intervista a Rovyna Riot, p. 301)

Io mi sono avvicinato perché il *travestimento* in generale è una cosa che mi fa impazzire [...]. Mi piace cercare, mi piace vedere, mi piace immaginarmi, mi piace proprio anche fino a che punto posso *trasformarmi* senza intervenire. (p. 301, tutti i corsivi miei)

*Transessuale* intende dunque una categoria di persone che modifica il proprio corpo in maniera definitiva per raggiungere un obiettivo molto preciso: essere una donna o un uomo, ovvero il tratto [+ modifica definitiva]. Lo scopo del *travestimento*, invece, è cambiare, in maniera senza porre un limite se non quello della temporaneità [-modifica definitiva].

#### 6.1.4 Coppie minime

Ho deciso di chiamare le coppie da me presentate *coppie minime*. Ho mutuato l'espressione *coppia minima* dalla fonologia,<sup>77</sup> dove viene descritta come

parole [di una stessa lingua] che, essendo per il resto uguali, hanno nella medesima posizione due segmenti diversi. [...] La differenza di significato tra le due parole, infatti non può essere data da nessun altro elemento, visto che per il resto le due parole [...] sono identiche. (Nespor, 1993)

Come nella coppia minima *le[n]a* versus *le[n]a*,<sup>78</sup> la differenza tra singoli segmenti [n] e [ŋ] è generatrice di significato e permette di distinguere, in italiano, il senso di una parola dall'altra, che per il resto sono identiche, così, ad esempio, nell'ambito in cui ho condotto la mia ricerca, vale a dire nell'ambiente dell'intrattenimento *en travesti* di Milano, la differenza di senso nella coppia minima *drag queen* versus *travestita* si giocherà su particolari tratti semantici del termine: chi usa l'uno o l'altro, chi li usa entrambi, chi si rifiuta di usare uno o l'altro e come viene presentato un termine da un certo interlocutore per far capire quale è la sua posizione, scegliendone determinati tratti e contrapponendolo ad un altro termine. Ovviamente, in questo caso, trattandosi di termini identificabili come parte non di una *lingua* ma di un

<sup>77</sup> Campo non nuovo ai prestiti all'antropologia, basti pensare ai termini *amico* ed *etico*.

<sup>78</sup> Anche l'esempio è tratto da Nespor (1993).

*dialetto*,<sup>79</sup> è difficile trovare un riscontro abbastanza univoco sul significato di questi termini (come può essere un dizionario, qualora lo si possa interpretare come fonte neutra) per determinare, nel contesto generale, quali singoli tratti siano stati scelti e presentati. Ciò nonostante, ho cercato, attraverso la presentazione di queste coppie minime di illuminare quale tratti siano stati scelti dai miei interlocutori.

L'utilizzo di coppie minime ha permesso ai miei interlocutori di definire il proprio modo di fare-performance selezionando, all'interno di un ipotetico calderone di tratti semantici collegati a determinati termini concorrenti, dei tratti particolari attraverso i quali costruire delle situazioni antonimiche in cui l'io si accosta e si oppone a un non-io – in senso non romantico-individualistico ma strategico-posizionale – per far risaltare e rendere comprensibile il proprio particolare. In questo modo i termini usati diventano dei termini fluidi, dai confini non netti, che in base al posizionamento del mio interlocutore ora sono opposti l'uno all'altro ([travestita] *versus* [drag queen]), ora si accavallano e sono intercambiabili ([travestita] = [drag queen]), mantenendo una base o nucleo semantico, a cui vengono aggiunti di volta in volta altri tratti, condivisi o meno dal resto della comunità linguistica in cui i parlanti si muovono.

## 6.2 Madrine e novizie

Un'altra coppia di termini, che non mi sentirei di definire *coppia minima* bensì *coppia relazionale*, è quella di *madrina* e *novizia*. Con *madrina* si intende una drag queen con esperienza che decide di prendere sotto la propria ala una drag queen alle prime armi, la novizia, a cui insegna le della propria *techne* sia a livello stilistico (il complesso trucco-parruccho-abito) che scenico-performativo (come si sta sul palco, come ci si esibisce...) e la introduce al mestiere, aiutandola a trovare spazi durante le serate perché si esibisca e si faccia conoscere.<sup>80</sup> Si tratta di una coppia di termini relazionali perché, al contrario

79 Per il significato del binomio di origine saussuriana *lingua versus dialetto*, si veda Cardona (2009).

80 Vedi il capitolo 2 di questa sezione.

delle coppie minime, il doppio non viene costruito sulla base di un termine che è considerato praticamente assimilabile, ma la coppia si forma dalla relazione tra due termini che hanno un significato distinto ma sono collegati tra loro: *madrina* ha un significato distinto da *novizia*, ma il significato del primo termine non può essere spiegato senza spiegare anche il secondo, e viceversa.

### 6.3 Altri termini

Ogni interlocutore aveva il suo modo (condiviso o meno) di definire ciò che faceva. L'azione di mettersi in abiti femminili, come già segnalato nella nota terminologica, viene generalmente definito *travestimento*. La parola *travestitismo*, invece, fortemente connotata in senso più medico-patologico, non la sentii utilizzare dai miei interlocutori, fatta eccezione per il caso di Simone/Croce, il quale usava correntemente la parola *travestismo*, un neologismo di sua creazione. A livello, filologico, tuttavia, si poteva definire come l'italianizzazione dell'inglese *transvestism* ('travestitismo'), ma attraverso uno *shift semantico*, è stata spogliata della connotazione patologica presente anche nel termine d'origine e nel suo corrispettivo, rendendola un sinonimo di *travestimento*.

### 6.4 Dietro a un numero

Dati numerici alla mano, durante le interviste da me registrate, il termine *drag queen* è comparso 216 volte; *travestita* 80, mentre il plurale *travestite* 34; la parola *travestito* 13 volte e, per finire, l'espressione *performer* 8 volte. La schiacciante maggioranza di *drag queen* può ascriversi a vari motivi. Da una parte, possedendo il tratto [+professionalità], il termine è connotato positivamente ed è quindi socialmente più presentabile, rispetto a *travestita*, che io ho notato essere usato tanto spesso quanto *drag queen*, ma per lo più in contesti meno "istituzionali" delle interviste. Ho notato, inoltre, che durante le interviste svolte da me con persone che conoscevo per la prima volta (come Rovyna Riot), la parola *drag queen* tendeva a comparire molto spesso, nonostante Rovyna stessa si fosse premurata di precisare sin da subito che

“raramente mi definisco drag queen o definisco drag queen le persone che io conosco che fanno questa cosa” (Intervista a Rovyna Riot, p. 266); con persone che al tempo dell’intervista conoscevo già, invece, *travestita* compariva sensibilmente più spesso (LaZelma, Nancy Posh, Rachele De Niro). Questo fatto, come osservazione a latere, sottolinea la non neutralità di un mezzo di raccolta dati all’apparenza non invasivo come il registratore portatile (Banks e Morphy, 1997, p. 13), ed è un fatto da tenere in conto nell’analisi quantitativa che ho appena illustrato.

Il fatto stesso che *travestita* non specifichi la frequenza dell’azione del travestirsi, non permette di capire se chi parla intende sottolineare che per lui rappresenta uno stile di vita o un lavoro/divertimento/passione, come ho descritto nel capitolo scorso. E questa era una preoccupazione che ho riscontrato in praticamente tutti i miei interlocutori. Invece, come disse Cassandra (che pure nella categoria *drag queen* non si riconosceva molto):

Poi, a volte, per farla breve, dico: “Lavoro come drag queen”, ma solo perché è la forma più breve e semplice per far capire più o meno di cosa mi occupo. [...] Uno dice drag queen, uno capisce uomo vestito da donna che fa spettacolo. (Intervista a Gianluca De Col, p. 314)

La bassa incidenza del termine *travestito*, infine, è dovuta in parte al fatto che è un termine che gli addetti ai lavori non usano volentieri per descrivere se stessi dato il suo valore denigratorio. Per descrivere gli altri, tuttavia, talvolta viene usato. L’ultima dicitura, *performer*, si pone nella stessa direzione di *drag queen*. È un termine altamente professionalizzante, che allinea i performer *en travesti* a qualsiasi altro tipo di professionista dello spettacolo, come cantanti, ballerini, attori e artisti. Lo ho sentito utilizzare solo in due occasioni: da Cassandra, dato il suo background e il fatto che interpretare Cassandra costituisce una delle sue attività lavorative principali; e durante la serata *Why Not*, quando Pipe Rita, la presentatrice dello show, si riferiva a Aldo M., una delle drag queen della serata. Il termine, unito al fatto che Aldo M. non aveva un nome d’arte ma si esibiva con il suo, voleva essere un riconoscimento all’alto livello professionale raggiunto e alla sua carriera.

### 6.5 Distribuzione complementare

Anche il concetto di *distribuzione complementare* deriva dalla fonologia, ed è strettamente legato al concetto di coppie minime. Presa la coppia *le[n]a* versus *le[ŋ]a* di sopra, si osserva che in italiano, “la loro distribuzione è tale che nei contesti dove c’è uno di questi segmenti, non ci può essere l’altro; i due elementi si escludono cioè a vicenda in un certo contesto fonetico” (Nespor, 1993). Traslando con le dovute cautele questo concetto all’ambito dell’etnolinguistica, ho potuto notare che la distribuzione dei termini concorrenti della coppia minima [travestita] versus [drag queen] può dirsi almeno sommariamente complementare secondo l’asse di stratificazione sociale<sup>81</sup> dell’età. Tra i miei interlocutori, quelli che sono cresciuti nel periodo in cui il termine *drag queen* è entrato in Italia, gli anni ’90 che ricordava Gianluca all’inizio, e che hanno iniziato a esibirsi in drag più di recente, tendono a descriversi con maggiore facilità con il termine *drag queen*, pur non escludendo del tutto l’uso del termine *travestita*. Così è stato con Rachele De Niro, con Mirco/Mirkattiva e anche con Fellatia e La Negra, seppure entrambe abbiano iniziato a travestirsi molto prima delle altre due.<sup>82</sup> Nel caso degli altri performer, primi fra tutti Nancy Posh, LaZelma e Rovyna con il suo revival etimologico, il termine prediletto per descriversi è *travestita*, anche se non viene negata validità al termine concorrente e a ciò che esso viene a rappresentare. Come disse Walter/Nancy:

Non ho iniziato dicendo: “Voglio far la drag”. È venuta fuori... proprio il concetto di drag non l’ho mai capito, e non... è una cosa che mi appartiene. Poi faccio quello che fanno le drag, però. (Intervista a Nancy Posh, p. 342)

Il concetto di distribuzione non può e non deve essere preso come una divisione netta e chirurgica tra coloro che usano un termine piuttosto che l’altro per descriversi. La fonologia può permettersi di creare tali discriminazioni, perché i fonemi e i

<sup>81</sup> Per il concetto di *stratificazione sociale* in sociolinguistica, Cardona (2009).

<sup>82</sup> Nel caso di Fellatia, ovviamente gioca un ruolo importante il prestigio legato al termine *drag queen*, in questo senso.

fonemi non si portano appresso bagagli di significato imponenti come succede con le parole. Un approccio etnolinguistico, invece, non può non tenere conto del peso della semantica e dei discorsi che vengono imperniati sulle parole e soprattutto nell'uso che ne viene fatto.





## IV. Conclusioni

Occuparsi di drag queen, come ho mostrato nella rassegna, significa spesso e volentieri occuparsi di questioni di genere. Lo studio delle drag queen, e subito dopo lo studio dei drag king, ha contribuito certamente a una svolta epocale in quel campo, e non mancano studi ed etnografie che abbiano per protagoniste le drag queen e i drag king (Newton, 1979; Morris, 1995; Halberstam, 1997, 2005; McNeal, 1999; Perri, 2000; Berkowitz *et al.*, 2007; Shapiro, 2007; Ayoub e Podmore, 2008; Taylor e Rupp, 2005, 2010; Horowitz, 2013). Addirittura, il concetto di *performatività di genere* di Butler trae ispirazione proprio dalla performance delle drag queen osservate dall'autrice e dall'analisi "sulle dimensioni contingenti di significativa corporalità" che ne fa (1990, p. 175).

L'unico neo di questo grande interesse è che non va oltre al genere. È un fatto incontrovertibile che la manipolazione dei generi sia un elemento imprescindibile nella performance in drag, ma è altrettanto indubbio che assimilare la drag queen al proprio genere sembra quantomeno riduttivo. Non a caso, ho preferito usare l'espressione *performer in drag* per descrivere i miei interlocutori, poiché in ciò che fanno vi è molto altro. Contemporaneamente al genere ed intrecciate ad esso, operano altre coordinate, ad esempio l'etnicità, la classe, la provenienza, e in gioco sono precise dinamiche di potere dipendenti da queste (Morris, 1995; Halberstam, 1997; Barret, 1999; Horowitz, 2013; Labotka, 2009). Non solo: ciò che fa una drag queen non sono solo due tacchi e una parrucca, come ho cercato di dimostrare. Essere un performer in drag può rappresentare una professione, o quantomeno un'occupazione remunerata che come tale richiede il dispiego di una o più *technai* (ovvero saperi tecnico-artistici applicati) ben precise da imparare e da esibire durante le performance.

Per i miei interlocutori, queste *technai* fungevano da guida, ma anche da testimoni. Intorno all'insegnamento di questo messaggio ruotavano, infatti, le dinamiche di "relazionalità" (Carsten, 2000) da me osservate e mostrate nei capitoli 1 e 2 della sezione III. Tra queste ho cercato di mettere in luce quella più diffusa tra *madrina* e *novizia*, nella quale la prima, più esperta, si prende carico di trasmettere alla seconda, alle prime armi, i rudimenti del mestiere. Non esisteva un limite al numero di novizie che una madrina poteva prendere sotto la sua ala, e l'insieme di madrina (o madrine, in caso fossero più d'una) e

novizie portava nel tempo alla formazione di *famiglie drag*. Qualora si formassero, queste famiglie avevano un ruolo molto importante nel percorso dei nuovi arrivati, poiché li aiutavano a truccarsi e ad esibirsi, ma pure intervenivano nel processo che portava le novizie a trovare un nome e a costruire un personaggio. Suggestivano ora un nome e le aiutavano a ideare a uno stile originale e riconoscibile, ora davano indicazioni registiche per rendere le loro performance più efficaci, ed era attraverso queste cure e il tempo speso insieme che si arrivava contemporaneamente a cementare il rapporto familiare e ad portare a termine la formazione del personaggio.

Gli insegnamenti di una madrina coprivano tanto il complesso trucco-parrucco-abito quanto l'aspetto scenico-performativo. La *techne* trasmessa si poteva delineare in forma di *decalogo* o *protocollo* - una vera e propria etichetta di prescrizioni *formali* - ma a queste non si limitava, perché le conoscenze precipue di ogni performer e di ogni gruppo di performer con cui sono entrato in contatto comprendevano anche tipologie ben definite di performance con cui esibirsi. Accanto al più diffuso numero in *playback* (o *lip-synch*), i miei interlocutori accostavano la recitazione di testi teatrali, il DJ set durante le serate, l'organizzazione e la conduzione delle serate stesse, fino ad una campagna elettorale come le regionali del 2010 cui partecipò il collettivo *Rovyna una degli altri*. Tutte queste performance erano determinate sia dalle capacità e dalle inclinazioni dei singoli performer, sebbene anche il locale in cui si esibivano, la sua struttura e le serate che ospitava le orientasse e le influenzasse, favorendo o incoraggiando determinate tipologie.

La categoria *drag queen* si dunque è rivelata essere molto più complessa di quanto presentato dalla maggior parte della letteratura da me raccolta, non solo a livello stilistico e performativo, ma anche linguistico. I miei interlocutori mi presentarono definizioni e termini concorrenti ma sincronicamente validi per descrivere l'ambito lavorativo e performativo in cui operavano e che a prima vista pareva uniforme e fortemente omologato. Non solo: anche il modo in cui il discorso politico veniva affrontato dai miei interlocutori durante le performance variava enormemente a seconda del contesto (notturno *versus* diurno, all'aperto *versus* al chiuso, luogo di divertimento *versus* luogo del

quotidiano) e dell'impegno personale di ognuno di loro. Anche in questo caso, tuttavia, il locale e la sua storia avevano un peso non indifferente nella gestione delle tematiche di interesse sociale e politico, e li portava spesso a un necessario compromesso secondo il quale, a livello teorico, vigeva una censura su queste tematiche, ma a livello pratico venivano affrontate reinterpretandole e adattandole al contesto (Bourdieu, 2003). Tenere separata la propria carriera di performer, il proprio personaggio, e il proprio lavoro quotidiano, la propria persona, era una necessità per i miei interlocutori, ora per poter difendere la loro privacy e creare un'isola di sicurezza intorno al loro fare-performance, ora per evitare che le due dimensioni si confondessero. Il rischio di diventare altro da sé, altro dalla propria persona, e quindi essere assorbiti dal proprio personaggio, era una preoccupazione che tutti i miei interlocutori, più o meno esplicitamente, esprimevano.

Sono dunque questi i nuclei tematici su cui ho deciso di soffermare la mia attenzione, e che vorrei ora riprendere e discutere ulteriormente: il dibattito sul genere, la relazionalità, la performance e la politica, percorso di formazione del personaggio e l'operatività del concetto di festa.

### **1. Generi-camente parlando**

Nella rassegna ho presentato il dibattito sul cosiddetto "terzo sesso" o "terzo genere", rappresentato secondo i diversi autori dai *nadle*, gli *hijra*, i *kathoey*, i *travestis*, e in alcuni casi anche dalle drag queen. In pieno accordo con quanto affermano Weston (1993), Morris (1994), Towle e Morgan (2002), Garber (1997) e Bow (2009), l'ipotesi dell'esistenza un terzo genere come categoria indipendente non è sostenibile sulla base dei dati da me raccolti. Quando i miei interlocutori mi dicevano che la travestita costituisce una cosa a sé stante, indipendente da una donna e che al contempo non è nemmeno un uomo non andavano molto lontano da quanto riportavano Taylor e Rupp, che le drag queen sono "simply drag-queenish" (2005, p. 250). Da qui a riunire le drag queen in un categoria di genere nuova (ovvero a un terzo genere) come fanno le due studiose, tuttavia, il passo è più lungo di quel che lo fanno sembrare. Quello che mi arrischierei ad affermare è, piuttosto, che le drag queen non sono né uomini né donne, ma

una mescolanza dei due: alcuni caratteri socialmente attribuiti al genere e al sesso femminile (eleganza, seduttività, l'accesso a tacchi e trucco) vengono ora esaltati ora accantonati per sottolinearne altri socialmente attribuiti al genere e al sesso maschile, quali la forza fisica, la scurrilità, il possesso di un pene. Non molto diversamente i *travestis* assumevano caratteri fisici considerati femminili come un grosso sedere, ma non rinunciano ai propri apparati genitali. Al di sopra di queste considerazioni, tuttavia, vi è la constatazione del fatto che i performer in drag da me osservati assumevano tratti maschili e femminili e li controllavano giocandoci all'interno del contesto della performance, per poi lasciarli cadere quando questa si concludeva. Il genere terzo, allora, sarebbe stato da assegnare al personaggio e non al sé nella sua interezza, dal momento che i miei interlocutori quando erano in borghese si riconoscevano nel genere maschile.

D'altronde, se l'opera di Judith Butler (1990), ci ha insegnato una preziosa lezione, che la divisione tra i generi maschile e femminile è culturalmente costruita e non è fondata su alcun presupposto ontologico, ha senso, da parte di studiosi di *queer* e *gender studies*, costruire un'ulteriore categoria di genere? Soprattutto nel caso in cui non si possono definirne i caratteri se non per negazione: una drag queen non è uomo, non è donna. Dove si posizionerebbero, allora, un personaggio come Erik Deep, che mischia abbigliamento maschile e femminile, e i cosiddetti *androgynous*? Sono idealmente più vicini al concetto di terzo genere quale via di mezzo, ma sono ad ogni modo diversi dalle drag queen più comuni, perché si discostano dal loro stile squisitamente orientato verso il femminile. Dovremmo dunque istituire un quarto genere per loro? E per i drag king un quinto, visto che sono donne che si travestono in abiti maschili? Per dirla con Marjorie Garber (1997, p. 11), il terzo non può essere una categoria a parte, né tantomeno un sesso: prende ora la forma del *boy* del teatro elisabetiano, ora della *damigella* di Giovanna d'Arco e del *guerriero* di Maxine Hong Kingston. Quello che ci permette di unire sotto un "termine ombrello" (Valentine, 2007) di "terzo genere" tutte queste esperienze è il loro giocare a mescolare, secondo diverse percentuali per così dire, gli stessi elementi di partenza, il maschile e il femminile.

## 2. A family that drags together...

Vorrei iniziare questo approfondimento sull'argomento delle famiglie drag ribadendo l'utilità di uno strumento euristico quale il concetto di "relatedness" proposto da Carsten (2000, p. 4). L'autrice lo propone al posto di "kinship" per cercare di sfuggire al giogo della costruzione culturale euro-americana della parentela come arena dove il biologico e il sociale si oppongono, e di imprimere una svolta paradigmatica allo studio antropologico sull'argomento. La relazionalità ha il pregio teorico di valorizzare l'interconnessione inespugnabile delle pratiche (biologiche e sociali) che portano all'essere una famiglia. Questo strumento si rivela utile nel caso della mia ricerca, poiché il modo in cui i miei interlocutori articolavano il loro essere familiari era scevro dal giogo della parentela sopracitato. Avevano mutuato i termini *madrina* e *novizia* da ambiti (del comparativo spirituale e quello monacale) nei quali l'essere "di famiglia" non si costruisce attraverso legami biologici, ma attraverso pratiche di convivenza, convivialità e cura reciproca (Carsten, 2004). Ciononostante, utilizzavano altrettanto liberamente anche i termini *madre*, *figlia*, *sorella*, *zia*, per i quali invece un collegamento via "sostanza bio-genetica" (Schneider, 1980) è di norma sottinteso, senza che il cambio terminologico inficiasse la natura del loro rapporto. Entrambe le aree semantiche e i bagagli culturali annessi erano assorbiti e risignificati in un'ottica dove era data importanza non era la contrapposizione biologico-sociale, ma alla cementazione dei rapporti attraverso la condivisione di luoghi, di esperienze, di emozioni, di orizzonti artistici, culturali, performativi, la costruzione di una memoria comune, il prendersi cura l'un l'altro e il tempo trascorso insieme.

### 2.1 We are (a chosen) family

Le famiglie drag della mia ricerca rappresentavano tipologie di famiglie sicuramente non dominanti, formate come erano da membri di "una minoranza di una minoranza di una minoranza di una minoranza" (Intervista a Nancy Posh, pp. 368-369). Come ho cercato di illustrare, possono essere accostate alle "chosen families" di Weston (1991), con un'unica, grande differenza. I miei gruppi domestici (Ariotti, 2009) a prima vista sembravano mancare totalmen-

te della dimensione domestica: esistevano i legami madrina-novizia e novizia-novizia (sorellanza), ma non esisteva una casa, una struttura fisica dove i miei interlocutori si raggruppavano e vivevano insieme. Al posto di questa comune delle drag, tuttavia, mi sono reso conto del fatto che la dimensione della domesticità era vissuta secondo i tempi e i luoghi dei personaggi e non delle persone: se il rapporto madrina-novizia si instaurava proprio in virtù della performance, ne derivava che il gruppo domestico non poteva che svilupparsi in relazione alle occasioni di performance, sebbene da lì potesse allargarsi anche alla dimensione “borghese” dei performer. Si viveva insieme, andando a fare compere di abiti e parrucche, e si condivideva sui social network e durante i backstage il tempo rappresentato dai lunghi preparativi delle performance. Dal punto di vista spaziale, si condividevano gli umidi o angusti camerini e il palco del locale, per stretto che fosse. Anzi, era appunto il locale, qualora ce ne fosse uno di riferimento, il luogo che mi sento di indicare quale la casa di queste famiglie. Ma non solo quello: anche gli stessi *social networks* erano casa di queste famiglie, perché le performance erano preparate e discusse lì per un periodo ben più lungo che non nelle due ore di camerino prima della serata. Per quanto riguarda l’aspetto di “convivialità” (Carsten, 2004), inoltre, queste famiglie non preparavano o consumavano cibo insieme, ma di certo condividevano brindisi e drink prima e durante le serate (tranne Walter, che era astemio).

Un altro strumento teorico molto utile da me citato nella rassegna era quello di “mutualità di essere” proposto da Shalins (2011-11). I membri delle famiglie da me osservate vivevano l’uno la vita dell’altro e si appartenevano nel senso che, a livello materiale, si truccavano l’un l’altra e si prendevano cura vicendevolmente nei preparativi, nel prestarsi abiti e nel condividere le proprie conoscenze. A livello più emotivo, si dimostravano “solidarietà emotiva e morale” (2011, p. 12) l’un l’altro nell’aiutarsi nei momenti di bisogno o di sconforto che non necessariamente erano collegati alla performance e nel sostenere l’uno i progetti collaterali (ovvero quelli diurni) dell’altro, come raccontò Mirco.

## 2.2 Furto d'identità

Non solo, le famiglie che ho incontrato durante la mia ricerca erano formate da personaggi che si costituivano come dei collage esistenziali, come l'unione di pezzi della propria persona a pezzi di tutte le persone e i personaggi con cui instauravano delle relazioni profonde, che fosse la propria madrina, una collega o un personaggio idolatrato. Ho deciso di chiamare *furto d'identità* questa operazione di patchwork esperienziale e relazionale grazie al quale il performer costruisce nel tempo il suo personaggio non solo sviluppando parti di sé ma anche assorbendo frammenti dall'esterno.

È noto come le drag queen prendano ispirazione da personaggi famosi per creare i propri, e non a caso Newton riporta che le drag queen al più alto grado di professionalità si facessero chiamare “female impersonators” (1979). Questo fatto non era estraneo all'esperienza anche dei miei interlocutori. Dai fan di Nina Hagen Nancy Posh, LaZelma e Rovyna Riot, che della cantante avevano preso il caratteristico trucco drammatico con molto phard sugli zigomi e lo stile punk di abbigliamento; a Fellatia Addams fan di Divine, da cui aveva preso il look da reginetta di bellezza in rovina, fatto di abiti lunghi e scarpe basse. I furti -in un'accezione non criminale - non si limitavano a dati stilistici ed estetici, come il trucco o il look, ma andavano anche oltre: di Nina Hagen si prendeva in prestito anche l'atteggiamento agguerrito e anti-istituzionale; di Divine, si assumeva anche l'umorismo nero e grottesco; di Mina, Cassandra Casbah aveva preso le movenze e le adoperava quando ne interpretava i brani; di Lady GaGa, infine, Huma aveva preso in prestito l'aggressività sul palco. Il metodo interpretativo di Gianluca, a questo proposito, credo sia molto calzante: Cassandra, mi disse, era fatta di “frammenti” (Intervista a Gianluca De Col, p. 330), uno per ogni pezzo che interpretava. Era fatta di piccoli furti che assommandosi e andando a sedimentarsi, avevano costruito nel tempo il personaggio Cassandra Casbah. L'entità dei furti poteva variare sensibilmente, dai piccoli quali il trucco a quelli che chiamerei *furti totali*, come quello operato da Gianluca quando impersonava Dalida, con tanto di parrucca e costume a tema, e ne imitava finemente anche le movenze.



Ebbi modo di incontrare altri due “furti totali” durante la mia ricerca, ed erano due furti particolari perché non riguardavano due personaggi famosi. Il primo fu il furto d’identità operato da Mirco nei confronti di Nancy Posh, e il secondo fu il furto dell’identità de LaZelma da parte de La Negra (rimando alla sez. III, cap. 1.1, 1.7 e 2). Durante la sua intervista, Mirco mi raccontò di come, non avendo vestiti o parrucche suoi, la prima volta si travestì da Nancy Posh. Per fare ciò, Walter gli prestò il necessario e gli permise di ricreare uno dei suoi look più famosi. Il furto si ripeté durante la serata successiva, durante la quale Mirco, tuttavia, scelse di Nancy un vestito meno riconoscibile: aveva iniziato a cercare un suo stile personale. Dalla terza volta in poi, parrucche e costumi erano di Mirco, e il suo stile era virato in direzione “trans-battuage” (intervista a LoZelmo, p. 42). A dire de LoZelmo, anche Rovyna Riot era partita “come la gemellina della Nancy [...] proprio una Nancy due la vendetta” (pp. 41-42), per poi trovare una sua strada originale. Quasi tutte le “costole della Nancy”, passavano per questa fase di furto d’identità, dovuta da una parte alla generosità di Walter che metteva a disposizione il proprio immenso guardaroba, e dall’altra dal fatto che, agli inizi, i performer spesso non avevano uno stile definito per i loro personaggi e preferivano appoggiarsi a un look più riconoscibile e da quello distaccarsi per definire il proprio.

Il secondo furto totale non riguardava un performer agli inizi, ma con anni di esperienza come LaNegra che, durante lo *Squat* di Pasqua aveva deciso di imitare LaZelma. Il motivo era legato al primo furto: dopo che ad Halloween Mirco si era vestito da Nancy Posh, sia LaZelma che Erik Deep espressero il desiderio di essere imitati. Nel caso de LaZelma, il desiderio venne esaudito.

Il personaggio, dunque, ha bisogno, in maniera quasi fisiologica, di rubare pezzi di altri personaggi, famosi o meno che siano, e di creare una relazione con loro per poter venire alla luce. Imitare un personaggio famoso che si ama è una forma di omaggio, ma è anche la concreta rappresentazione di un legame artistico e affettivo, un senso di continuità e appartenenza che, almeno dalla parte dell’imitatore, è sentito come molto stretto. Riproporre una figura di riferimento nel proprio personaggio diventa l’effettiva espressione di una parte anche di sé. Diceva Rovyna: “Eravamo tutte figlie di Nina Hagen” (Intervista a

Rovyna Riot, p. 1). Imitare la propria madrina, la persona che aiuta a nascere nuovi personaggi e dà gli strumenti per diventare performer autonomi, per rifiutarla quando si è riusciti a costruire un personaggio autonomo è anch'esso un gesto fisiologico ed è parte di questo tipo di relazionalità. Un po' come fanno i bambini: quando non sono ancora in grado di reggersi in piedi da soli e camminare, prendono in prestito le forze di chi sta loro accanto fino a che non hanno imparato a camminare per conto proprio. Il modo in cui i miei interlocutori riuscivano a rendersi indipendenti e a costruire il senso dei propri personaggi era rubando pezzi di altri e facendoli propri, fosse provvisoriamente o in maniera definitiva. E *furto d'identità* è il nome che ho deciso di apporre a questa tipologia di relazionalità, a questa infinitesimale *frammentazione*, parafrasando le parole di Cassandra Casbah. Incorporando il trucco, lo stile, lo humour, il look di qualcuno che si sente vicino, psicologicamente o anche spazialmente secondo la dicitura schneideriana, si testimonia la natura e la profondità del rapporto intercorrente. Non si imitano né si prendono in prestito alcune caratteristiche o l'intero look di un personaggio che non si ama e al quale non ci si sente legati in alcun modo, perché il furto non avrebbe alcun significato. Riappropriandomi dell'etimologia del termine *identità*, vale a dire *idem*, "uguale", posso affermare che ciò che costituisce l'identità di un personaggio è il suo essere ad un tempo originale e uguale ad altro. Uguale perché si appropria di pezzi di qualcosa che è altro da sé (il furto d'identità) e originale perché sfrutta questi frammenti a sua disposizione miscelandoli in modo nuovo.

### 2.3 Il processo di formazione del personaggio

L'osservazione delle famiglie drag e del rapporto tra madrine e novizie mi ha permesso di osservare da molto vicino il percorso che i miei interlocutori seguivano nella creazione e nello sviluppo del loro personaggio. Le due dinamiche, la relazionalità e la formazione del personaggio, erano interconnesse e incastrate (*embedded*) nella fitta trama di relazioni affettive, lavorative che i miei interlocutori intrattenevano tra di loro e con i luoghi dove si esibivano, ed è impossibile scegliere di studiarne e presentarne una senza prendere in considerazione l'altra. Era nello svilupparsi delle relazioni con gli altri performer, sia

durante le serate che durante la loro preparazione, negli scambi di opinioni e commenti feroci su Whatsapp circa i look scelti e nelle discussioni su Facebook con la propria famiglia drag, che venivano man mano ideati, messi in atto e modificati i personaggi. Nella letteratura non esistono studi che si occupino di analizzare questo aspetto dietro alla performance che la precede e fonda, eccezion fatta per Horowitz (2013), il quale descrive tuttavia principalmente le motivazioni che spingono a iniziare a fare drag e solo marginalmente il ruolo delle famiglie e delle “drag mothers”. Per questo motivo, ho cercato di enucleare le tappe che a me sono parse salienti di questo processo e quale valore hanno per il neonato personaggio gli elementi da me già enucleati quali *nome*, il binomio *madrina-novizia*, *furto d'identità*, *decalogo* e *techne*.

Scegliere un nome – o meglio: trovarsi un nome – era un’azione centrale e fondante in questo percorso. Senza un nome, un personaggio non poteva venire alla luce. Simone era la dimostrazione di ciò: aveva rifiutato il nome di Crocefifixia propostogli dalle sue madrine e non ne aveva più cercato un altro. Preferì creare, invece che un personaggio fisso, molteplici personaggi effimeri, uno per ogni sera, che nascessero e morissero per non ricomparire più. A questi poteva capitare che desse un nome, ma era anch’esso usa-e-getta: finita la serata decadeva con il personaggio (rimando alla sez. III, cap. 2.4). Trovarsi un nome era anche una pratica relazionale ma non necessariamente era legata all’essere parte di una famiglia o all’averne una madrina: il nome adottato dai miei informatori cristallizzava delle relazioni che intrattenevano con altre persone (parte della propria famiglia drag o meno), con altri personaggi (esistenti o di fantasia), e persino con luoghi. Gianluca scelse il cognome Casbah prendendo in prestito il nome del quartiere a cui si sentiva molto legato. Qualora ci fosse una famiglia di mezzo, invece, la scelta di nome non era più una scelta individuale ma diventava terreno per dinamiche di negoziazione collettiva: la madrina o altri membri della famiglia potevano proporre un nome, ma perché divenisse ufficiale, serviva un assenso, altrimenti era cestinato. Il nome aveva importanza non solo per il singolo ma anche per il gruppo. Avere un nome da chiamare permette di posizionare l’altro in un certo modo, di frapporre o meno una distanza da sé, e questa distanza o vicinanza permette di stabilire un particolare

tipo di rapporto (madrina-novizia, sorelle...) con gli altri – il “parente famoso” di Schneider ne è un esempio (1968).

Un altro punto saliente nella formazione di un personaggio, nel caso dei performer da me osservati, era il passaggio del “decalogo” o “protocollo”, il quale era trasmesso dai membri della famiglia drag (in primis dalla madrina) o assorbito dal proprio ambiente lavorativo qualora non si appartenesse a una famiglia, come nel caso di Fellatia. Questa etichetta poteva essere pienamente accettata, rifiutata in pieno o negoziata in alcune parti, e in questo rifletteva sia un cambiamento generazionale (dalla *glamorous* Lady O alla “sciatta” Cassandra Casbah; dal decalogo di Rovyna Riot al rifiuto di ogni tipo di protocollo di Rachele DeNiro) che diverse sensibilità e formazioni artistiche dei singoli performer. Questa negoziazione del decalogo portava ogni performer da me illustrato a sviluppare contemporaneamente il proprio stile performativo a 360 gradi, una propria *techné*, che spaziava dalle questioni più formali (il protocollo) fino al contenuto delle performance stesse.

Ed era l’unione di stile e tipologia di performance che rendeva ogni mio interlocutore originale. Anzi: l’originalità, la creazione di un proprio personaggio e un proprio stile riconoscibile e inedito era valutato positivamente da tutti i miei interlocutori con esperienza come Fellatia Addams a Nancy Posh, ma pure era un’aspirazione dei performer alle prime armi come Rachele DeNiro e Mirkattiva. La capacità di costruire un personaggio originale, diverso dagli altri presenti nella propria famiglia, nel quale riversare le proprie energie e con il quale far risplendere la propria creatività era reputato uno dei segreti per il successo di un performer e per una carriera duratura. Aiutare una novizia a raggiungere un tale livello performativo, dove all’originalità dello stile si univa quella della performance, era dunque il fine ultimo dell’essere madrina per i miei interlocutori, era lo scopo di tutto il tempo e la cura spesi nel formare un personaggio neonato, e il senso ultimo della *techné*. Non era un sapere che esisteva per rimanere immutato, ma per essere trasmesso e modificato in qualcosa di inedito e unico.

La modalità preferita dai miei interlocutori per trasmettere la propria *techné* era l’umorismo. La costruzione di “joking relationships” e “joking kin-

ships” (Davidheiser, 2005) bilaterali, nelle quali è permesso e anzi benvenuto prendere in giro i propri parenti tanto quanto è accettato l’essere presi in giro da essi, permetteva di instaurare un clima di confronto paritario dove i miei interlocutori potevano mitigare i conflitti, gustarsi i preparativi divertendosi e condividere la propria *technè* senza assumere un atteggiamento didascalico o costrittivo. Lady O che criticava il trucco di Cassandra casbah dicendo che sembra una cinese, Cassandra che rimproverava in modo esagerato Huma perché aveva sbagliato la propria entrata sul palco, Simone che creava dei fotomontaggi che paragonavano il look di Rovyna Riot al leone de *Il mago di Oz* – tutte erano modalità scherzose di criticare le scelte stilistiche e performative di un altro performer. Qualora fossero rivolte da un collega più esperto o dalla propria madrina, si rivelavano essere il canale privilegiato attraverso il quale passare la propria conoscenza in merito a trucco, parrucco e presenza scenica, con la costante consapevolezza che l’altro non se la sarebbe presa ma anzi avrebbe saputo rispondere in maniera corrispondente alla prima occasione. Nelle occasioni in cui questa relazione era unilaterale, al contrario, come nel caso di Pipe Rita verso Fellatia Addams, l’umorismo non diventava né veicolo di trasmissione di conoscenze né mezzo di divertimento o confronto paritario, ma solo strumento per segnalare un’organizzazione gerarchica del potere durante le serate tra *resident* e non.

Infine, contemporaneamente a creare un proprio stile originale, la costruzione un proprio personaggio significava per i miei interlocutori enucleare una dimensione di sé diversa dal proprio quotidiano. Lì potevano riversare le aspirazioni, sviluppare le parti del proprio carattere che nella vita di tutti i giorni non avevano modo di perseguire – o semplicemente potevano vivere una o molte altre vite – utilizzando lo strumento culturale del travestimento declinato nella modalità culturalmente definita della performance in drag dell’ambiente di Milano di questi anni. Per fare questo, costruivano delle dicotomie grazie alle quali attribuivano, per opposizione, senso alle loro esperienze. La prima dicotomia che veniva costruita era quella di persona *versus* personaggio, e la seconda era quella di drag queen *versus* transgender/transessuale (rimando alla sez. III, cap. 5). La regola per entrambe, a livello teorico, era che dovessero

stare separate il più possibile, ma nella pratica, le due dimensioni non erano dei compartimenti stagni e delle infiltrazioni erano previste e consentite (i personaggi che emergevano anche in borghese quando Rovyna Riot e LoZelmo erano arrabbiati ne sono un esempio). Sottese a entrambe, inoltre, era la percezione di un rischio, che riprendendo Willerslev (2007) ho rinominato il *rischio metamorfico*, derivato dalla confusione tra questi ambiti e dall'annullamento della performance a favore di uno "stile di vita", come Walter/Nancy Posh lo definì. Non una trasformazione, una *mimesi* temporanea che trae la sua efficacia e la sua accettabilità dalla differenza tra imitatore e imitato (un uomo che veste panni femminili e assume tratti comportamentali attribuiti al genere femminile, rimanendo tuttavia del genere maschile e facendolo notare), ma un passaggio permanente, una *metamorfosi* irreversibile, dove il potere sprigionato dall'originale sulla copia diventa vincolante (Taussig, 1992). Nonostante avessero sempre ben presente questo rischio, i miei interlocutori non ne erano tuttavia succubi ma agivano anche attivamente manipolando le due sfere a seconda delle occasioni: Rovyna Riot teneva a mantenere separate il suo personaggio e la sua persona anche per usare questo scarto come arma con i propri conoscenti, permettendosi di essere persino più audace o sfrontata perché questi non la conoscevano in quei panni; d'altro canto, Mirco scherzava su questo argomento quando affermava che il suo stile più naturale poteva portare nuova clientela alle serate e creava uno stile nuovo che non andava a sovrapporsi a quello degli altri performer.

### 3. Politica e Performance

Essere un performer in drag è più che essere una drag queen, più di una travestita, di una puttana da locale; è più di un DJ, di un imprenditore e più di un attore. È la possibilità di essere ognuna di queste modalità che mi sono state presentate dai miei interlocutori, e spesso più di una di esse contemporaneamente. Le loro esperienze e il loro fare-performance erano così variegate da farmi dubitare che la categoria "performance in drag" potesse dire qualcosa di più preciso, di più specifico, in questo contesto, di "azione o insieme di azioni compiute dal performer una volta in drag". Come già ho specificato in più

punti della sezione III, termini e concetti da me usati quali *performance* e *performer in drag*, *terzo genere*, lo stesso *drag*, a mio parere null'altro sono se non "termini-ombrello", grandi scatoloni teorici che raccolgono al loro interno una moltitudine di esperienze chiaramente discernibili ma accomunate a delle "somialtanze di famiglia" (Wittgenstein, 1974, p. 47), e desumono la propria definizione riassumendo i tratti comuni a tutte le esperienze che contengono. Il loro valore euristico è notevole perché rendono possibili tutti i processi d'astrazione alla base della produzione di ogni tipo di conoscenza, ma va anche sottolineato il rischio in cui si incorre riducendoli a *cose*, di sovrapporli ai dati reali, vale a dire il rischio di storpiare le esperienze che si incontrano senza dar la possibilità ai propri interlocutori di decidere come definire ciò che fanno.

Non è la sola categoria di performance in drag ad essere stata messa in dubbio durante la mia ricerca ma anche la distinzione goffmaniana tra *front stage*, *backstage* e *off-stage*.<sup>1</sup> Per i miei interlocutori, interpretare il proprio personaggio non era uscire da sé per mettere i panni di qualcun altro, quanto esplorare ed alimentare una parte di sé attraverso la performance e mediante il complesso trucco-parrucchetto-abito. E non era vero nemmeno, viceversa, che nei camerini fossero più sé stessi che sul palco. L'*off-stage*, inoltre, non era veramente differenziato dal *front stage* o *on-stage* perché tra i performer da me osservati non c'era differenza tra performance *on-* e *off-stage*: Cassandra Casbah si esibiva anche senza palco, all'aperto e di giorno, e Rovyna Riot aveva organizzato la propria campagna elettorale come una macro-performance di strada fatta di tante performance minori che non richiedevano la presenza di un palco, ma solo l'interazione e la partecipazione di chi vi assisteva. L'unico caso in cui miei interlocutori tennero a sottolineare l'importanza di posizionare la performance sul palco e di segnalare quella *off-stage*, senza il palco, come impensabile furono Ladalgisa e, in parte, Lady Violet. Ma anche il loro sottolineare così assolutamente la necessità del palco non era altro che mettere in luce la man-

---

<sup>1</sup> Per i concetti di *front stage*, *backstage* e *off-stage* si veda Goffman, 1959.



canza di soluzione di continuità e l'interscambiabilità tra lo spazio scenico e quello dell'off-stage durante le performance.

### **3.1 Rovyna una degli altri: visibilità e magia**

Vorrei ora passare ad analizzare l'episodio della campagna-performance che vide Rovyna Riot scendere in campo e divenire il volto del collettivo *Rovyna una degli altri* durante le elezioni regionali del 2010 in Lombardia, presentato nel cap. 3.3. della sezione III. Sebbene la campagna non avesse avuto un riscontro elettorale commisurato a quello forse sperato, di certo ha avuto due effetti, a mio avviso: istituì un precedente e sollevò un gran polverone. Per quanto l'attenzione dei mezzi di comunicazione si fosse concentrata principalmente sulla persona di Rovyna Riot senza andare oltre e portare alla luce la natura e la novità del collettivo, in quei pochi caotici giorni di sommossa mediatica si diresse l'attenzione verso un modo non convenzionale di intendere, se non il fare-politica in generale, almeno di fare-performance in drag. La scesa in campo di Rovyna Riot come volto-immagine del collettivo non fu casuale. Non solo il personaggio sfoderato per fare scandalo, ma anche per rappresentare la "minoranza di una minoranza di una minoranza" (Intervista a Walter, p. 25). Mettere un membro di questa minoranza a capo di una Regione equivaleva a dimostrare che esisteva un modo per scalzare la modalità di fare politica imperante, secondo la quale per comandare e per essere rappresentato "devi necessariamente essere bianco, ricco, cattolico, uomo ed eterosessuale",<sup>2</sup> e che si può ristabilire un legame tra i cittadini e Milano agendo sulla città e nella città attraverso la partecipazione. L'impatto, inoltre, a livello di visibilità per l'ambiente dei performer in drag agli occhi dell'opinione pubblica di Milano e nazionale fu notevole. Da fenomeno relegato ai locali notturni e diretto a spettatori prevalentemente omosessuali, passò a fenomeno pubblico, anche se per un breve periodo, allo stesso livello di altre realtà ben consolidate e dominanti quali i partiti istituzionalizzati in lizza, contro i cui continui tentativi di delegittimazione dovette combattere. Rimane indubbio quello che dice Horowitz (2013, p. 305):

---

<sup>2</sup> <http://www.voceditalia.it/articolo.asp?id=47096>



what we typically think of as staged performances, like drag shows, produce effects just as real (and as really political) as apparently unstaged performances—political rallies, legal interventions, and organized protests, to name a few. Of course, not all political strategies are created equal, nor can or should they be used interchangeably.

È altrettanto vero, d'altra parte, che le travestite non sono costrette a stare all'interno di un locale, ma possono anche scendere in piazza e piantare fiori nelle aiuole, sposare i passanti e protestare contro la politica della giunta comunale. Le drag queen non fanno solo spettacolo, fanno anche politica. Uno show tenuto in un locale, di sera e al chiuso, avrà minore impatto politico e mediatico di una protesta o una performance tenuta di giorno e per le strade quali le azioni della campagna elettorale di *Rovyna una degli altri* (sez. III, cap. 3.3). Questo non significa, tuttavia, che alla drag queen sia preclusa l'una o l'altra strada per ottenere "effetti concreti". O addirittura che non possano mescolare le due cose: durante gli show e le serate, le tematiche politiche, seppur formalmente bandite, erano comunque affrontate ma adattando la forma data al messaggio al contesto in cui si trovavano, risemantizzandolo in chiave grottesca (Pipe Rita e le elezioni, in sez. III, cap. 3.4) o in chiave parodica (Il Toilet e la religione, *ibidem*), oppure negoziando alcuni elementi del messaggio che si riteneva avrebbero provocato reazioni controverse nel pubblico, a favore di altri più "pop" e quindi più facilmente digeribili (il Toilet e Margaret Thatcher per la serata *Girl Power*, *ibidem*).

Il precedente di *Rovyna* stava nel fatto di essere stato, con i suoi errori e le sue limitazioni, il primo esempio a Milano di politica realmente partecipativa. I membri del collettivo agivano "come se fosse[ro] un'unica entità" (Intervista a Erik Deep, p. 16) e si completavano l'un l'altro mettendo a disposizione le proprie capacità specifiche e rinunciando ad essere il candidato per essere *parte del* candidato. L'intento era quello di rompere gli schemi della politica individualistica di partito, e così fu. O meglio: l'intento era di dimostrare che una rottura degli schemi era possibile, che era possibile un modo diverso di fare politica. Da questo punto di vista, io definirei il progetto *Rovyna una degli altri* una "piccola magia", parafrasando le parole di Alice.

#### 4. Un ultimo inizio; ovvero, a Carnevale (non) ogni travestimento vale

Nel capitolo *Un secondo inizio* della rassegna, ho introdotto i concetti di *festa* per come viene presentato nell'opera di Sanga (1982) e Lanternari (2004). Attraverso i dati da me raccolti durante la mia ricerca, ho cercato di analizzare l'operatività di questo strumento analitico nell'ambito da me osservato, partendo dal rapporto dei miei interlocutori con il Carnevale e Halloween. Che esista un legame tra il travestimento e il gruppo di queste feste di celebrazione per la fine del ciclo lavorativo e di preparazione per l'inizio del ciclo venturo, è cosa nota (Sanga, 1982). Che questo legame sia valido ugualmente anche tra le "grandi feste" e lo strumento culturale del travestitismo, declinato nel contesto storico-culturale del fare-performance in drag da me osservato, invece, a mio parere è un'esagerazione. Molti miei interlocutori (Nancy Posh e Rovyna Riot e anche La Negra) non sembravano gradire queste occasioni, e anzi le evitavano, dicendomi frasi che riassunte suonerebbero così: "A Carnevale non ci si veste perché lo fanno tutti". Bisognava avere il coraggio di farlo quando non la faceva nessuno, invece, perché così la dimensione della performance acquisiva visibilità ed efficacia in virtù dello scarto rispetto al contesto. D'altra parte, travestirsi in un contesto nel quale travestirsi è socialmente accettabile e culturalmente previsto quale Halloween aveva rappresentato per la neonata Mirkattiva una protezione, un'occasione protetta in cui muovere i primi passi – lo stesso motivo per cui Rovyna Riot richiese di non divenire da sola il volto del collettivo *Rovyna una degli altri*, ma chiese ad altre tre colleghe e membri della sua famiglia di unirsi. I miei interlocutori, dunque, si muovevano all'interno di queste aree ora di visibilità, ora di invisibilità, ora mescolando entrambe, coscienti che visibilità ed esposizione (soprattutto a reazioni potenzialmente violente) erano interdipendenti, ma che era altrettanto possibile creare delle isole di sicurezza/invisibilità anche in ambienti esposti/visibili come una campagna elettorale (Acosta, 2011).

Al fine di verificare l'operatività dello strumento teorico della *festa*, ne ho analizzato le caratteristiche che gli autori da me sopracitati hanno presentato come centrali e ho cercato di discuterle in rapporto ai dati da me raccolti. La *festa* del Carnevale, per come viene presentata da Sanga (1982, p. 5), è un momento di momentanea rivoluzione del mondo, e l'autore presenta un elenco molto

preciso degli elementi che lo caratterizzano: mascheramento, eccessi, rovesciamento, lotta di due entità opposte, corteo degli stati della società ed espulsione. A mio parere, alcuni di essi valgono anche per il fare-performance in drag nel contesto da me osservato. Il mascheramento è forse la caratteristica più nota e più facilmente osservabile: il complesso trucco-parrucco-abito è ciò che contraddistingue il drag da altri tipi di performance. Gli eccessi sono un'altra cosa per cui le drag queen erano famose, fossero essi di alcol, di sincerità, di trucco, di tacco. Anche l'inversione era una caratteristica ricorrente e centrale, a partire dal maschile che si fa femminile, fino alla drag queen ultima arrivata che si fa chiamare Regina (Coeli). La lotta tra due entità opposte è l'unico elemento che non riscontrai. Il corteo degli stati della società, invece, potei osservarlo durante la mia prima uscita durante il campo, quando partecipai alla serata gotica del Glitter di Marghera (VE): la prima esibizione iniziò come una vera e propria parata carnevalesca. L'espulsione, infine, era presente nel momento in cui i miei interlocutori chiudevano la performance ed uscivano dal personaggio per nella persona - anche se le due sfere di persona e personaggio non si escludevano necessariamente a vicenda né erano isolate a compartimenti stagni. I personaggi dei miei interlocutori, tuttavia, non erano semplicemente maschere da mettere e cambiare alla festa successiva. Nascevano come espressione ed esplorazione della propria personalità, a essi erano assegnati degli spazio-tempo precisi (quelli della performance e della sua preparazione) e qualora fossero personaggi fissi, non morivano mai in modo definitivo, ma erano portati in secondo piano a favore della persona, e ripescati in seguito.

Un elemento delle (grandi) *feste* di Sanga e Lanternari, è il fatto di essere fenomeni di matrice squisitamente collettiva, radicati nella dimensione sociale delle comunità. Il Carnevale e il Capodanno sono orizzonti culturali condivisi dalla comunità intera e operanti a livello collettivo nel risolvere le crisi del gruppo che incanala il suo disagio per l'incertezza del ciclo produttivo venturo in quella cornice e in quelle determinate circostanze, mentre la performance in drag era un'iniziativa personale. Poteva trovare in seguito una dimensione comunitaria attraverso la formazione di famiglie, benché ciò non fosse necessario. E sebbene seguisse le scadenze abbastanza fisse delle serate, a quelle

non era limitato. Anzi: ebbi modo di osservare diverse occasioni estemporanee di performance non programmate ed esterne alle serate, delle quali l'uscita di Nancy Posh e Rachele DeNiro testimoniata dalla fotografia nel capitolo 2.5 della sezione III non è che un esempio. Le occasioni non venivano attese o rincorse ma spesso erano create a piacimento. Come diceva sempre Walter: "È un attimo". In più, questi gruppi non si costituivano come fissi ma erano per lo più virtuali, ovvero si ricreavano in continuazione, in virtù della domesticità non tradizionale della loro relazionalità che investiva primariamente lo spazio-tempo dei personaggi e solo in un secondo momento le persone. Né il fare drag si costituiva come un orizzonte culturale di pubblico dominio. Al contrario, spesso i miei interlocutori lamentavano che ci fosse "ignoranza" e "confusione" circa il fare drag.

L'analisi del concetto di *fiesta* presentato nella rassegna mi ha permesso di comprendere a fondo quale erano le ragioni che spingevano i miei interlocutori a non mescolarsi con il Carnevale, benché alcuni elementi in comune esistessero e non fossero di poco conto: il mascheramento, gli eccessi (il grottesco), rovesciamento e parzialmente sia il corteo degli stati della società che l'espulsione. D'altro canto, il fatto che il fare-performance in drag fosse un fenomeno prima personale e poi collettivo, che fosse espressione estemporanea di una società virtuale e non fissa, che esso investisse principalmente la sfera del personaggio e in un secondo momento la persona, che l'espulsione agisse solo a un livello superficiale, suggerisce, più che un'effettiva operatività del concetto di *fiesta* nel del fare drag, l'esistenza di una semplice somiglianza, direi quasi "di famiglia" (Wittgenstein, 1974, p. 47) tra i due, a favore invece dell'iscrizione piena della scena culturale dei locali notturni di Milano da me studiata alla categoria di *performance*.



# V. Appendice

## 1. Schede dei locali

### Glitter

Si trova in via Macchine 41 a Marghera (VE). Definito come “l’unico Disco Bar di tendenza GLBT and Friends di Venezia”,<sup>1</sup> perché l’unico a Venezia ad ospitare solo serate a tema GLBT, nasce sulle ceneri del Porto De Mar, un *cruise bar* che ha chiuso i battenti nel 2012.

Serata frequentata: Sabato 6 ottobre 2012 (a tema gotico).

Ingresso: 13€ + tessera ArciUno (10€).

Show ospitato: Animazione drag queen, “Famiglia Morton” (tra cui Marisa Toletta).

### Patchouli

Si trova in corso Lodi, 51 (MI). Si definisce come un “café & restaurant”<sup>2</sup> che ospita anche “bizzarri party a tema”.<sup>3</sup>

Serata frequentata: *Vergine Camilla* (serata *gay-friendly*), ogni mercoledì sera.

Ingresso: nessuno, consumazione formula Happy Hour (fino alle 22:00).

Show ospitato: Animazione drag queen (non visto).

### Borgo dei Sensi Karma (anche Papaya Beach Club)

Si trova in via Fabio Massimo, 36 (MI). Seppur tecnicamente sia l’ex Borgo dei Sensi Karma, ha cambiato gestione, è stato rinnovato e ha preso il nome di Papaya Beach Club, viene ancora chiamato semplicemente “Borgo” o qualche volta “Karma”.<sup>4</sup> Discoteca con quattro sale, esterno molto capiente e clientela mista.

Serata frequentata: *Join the Gap* (serata *gay-friendly*), ogni domenica sera.

Ingresso: 14€ + tessera Arci (13€), comprensivo di aperitivo a buffet, una consumazione, musica *live*, karaoke, show e animazione drag queen (dalle 20:00 alle 04:00).

Show ospitato: Animazione drag queen (tra cui Felly Addams).

---

1 <http://www.glitterdisco.com/>

2 <http://www.patchoulicafe.com/>

3 Ibidem.

4 <http://www.papayabeachclub.it/category/papaya/>

### Gioia 69

Come si deduce dal nome, è situato in via Melchiorre Gioia, 69 (MI). Disco-bar e ristorante, con giardino coperto e *dancefloor*.

Serata frequentata: *Why Not* (serata *gay-friendly*), ogni giovedì sera (dalle 20:00 all'1:00, durante la stagione invernale e primaverile).

Ingresso: 8€, comprensivo di aperitivo a buffet, musica e show drag queen.

Show ospitato: Cabaret e animazione drag queen (tra cui Felly Addams e Pipe Rita).

### Circolo Arci Artemisia Cicco Simonetta

Situato nell'omonima via Cicco Simonetta, 16 (MI), "non è un bar né un locale, è un'associazione di promozione sociale e culturale affiliata all'ARCI, la cui vita interna è regolata da uno statuto e da un codice di comportamento che ne fa un posto in cui desideri tornare e passare il tuo tempo libero [sottolineature nel testo]".<sup>5</sup>

Serata ospitata: *Gaudenzia*, ogni giovedì sera (dalle 21:30 alle 24:00, durante la stagione invernale e primaverile).

Ingresso: 5€ di contributo agli artisti + tessera Arci (13€)

Show ospitato: Cabaret drag queen (tra cui Cassandra Casbah, Lady Violet, Laldalgisa, Huma, Jo Marcio, Luz LaTruz).

### Toilet Club

Si trova in via Lodovico il Moro, 171 (MI). "IL TOILET CLUB È UN POSTO CHE SE PASSI PER LA STRADA DURANTE LA CHIUSURA NON LO VEDI NEMMENO... NASCE E CONTINUA AD ESSERE UN PUNTO DI RIFERIMENTO DELLA MILANO ALTERNATIVA, DOVE L'AMORE PER LA MUSICA, PER LA VITA E PER LA GENTE IN GENERALE PORTA A SVILUPPARE MOMENTI DOVE OLTRE AL DIVERTIMENTO VENGONO ANCHE PROPOSTI TEMI E ARGOMENTI SU CUI RIFLETTERE".<sup>6</sup> È un circolo Arci e una discoteca, anche se di ridottissime dimensioni.

<sup>5</sup> <http://www.ciccosimonetta.org/chisiamo/chisiamo.htm>

<sup>6</sup> <http://www.circolotoilet.it/chisiamo/>

Serate frequentate: *Antibagno*, ogni giovedì sera; *Squat*, un sabato sera al mese (non fisso).

Ingresso: gratis + tessera Arci (13€), si pagano le consumazioni.

Show ospitato: Nessuno in particolare. Drag queen che fanno DJ set e presenza nel locale (tra cui Nancy Posh, Rovyna Riot, Rachele De Niro, La Fosca, LaZelma, Mirkattiva, La Negra).

## 2. Interviste

### 2.1 Intervista a Fellatia Addams (Milano, 15.03.2013)

Marcello: Una cosa che volevo chiederti, visto che abbiamo già avuto una discussione l'altra volta abbastanza... diffusa, volevo chiederti un attimo come funzionava il tuo ambiente di lavoro. Cioè...

Fellatia: Quale specifico? Sono molteplici ambienti di lavoro...

M: Giustamente. No, quello – diciamo quello serale, come funziona?

M: La mia risposta è: sono molteplici i frangenti.

M: Ah ok, ok. Giusto. No, mi piacerebbe sapere più o meno quali sono le dinamiche, nel senso, cioè – come fai ad avere un lavoro, cioè un ingaggio..?

F: Be', nel mio caso, ho avuto fortuna. Nel senso che sono entrato nella commissione eventi *Join the Gap* dell'Arcigay di Milano e ho cominciato inizialmente a titolo gratuito; poi, nel tempo, ci siamo professionalizzati. Diciamo che siamo entrato da... un bel portone. Se no, normalmente, uno va a fare la pellegrina truccata e imbellettata in giro a gratis...

M: Giusto.

F: ...si offre sempre di solito a gratis o comunque per cifre molto, eh...

M: Irrisorie.

F: Irrisorie, per fare spettacolini qua e là, e si fa notare in questa maniera.

M: Ok.

F: Qualcuni altri invece iniziano come *protégés* di qualche drag queen già affermata.

M: Ah, giusto.

F: Ci sono anche quelli. Alcuni di questi son bravi; altri, francamente, ti dici: "Ma perché?". Dipende tutto da...



M: È un problema dei *protégés*.

F: Mh, sì, e anche del rigore professionale di chi lo protegge. Io per esempio...

M: Mh, mh. Ti piace il biscotto? [Avevo portato qualcuno dei biscotti indiani al pistacchio che aveva ricevuto il mio fidanzato da una sua conoscente.]

F: Sì, è buono, mi dà assuefazione. Io per esempio non... Mi esimo dall'introdurre alla carriera gente che non ritengo francamente all'altezza. Quelli montati che pensano che un paio di tacchi e una parrucca e pensano che sono favolosa, li tengo a distanza.

M: Però hai fatto da madrina a qualcuno?

F: Sì...

M: Mh?

F: Sì, perché, comunque sia, ho aiutato alcune drag novizie a migliorarsi, e personalmente ho introdotto drag meno novizie ma ridotte ad un ambito decisamente locale, a lanciarsi più sulla città. Vedi C.S., che è una collega che io ritengo abbia un notevole valore. Ha lavorato per anni a Pavia e ho cercato di aiutarla ad inserirsi a Milano. C'è riuscita molto bene perché ha talento. Ecco anche perché non mi prodigo per chi non ritengo abbia talento, o perlomeno che non son sicuro di questo talento. Che comunque sia, non voglio collegare il mio nome a figure scialbe. Ma solo persone che possono diventare di primo piano. Che abbiano delle potenzialità. La S. è una di quelle, molto brava.

M: Però lei non partiva da zero

F: No, no. Veniva da un ambito mol-, locale, pavese. Lei è la drag *resident* della serata \_\_\_\_\_ dell'Arcigay di Pavia.

M: Ok.

F: Io ho collaborato con loro a titolo gratuito per un po', la mia forma di volontariato se vogliamo...

M: Le buone azioni.

F: Be', sì, dal momento che al *Join the Gap* sono retribuito e, comunque sia, è più un rimborso spese, se vai vedere all'atto pratico, però... qualcosa percepisco. E essendo io pavese, comunque sia, ho ritenuto opportuno contribuire con la mia immagine quantomeno al buon andamento della serata.

M: Mh.

F: Mi si sono incollati i denti.

M: Normale. Ahah, Son buoni, ma si attaccano al lavoro del tuo dentista.

F: Mi è già saltata un... un provvisorio ieri.

M: Un ponte...

F: No, un ponte no. Un provvisorio. Sto usando il filo interdentale e ciao... Vabbè, poco male, tanto è devitalizzato.

M: Mh. No, e... Ti è-, invece se ti era capitato di prendere delle novizie vere e proprie, cioè..?

F: Nnno, ho dato consigli a novizie vere e proprie ma non le ho mai ...introdotte perché, comunque sia... se devo essere proprio sincero, non ho ancora trovato la novizia giusta. È sempre gente abbastanza lanciata, e di solito non è un bene. Bisogna avere abbastanza i piedi per terra e un po' di modestia... cosa che purtroppo in genere le novizie non hanno.

M: Quindi non hai mai avuto vere e proprie *protégées*.

F: No, perché, comunque sia, baso innanzitutto la questione se uno ha presente o no cos'è una drag queen.

M: Che cos'è una drag queen?

F: Una drag queen è un personaggio teatrale, è un personaggio. La prima cosa che deve essere una drag queen è quello. Cosa che sfugge alla maggior parte delle nov-, quasi tutte le novizie e secondo me anche ad alcune professioniste.

M: Perché, dici, tendono a sovrapporre le cose?

F: Allora, io ho conosciuto una drag, di cui non farò il nome, la quale ritiene che il trasformismo sia la base della drag queen. Questo non è vero. Il trasformismo è UNO degli elementi di un drag queen, ma non quello di partenza. Perché una drag queen può essere ugualmente valida anche se non facesse trasformismo di alcun tipo. Io non ne faccio, fisicamente non ne sono idoneo.

M: In quel senso?

F: Esatto. Io trovo che quello che sia basilare è il personaggio. Il personaggio, con il suo look eccetera collegati che lo caratterizzano, oltre ovviamente a

una personalità nuova che di solito non è corrispondente, o corrisponde poco con quella reale...

M: Quindi tu non-, cioè, non pensi che il personaggio della drag queen, non sia una es-, cioè che non sia un'estensione della tua persona..?

F: In parte, senz'altro sì. In parte, senz'altro sì. Però bisogna stare attenti a non confondere le due cose. Il personaggio è il personaggio, io sono io. Ora, è vero che può capitare di mescolare le due-, i due ambiti, è normale. Può capitare di fare il discorso serio in versione battaglia come può capitarmi di fare il cretino da uomo. Però il più possibile cercare di distinguere. Non sempre e non tutti son pron-, son capaci di farlo. E passi dai generi disforici. Vedi la L.K., che ha mollato le scene perché facendo il suo personaggio, cominciava ad immedesimarsi troppo. Se non si ha presente questa distinzione, non si sa gestirla, è meglio evitare.

M: Cosa le è successo poi, cioè..?

F: È uomo. Si è ritirato dalle scene e ha smesso di avere questo problema. Perché può capitare che induca al travestitismo anche se uno di partenza non lo sia predisposto. Disforia di genere è una malattia di carattere mentale, diciamo. Il termine non è di migliori, però diciamo che è considerevole una malattia di tipo... più mentale che fisico, senza dubbio, che può dare gravi scompensi a una persona e porta poi a cambiamenti di sesso e cose così, ecco, vuoi in qualche modo asserendo da...da determinati fattori. Cioè, molti nascono con questo problema insito, altri lo vedono nascere per esempio facendo la drag queen. Può essere, perché comunque sia, ci van le gradazioni: c'è quello che si vuole-, vuole la figa, detto brutalmente, di natura, a quello che magari dopo un po' che si vede così dice: "Però, magari...". Che poi, sotto sotto son quelli che tornano indietro. P.V. è una trans che è tornata indietro... Prima...

M: Una trans che è tornata indietro? In che senso?

F: Sì, P.V. era una trans, doveva operarsi. Poco prima dell'operazione ha cambiato idea. Non ha più preso gli ormoni, e, sì, ha ancora quello che rimane delle protesi, però non si vedono quasi. È tornata maschile. Cioè, ne conosco diversi così.

M: Cioè quindi ci sono in giro molte drag queen che sono transgender?

F: Non molte, non molte. Però alcune sì, soprattutto quelle della vecchia-, delle vecchie classi. È gente che, comunque sia, era in qualche modo stata portata verso la trans-, il transessualismo ma in realtà evidentemente non era veramente portata. Erano stati condizionati.

M: Ah, pensi che comunque il fatto di impersonare una donna..?

F: Possa condizionare... Sì, dipende come uno affronta al cosa. Perché, comunque sia, tutti noi abbiamo una componente un po' femminile e un po' maschile. In alcuni magari l'equilibrio è talmente precario che basta un niente per spostare l'ago della bilancia.

M: Interessante. E... Oddio, no, volevo chiederti una cosa prima, rispetto al fatto che non hai ancora preso... nessun tipo di novizia sotto la tua aula - aula, sì...sotto la tua ala. Potrebbe essere perché ti manca spirito-, senso materno, o perché non ti piacciono i bambini?

F: *Blearghhh!* I bambini sono sporchi, attaccano le malattie, le bestie... *Bleah!* No, a parte quello, a parte le cazzate, no, vabbè, effettivamente non sono molto paziente con i bambini, è questione di pazienza fondamentalemente.

M: Be', anche una novizia è un po' un bambino da quel punto di vista, o no?

F: Mh, ti dico: le cose vanno fatte se ne vale la pena. Se io non giudico che ne valga la pena, non perdo il mio tempo. Non ho mai molto tempo a disposizione...

M: Quello credo che sia un po' anche le...

F: Soprattutto vivendo fuori Milano, sono anche un po' tagliato fuori, ecco.

M: Giusto.

F: Per cui per me è anche scomodo oggettivamente dovere andare a accompagnare una novizia a far shopping, andare a casa a insegnargli il trucco e il parruccho.

M: Giusto.

F: Perché, comunque sia, io sono dell'opinione che le basi bisogna farsele

da sé. Chi non sa, chi non sa affrontare bene le basi... perché perderci tempo sopra? Sarà l'ennesima chimera di passaggio che durerà un paio d'anni nell'imbarazzo reciproco e poi ciao. Ogni anno ne nascono a decine, e ogni anno se ne ritirano a decine. E di quelle vecchie sono poche, in proporzione a quelle nuove, che si ritirano. E fanno anche bene a ritirarsi quelle ve-, quelle giovani.

M: Ahah! Pensavo quelle vecchie, pensavo..!

F: Quelle giovani, perché se sei un travestito vestito con i cinesi, due tacchi e 'na parrucca e pensi di essere favolosa, la regina dell'universo... un po', una bella botta di realtà, ti fa bene e basta.

M: Una bella doccia di realtà.

F: Una bella doccia, sì, esatto. Anche perché poi vai in giro a vedere, loro si inciucciano così perché vogliono qualcosa di un pochino più concreto della gloria del palco...

M. Ahah! La gloria del palo vogliono..!

F: Bravo, la gloria del palo. Esattamente quello.

M: No, volevo chiederti una cosa... Il fatto che tu comunque abiti a Pavia, giustamente...

F: Provincia di Pavia.

M: Provincia di Pavia. Questo secondo te, cioè-, questo inibisce il fatto che tu abbia un, come si chiama?, un rapporto extra-lavorativo con le tue colleghe o...?

F: No... All'inizio, sì; ora posso dirti di no. Perché comunque sia, io son quasi sempre su a Milano, la sera. Dipende con le colleghe, con quali colleghe. Finché si parla della P.V., di S.C., eh... C., anche se lei sta a Ber-, a Lecco, è un po'...

M: A Lecco sta? Aiuto...

F: Eh, sta a Lecco, quindi alla fine se ci troviamo ci troviamo su Milano, sull'ambito del lavoro, ma più che altro per una questione di oggettiva distanza.

M: Sì sì, no, ma no, non è un questione da poco.

F: Con M., con la C.S. - con tante colleghe, sono uscito anche a mangiare. Abbiamo anche fatto uscite così, puramente ludiche... Ma anche con ad esempio R., l'ex sovrintendente al *Join the Gap*, ho tuttora rapporti cordiali di amicizia. Certo all'inizio no, scoraggiava un pochettino, però col tempo...

M: Quanto impieghi a venire a Milano?

F: Dipende che zona di Milano... Se parliamo da bac-, da casello a casello, impiego dieci minuti.

M: Giustamente.

F: Più che altro attraversare Milano mi costa minimo mezzora.

M: Giustamente, giustamente.

F: Per esempio, oggi ho impiegato quasi un'ora per arrivare in Melchiorre Gioia, da casa mia... Milano è grande.

M: Sì, Milano è bella, ahah!

F: Amiamo Milano.

M: Ama Milano.

F: Poi sono per metà milanese, capisci...

M: Giustamente.

F: Uno dei pochi, tra l'altro.

M: E dove abiti? A Pavia.

F: Vabbè, mio padre... mio padre, lui è sansirese, ci ha trascinati in mezzo al niente...

M: Volevo invece chiederti per esempio com'è il rapporto con-, non so se esistono dei datori, come funziona?

F: Sì, purtroppo esistono dei datori, sono i proprietari dei locali.

M: Quindi voi, diciamo, fate riferimento direttamente agli si proprietari o...?

F: Non sempre... se parliamo di locali piccoli, sì.

M: Ok.

F: E di solito non sono, spesso non sono rapporti piacevoli. Perché i capi, i padroni dei locali, hanno la tendenza a volere la moglie-, la moglie piena e la botte ubriaca.

M: Ahah! Giustamente ahah!

F: So che si dice il contrario, però mi piace di più questa versione.

M: Rido perché in veneto la moglie-, si dice che [quando] una donna è piena, si dice [vuol dire] che è incinta, ahah!

F: Infatti, lo so benissimo. Per cui di solito vogliono spendere poco o nulla per ottenere un reso. Ma la domanda che fanno i proprietari dei piccoli locali è per esempio: "Quanta gente mi porti?".

M: Ah, non: “Quanta gente riesci a portarmi tu?”, magari..?

F: La questione che mi lascia esterrefatto è: A) non è il mio lavoro fare il pierraggio; B) non puoi pretendere che ci sia gente che mi segua dap-per-tutto. Perché alla fine della fiera, per quanto possa avere tanti numeri e avere un bagaglio di battute e facezie varie infinito, mi ripeterò. Cioè, non è che io ho, metti caso, 100 serate in un anno – ma è un’esagerazione – vuol dire che ho 100 numeri minimo a disposizione. Magari ne ho 50 e quindi ne metterò due o tre volte lo stesso numero. La gente dopo un po’ si rompe anche i coglioni.

M: No ma infatti, non si può pretendere.

F: Loro hanno questa pretesa che tu abbia un seguito e alla fine sei tu, che ti chiama a lavorare, ti paga per riempirgli il locale, cioè. Se fosse così, penso che aprirei io un locale.

M: Questa è una buona politica, devo dire.

F: Ahimè, nei piccoli locali è sempre così. Lo era prima, a maggior ragione adesso con la crisi, c’è proprio questa pretesa...

M: No, eh, infatti.

F: Poi il guaio è che la maggior parte dei padroni di locali piccoli è *self-made men*.

M: Ah, ok.

F: Quindi gente fatta da sé, con una-, spesso una dose di arroganza. Ora, ci sono le eccezioni, non discuto. Altre volte mi son trovato veramente con il fiato sul collo, letteralmente il proprietario del locale mi diceva cosa fare, criticava ogni minima cosa che non gli andasse bene, in corso di spettacolo.

M: Ah, aiuto!

F: Non c’è nulla. Di. Più. Brutto.

M: Eh, infatti, perché? Fammelo dopo, fammelo prima.

F: Ora, io non son tipo da non accettare le critiche... ma non mi tampinare mentre sto facendo lo spettacolo; poi ovviamente non potrò che scadere ulteriormente.

M: No, no, quello è vero.

F: Non esiste nulla di più sbagliato. Bene, quella volta che è successo? Ho fatto la mia serata, e sono andato via senza neanche chieder neanche un soldo.

Perché avevo inquadrato il tipo, mi sarei aspettato delle pessime referenze da quello, non volevo dargliene agio. Te l'ho regalato, e allora a caval donato non si guarda in bocca e stai zitto.

M: Era la prima serata?

F: Che è il modo già più pacifico di coordinare... Era la seconda volta che andavo là: la prima è andata bene, seconda c'era parecchia gente. Non so che cazzo c'aveva, avrà avuto la luna storta, cazzi suoi. Mi ha rotto le balle tutta la serata. Morale: alla fine non gli ho chiesto il cachet, gli ho regalato quello che ho fatto che gli sia piaciuto o meno, chisseneffrega. Comunque sia, a parte che m'hanno chiamato alle 7 e mezza di sera, quindi... e tra l'altro stavo un po' arrangiato. E lo sapevano. In secondo luogo, ehm... se non è piaciuto a te il numero, il primo numero, che tutto è iniziato da lì, poi... A me sembra che il pubblico abbia applaudito e sia stato contento del numero. Cioè, non mi bloccare lì e poi cominciare a rompermi i coglioni tutto il resto della serata!

M: No, infatti, infatti.

F: Perché poi ovviamente non ho dato il mio meglio. È ovvio.

M: Per forza di cose.

F: Non chiedergli il cachet, non ha agio di lamentarsi. Perché se si lamenta gli si può sempre replicare quello: te l'ho regalato, quindi stai zitto e ringrazia.

M: Non è sempre così, però.

F: No, no, nei locali più grandi, di solito è più corretto, il rapporto.

M: Ah ok. Ma tipo per esempio..?

F: Più distante, ma più corretto. Nel Borgo, non faccio capo direttamente ai-, ai padroni.

M: No, Perché è organizzato dall'Arcigay, giusto?

F: Esatto. Faccio capo alla commissaria-, a M. M., possiamo dire, perché non c'è più un sovrintendente della commissione. E lui a sua volta fa capo ai gestori del locale.

F Ah, ok. Quindi una cosa più mediata.

F: Sì, è più mediata e, comunque sia, devo dire che di solito i capi di grandi



locali hanno maggior *savoir-faire* con la-, non sempre. Anche lì, però, di solito, col personale hanno maggior *savoir-faire*...

M: Voi vi considerate personale?

F: È gente più abile...eh?

M: Cioè, tu consideri il tuo lavoro, di uno-, cioè di personale del locale, o come un performer che...?

F: Dipende anche lì, nelle serata fisse sono uno del personale.

M: Ok.

F: Nelle serate saltuarie, sono un performer, chiamato... per la serata.

M: Una *guest star*.

F: Ma anche le tariffe son diverse. Per una serata una tantum ti sparo una cifra. Per una serata fissa, son disposto a contrattare.

M: Contrattare al ribasso o al rialzo?

F: Al ribasso, cioè se tu mi dai una serata a settimana per tutta la stagione assicurata, ti posso fare... boh, te la sparo lì, 100. Se mi chiami per *una* ospitata, be', se siamo a Milano 150 e ringrazia che t'ho fatto prezzo basso. Fuori Milano, sotto i 200 non si discute nemmeno.

M: Ok, ci sta.

F: Perché una tantum...

M: Ma son cifre realistiche o..?

F: Mhhhh, sì...

M: Non voglio farti i conti in tasca, perché non è fine, però giusto per...

F: Be', dipende, più o meno realistiche. Be' anche lì, più o meno... io varrei il doppio di cento euro. Io le tariffe che faccio sono esattamente la metà di quello che io varrei. Il problema è che non ti offrono di più.

M: Questo anche è il problema.

F: C'è gente anche ben più quotata di me che si muove a lavorare per ste cifre o poco di più.

M: È una questione anche di mercato.

F: Eh, ahimè, il mercato, il mercato è stato rovinato, a parte dalla crisi, dalla quantità di rincoglionite che pens-, siccome in Italia non c'è la cultura delle drag queen, quindi eh... qualunque travestito, per quanto

squallido, si fa chiamare così, si fa un pezzo in *playback* e pensa che sia la stessa cosa. Purtroppo molti, nei locali, tendono a fare lo stesso tipo di errore. E non so, se ci fosse la stessa cultura, potremmo difendere le nostre tariffe senz'altro più alte molto meno. Perché ho sentito dire in un caso: "Ma scusa, eh... Fammi un prezzo più basso. Perché scusa-, perché dovrei prender te per questa cifra quando posso prendere quell'altra..." – e ti assicuro, un *òmm trucà de dòna*, cioè, un travione, ma un travione non di quelli da bat-, proprio un travione sporcato appena, un uomo con vagamente un po' di ombretto, "che mi viene per molto meno". Non gli ho neanche risposto. La serata è durata due sere.

M: Ma è lo stesso di prima o no?

F: No, un altro. No, un altro. Be' questo almeno sapeva cosa fosse una drag, bisogna rendergliene atto. Forse le drag che aveva avuto prima lo avevano abituato troppo bene, però... no, questo qui era un altro locale, ma ti parlo di anni fa, ero agli esordi. Questo si prese la bruttura, la serata durò due sere.

M: Mh-mh, quindi è andata.

F: Vuoi metter le spese che ha una drag queen vera, rispetto a quelle che può avere un travestito?

M: Eh, di fatti, tra parentesi.

F: Un travestito va a prendersi un vestito da venti euro dai cinesi. Io, l'abito più economico che posso avere io mi è costato venti euro di materiale, e ho dovuto farlo io. I più economici. I miei abiti di solito non sono di quel tipo, per cui... Le parrucche che indosso io sono delle cofane tante, non delle parrucche cinesi lasciate così *nature*, effetto vagamente di... di tour sul pagliaio. E, anche il trucco che mi metto, questa sì-, usa i trucchi della pupa, gli ombretti della bimba, pagati due euro...

M: Della Kiko.

F: Io mi spalmo, il trucco me lo metto sopra in faccia con la cazzuola. Cioè, capisci che le spese son diverse.

M: No no, infatti. Poi ovviamente, truccandosi molto di più molto più spesso, devi anche giocare sulla qualità del prodotto...

F: E certo. E a parte – per dirti le spese oggettive; e poi, comunque sia, in

genere, una vera drag queen si muove meglio di una travestita, cioè... Proprio l'affrontare la cosa, che è diverso...

M: Muoversi in senso fisico, o in senso di gestirsi?

F: In tutti i sensi, perché andiamo, quello, pensa di essere una figa e farà numeri da figa. Se vuoi ridere, chiami una drag queen. Perché magari qualcuna non te lo sa fare, ma in genere i pezzi più belli te li farà una drag queen vera, non una travestita squallida.

M: Quindi per lo più va il genere comico, più che il genere diciamo... figa d'oro..?

F: Sì, certamente... a meno che non sei una figa stratosferica, allora lì sì puoi fare il numero serio. Nel mio caso è impossibile, cioè...

M: È una questione di attitudine, eh! Ahah!

F: Ti dico: l'unico numero serio che posso fare, è una canzone-, una canzone sulla dieta, se ci fosse. Quella la farei seriamente, perché farebbe morir dal ridere.

M: Sì, non lo so, se c'è una canzona sulla dieta...

F: O sulla fame.

M: Bisognerebbe provare a vedere. Secondo me, cercando cercando, c'è qualcosa.

F: Ecco, quella posso farla seria perché farei pisciare dalle risate. Sono un bidone di 150 chili, quasi.

M: Capisco, capisco. No, scusa controlliamo l'ora perché... sono le 17.56.

F: Il tempo è tiranno.

M: Il tempo è tiranno.

F: Un'ultima domanda e poi ce ne andiamo fuori dal cazzo.

M: Un'ult-, esatto. Mi ero anche segnato addirittura che domande fare, per chiedere... per chie-, ah! Una cosa che volevo chiedere, giusto velocemente. Ti ricordi che l'altra volta mi hai raccontato del fatto che-, si parlava di favori sessuali, di qua e di là, di su e di giù, che dicevi che nessuno te ne aveva mai chiesti...

F: Ahimè, no.

M: Eh, volevo chiedere: questa cosa è... nell'ambito delle drag queen, è

abbastanza... come si chiama?, capita o no? Cioè, che vengano richiesti favori sessuali e robe del genere?

F: Non tanto spesso... anche se nel mondo gay, in generale, purtroppo sì... Però, nel mondo delle drag queen non tantissimo. Di solito è più meretricio volontario.

M: Ok, quindi ti offri tu... ti immoli alla causa.

F: Io? Io manco... manco se li pago mi pigliano! Però, diciamo, altre, di cui non facciamo il nome, arrotondano felicemente con smarchetting.

M: Ah, quindi, lo si fa, ok, ok.

F: Alcune sì. Non facciamo nomi.

M: No, perché per esempio, ho letto ai tempi una vecchia intervista di Platinette dove lei raccontava che in gioventù - vabbè, lei non faceva la drag queen, faceva la travestita proprio a tempo... a tempo pieno - e diceva che lei comunque tirava avanti facendo marchette, per cui...

F: Io ho avuto qualche offerta, considera tutto-, tutto considerando, però ho sempre rifiutato. Non riesco, educazione alla francese, che ci vuoi fare. Mamma mi ha educato troppo bene.

M: Vabbè, nessuno ti ha costretto, nel senso: nessuno ti costringe a farlo.

F: Ma magari potessi! Non ci riesco io! C'ho una tara educativa...

M: Un super-io, anche.

F: Se no, guarda... Infatti, non critico minimamente chi lo fa, visto che il paese questo offre, non critico chi lo fa.

M: Però riconosci che è un fenomeno esistente.

F: Diffuso, sì. Sì. Non tutti lo fanno, ma alcune sì.

M: Sì, era un po' questa la domanda che volevo provare a... perché è un altro argomento che mi interesserebbe vedere...

F: Il meretricio?

M: No, l'ambiente lavorativo in tutti i sensi. Che mercato c'è, in questo caso, per le drag queen...

F: Mah, molto meno di una volta, comunque sia... la crisi comunque ha colpito molti locali, quindi...

M: Che nonostante tutto, mi sembra che a Milano non manchino.

F: Nulla di paragonabile a una volta.

M: Ok, non c'ero, quindi ti credo, sì, ahah!

F: Mettila così: una volta c'erano 4 grandi serate il sabato, ora ce n'è praticamente una, che sarebbero due ma sono nello stesso locale, quindi...

M: Ah, ok. Ah, perché c'è... *Join the Gap* e il resto...

F: No, che c'entra il *Join the Gap*?

M: Scusa...

F: Il sabato...

M: Il sabato, ok.

F: Il sabato-, sono rimasti i Magazzini e ai Magazzini ci sono il *Pour Homme* e il *The Farm*, nello stesso locale.

M: Ahhh, ok, ok.

F: Eh, ma solo quello.

M: Ah, perché il Borgo è la... è la domenica, sì, scusa.

F: Adesso la domenica partiranno altre tre serate. Una è già partita, le altre due partiranno a breve.

M: Ah, oltre al Borgo..?

F: Sì.

M: Ok.

F: E la domanda che mi faccio è: ma quale opera di deficienza può portare in un periodo di crisi...

M: La domenica e non il sabato.

F: Di domenica ad aprire 4 serate in tutto, di cui una era preesistente. Cioè, se anche andassero-, se anche si spartissero equamente il pubblico... partiamo di 3-400 persone al massimo ognuna.

M: Eh, giusto...

F: È 'na miseria, considerando i posti dove si tengono, hai mezzo locale vuoto. Solo un deficiente lo fa. E considerando che in una ci sono più che altro nomi vecchi abusati, di quelle nuove dico, che successo si vuole mai avere? Riapre la serata delle trans. Non andava bene prima, ti pare che andrà bene adesso? Ci vuole una tara mentale, secondo me. Poi, per carità, qualcuno porteranno magari via a noi, però... non-, non immagino questo

tripudio di successo per loro. Cioè... è una cosa che non capisco...

M: Eh, no, ci sta, per carità. Cioè, non la sera-, le 5 serate di domenica, però ci sta come...

F: Boh, la trovo una cosa fundamentalmente imbecille, poi per carità, facessero pure... a un certo punto.

M: Be', ma poi si renderanno conto, immagino, eh. Perché non possono andare avanti all'infinito se non fanno profi-, se non fanno...

F: Mah, io sono arrivato appunto a pensare che la gente non impari.

M: No, quello no, è vero.

F: La gente non impara.

M: Però vabbè, se vedi che cominci a perdere soldi, chiudi, cioè...

F: E quindi l'hai fatto perché..?

M: ...perché non hai imparato, eheh!

F: Appunto.

M: No, no.

F: Un giorno, la dovessi aprire io, una serata, sarà coi contro-coglioni e spezzerà il culo ai passerì, ma finché non la-, quelle condizioni... non saranno buone, non ci penso neanche lontanamente. Non c'ho fretta, sono giovane ancora, quindi... perché devo andare a fallire prima del tempo?

M: No, no, giusto...

F: Vabbè, prima *tranche* direi che è finita. È ora di andare via per entrambi...

## 2.2 Intervista a Rovyna Riot (Milano, 07.03.2013)

Rovyna: Soprattutto, boh, forse a Milano, è un risvolto che può essere sociale... politico. Boh, se vuoi ti spiego brevemente, cioè, come è nata Rovyna e...

Marcello: Eh, difatti, mi farebbe moltissimo piacere se mi potessi proprio raccontare un po' una-, mi facessi una specie di cronologia, se possiamo definirarla...

R: Ok. Sì, a grandi linee, perché nemmeno io mi ricordo molto bene, però in realtà forse questo ti chiarisce anche un po' il background, il perché... cioè...

M: Il perché è nato.

R: Le motivazioni. Allora, in realtà nasce tutto come un gioco, una scommessa, credo nel 2009, forse... un mio amico che suonava in un locale a Milano che si chiama Gasoline.

M: Ok.

R: Si chiamava Gasoline... E appunto in drag, e passava musica... e tutt'ora musica quando suona abbastanza alternativa, sul rock eccetera eccetera. Da lì, durante un viaggio a New York, abbiamo fatto una scommessa. Eravamo in giro per... così, a comprare stronzate. Tra le-, tra le varie stronz-, c'era una parrucca, quindi avevamo deciso di comprare la parrucca, e io gli avevo promesso: "Ok, facciamo 'sta roba e vengo una volta". Da lì si è innescato-, da quella volta si è innescata una cosa che ancora non si è mai fermata. Però l'idea di base, lì, nasceva dal fare un omaggio, fare un omaggio a un certo tipo di cultura, quindi, cioè, noi siamo-, eravamo tutte figlie di Nina Hagen, quindi era tutto un tipo di-, era un omaggio sia di, come dire?, musicale ma attraverso l'aspetto visivo, quindi eravamo molti-, molto punk, molto rock molto punk, quindi non la drag queen mezza nuda, io non mi sono mai depilato una gamba, perché appunto se...

M: Esistono i collant.

R: ...sto sempre coi *leggings*, piuttosto che... E quindi diciamo che quel tipo di-, di-, di gioco nasceva dall'idea di fare un omaggio a una cultura che ci piaceva e che non c'era più. Quindi tutta quella parte lì, un po' punk. Eh... e da lì poi è nata questa cosa che per me poi si è ripetuta più e più volte. All'inizio era un gioco... dovuto al fatto che, secondo me, la drag queen ha un occhio privilegiato, no? Nel senso che, la drag queen o comunque la persona che è travestita da qualcosa - tra l'altro, non - raramente mi definisco drag queen o definisco drag queen le persone che io conosco che fanno questa cosa, no? Perché è proprio un travestirsi, quindi cioè un po' riqualificare la parola travestito perché quello è.

M: Proprio etimologicamente, cioè, eheh! A livello...

R: Esatto. Il gioco mi piacev-, mi p-, mi piaceva e mi piace ancora perché tu fundamentalmente hai una maschera, e il fatto che tu abbia una maschera, eh... ti pone nei confront-, in... in una situazione di forza nei confronti degli altri. Di forza dovuta al fatto semplicemente che gli altri si aprono molto

più facilmente a te perché non esisti. Cioè non esisti nella vita reale, quindi fondamentalmente. Se io ti incontro in un locale tu sei molto più propenso a dirmi le tue cose, dirmi il tuo punto di vista in maniera molto più libera di come lo faresti adesso, no? E quindi per me era un gioco bellissimo, appunto, mi piaceva parlare, e quindi... soprattutto nei locali dove si... eh... c'è di tutto, gira di tutto, appropriarsi un po' delle esperienze di tutti, e soprattutto delle per-, delle persone che magari avresti visto il giorno dopo e: 1) non ti avrebbero mai riconosciuto; 2) eh... forse non si ricordano nemmeno cosa hanno detto. E quindi quel-, a me quel gioco piaceva molto. Mi piaceva anche molto l'immagine della travestita che... eh... non... non canonica, no? Non di quelle che fa sempre le stesse battute sul sesso, piuttosto che dal-, dalla risata facile eccetera. Cioè, una travestita anche un po' aggressiva che fosse specchio di quella cultura che cercavo di rappresentare. E quindi... e fondamentalmente. È nata così, nel senso che... come questa cosa eccetera eccetera. Dopo di che f-, boh, forse ... un po', un anno e mezzo dopo, mi è stata fatta questa proposta da SEL, da un gruppo militante all'interno di SEL, di partecipare alle... alle regionali, con una mia candidatura. Una candidatura come Rovyna, no? Un po' che doveva essere un momento di rottura con tutto e... eccetera eccetera. E siccome a me, fondamentalmente... Mi interessava e... a-, avere anche un... come dire, dare uno sguardo, dare un occhio a tutto questo tipo di dinamiche, e mi piaceva come si potesse coniugare con... il travestitismo, no? Nel senso che, come-, come una performance legata a qualcosa di utile, fondamentalmente. Ho accettato alla condizione che non mi candidassi, cioè che...

M: Ah, ok.

R: Fondamentalmente. Che si candidasse un collettivo, siccome... che poi non è-, non è possibile, nel senso che ci vuole una persona che si candidi.

M: Sì, momentaneamente.

R: Allora in quel momento abbiamo deciso di disgiungere le cose, nel senso: *Rovyna una degli altri* diventava l'immagine e il-, la portavoce; il candidato sarebbe stata una persona a caso del collettivo, giusto per spersonalizzare completamente la candidatura dal fatto che ovviamente poi come ci è stato-, come è stato detto tra l'altro anche su giornali nazionali, che quello era il mo-



mento in cui c'era la travestita che era associata a Nicole Minetti, il contraltare della sinistra di Nicole Minetti eccetera eccetera. Io volevo pure evitare proprio questo, con un metodo... Mh, non se dire grossolano o troppo sottile, non lo so, quello dello svincolare la candidatura dalla persona.

M: Credo sia stato più sottile che altro, eheh!

R: Non è stato capito, infatti.

M: No.

R: Nel senso, è stata vista come una volontà di non espormi o come una volontà di ingannare l'elettorato. In realtà, eh... lì si cercava di far votare un progetto, un'idea indipendentemente da-, semmai avessimo vinto, la persona che era stata... che aveva messo il nome, sarebbe andata come persona all'interno del Consiglio.

M: Come rappresentante.

R: È ovvio che il collettivo con-, continuava a vivere, e sarebbe stato... un'operazione comunque di gruppo, al di là di poi-, della persona fisica che deve andare. Però questa cosa a me piaceva molto, quindi fondamentalmente ho accettato, abbiamo accettato di poter fare-, SEL ha accettato di fare questa cosa, pur rischiando molto, nel senso che... Infatti si è... All'inizio si gridava alla... alla... come dire, alla truffa, perché c'era il nome ma non c'era la persona eccetera eccetera. Ehm, però credo che SEL poi avesse creduto molto in me perché, conoscendomi, si rendevano conto appunto che un... avremmo gestito la cosa in modo intelligente, nel senso che... quando ci sono stati dibattiti eccetera non c'era la questione della travestita punto e... Nulla togliere a quel tipo di travestita, ma è tutta un'altra cosa. Non ci sarebbe stata la drag queen ma ci sarebbe stata una trave-, una travestita e un... che poteva portare avanti determinati discorsi, sostenere determinate cose eccetera. Quindi abbiamo fatto sta roba. La campagna elettorale è stata molto molto divertente perché poi la mia idea era quella di comun - interrompimi se lo... se lo trovi fuori tema o...

M: No, volevo chiederti una cosa: quando dicevi che... come si chiama... che SEL vi ha, come si chiama?, appoggiato... Io mi sono-, l'unico modo in cui io mi sono informato è stato recuperando degli articoli di giornale su internet.

R: Be', anch'io.

M: E leggevo addirittura che a un certo punto, in questa fase abbastanza, diciamo, di... come si chiama?, di disorientamento proprio del pubblico nonché degli altri candidati, dove addirittura... come si chiama?, ai piani alti di SEL non erano a conoscenza di questa cosa se non, cioè non avevano capito bene come funzionasse questa cosa e addirittura stavano andando contro la capolista.

R: Chiara.

M: Esatto.

R: In realtà non era ai piani, era il PD, che siccome S[EL] era all'interno del PD, coloro che non erano a conoscenza... cioè non erano a conoscenza, non lo so... Penso che fosse...

M: Anche tipo Penati che ha detto la sua giusto perché aveva dell'aria nei polmoni.

R: Esatto, però all'interno di SEL, sia le persone fondamentalmente, se-, forse non in un primo momento... perché, come dire?, la candidatura si inseriva all'interno di SEL per tutta una questione di vicinanza e soprattutto di opportunità di poter fare delle cose con un partito che comunque ai tempi si permetteva di fare determinate cose e quindi era come dire, non una candidatura indipendente all'interno, però era un collettivo che si muoveva all'interno e che avrebbe fatto una cosa. Probabilmente sul nascere non era ben chiaro a tutti, vuoi perché magari le informazioni son state passate così, vuoi anche interesse a voler andare a capire fino in fondo eccetera, ma poi a un certo punto era chiaro a tutti, quindi quello che è, Penati ovviamente, il PD, ma lì... E infatti poi penso tu abbia trovato de-, degli articoli, qualche articolo di Chiara dove spiegava...

M: No, ne ho visto uno in cui sosteneva proprio con grande convinzione...

R: Esatto, esatto. Tutta questa roba qua. Però diciamo che per poter nascere, ci si è dato un colpo alla... come dire al cerchio e uno alla botte. Si sapeva che SEL era un terreno fertile, si sapeva anche che avrebbe incontrato delle resistenze, allora si è fatto partire poi sul... su...

M: Usando la pubblicità.

R: Si è fatto partire, chiarendo e non chiaren-, chiarendo a grandi linee. Poi la cosa si è spiegata bene nel momento in cui aveva anche un po' ingranato, era un modo di inserirsi in maniera....

M: Be', è stata una trovata pubblicitaria molto efficace.

R: È stato poi diciamo in termini di voti diciamo... tra... non è stata proprio... Però, insomma i motivi sono... di coinvolgimento della città, o di una parte della città che era forse disposta ad ascoltare. È stato interessante.

M: Be', oddio, non è andata poi così male, perché se non-, ho letto le... come si chiama, le percentuali, e avete preso qualcosa come 12000 voti, che...

R: No, forse molto meno.

M: Forse...

R: Però non mi ricordo... io non mi ricordo...

M: Forse era proprio intorno alla decina di migliaia.

R: Tra l'altro non ho voluto manco saperlo. Quindi cioè, nel senso, non...

M: No, avevo controllato perché alla fine avete preso un seggio solo che ovviamente è andato a Chiara, perché era lei la capolista.

R: Chiara, sì...

[Rovyna si alza e mette una teiera a bollire sul fuoco.]

M: Tu di dove sei, tra parentesi?

R: Sono... campano.

M: Precisamente di..?

R: Caserta.

M: Ah, ok, ok.

R: Hai scelto [quale tè vuoi]?

M: Sì.

R: Ti dicevo, fondamentalmente, l'idea per me era di comunicare un appunto l'esperienza... politica... anche una sorta di performance ma non fine a se stessa, non mi interessava poi di-, la cosa ricadesse su Rovyna in quanto personaggio, ma appunto sul collettivo, e il collettivo era stato abbastanza un bel collettivo e mi piaceva avere la possibilità di fare delle cose con cui la gente potesse interagire. Banalmente, abbiamo fatto... Non so, una sera andavamo e facevamo *guerrilla gardening*, quindi si trattava appunto... Un po' come... i *flash mob* sono arrivati un po' dopo, capito? O... o un pochino dopo...

M: Nel 2010...

R: Però sono scoppiati insomma dopo, però era l'idea era un po' quella. O

era in contemporanea, però lì, a Milano, intendo. L'idea era appunto quella di darsi appuntamento e fare una serie di cose con...

M: Grazie mille. [Ricevo il tè.]

R: Niente. Con... Abbiamo fatto *guerrilla gardening*... Io mi faccio un altro caffè che sono ... Abbiamo fatto *guerrilla gardening*, la bicicletata, piuttosto che, ehm... vabbè, le-, le solite cose come la cena di raccolta fondi piuttosto che andare al mercato...

M: Cosa facevate al mercato poi?

R: Al mercato, semplicemente... campagna elettorale, cioè, ognuno...

M: Parlavate.

R: Esatto, perché al mercato, fondamentalmente, in quel periodo, noi siamo andati proprio... in quel periodo c'erano i vari banchetti, poi vabbè arrivavamo noi e se ne andavano tutti... immagina la Lega accanto, piuttosto che...

M: Ahah!

R: Semplicemente Rovyna andava in giro e in quel... Poi ci inventavamo tanti piccoli espedienti, in quel caso, facemmo la pesca dei diritti, cioè c'erano... una scatola con tutti i diritti e la gente li pescava e ... discutevamo di quel diritto. Insomma il diritto alla famiglia, e intervistavamo le persone se sentivano questo diritto a portata di mano, o se invece eccetera. Era un modo insomma per farsi-, per parlare con la gente, per fare capire che c'era questa cosa, e diciamo che le... come dire, il *feedback* era molto più positivo di quanto si pensasse, nel senso che al di là della battuta che ci può essere... sul fatto che c'è una travestita eccetera... le persone quando lo vedi parlare, nel senso che... E poi mi si approcciava in modo giocosa, per poi affondare nei temi un po' più seri... mi ricordo che sembra una banalità, che sembra una cosa da *telenovelas*... una delle cose più... più belle che ricordo che eravamo appunto al mercato e c'erano le varie famiglie al mercato. E c'era questo papà con questa bambina, la quale era molto incuriosita, non so se confondeva quello che stavamo facendo con la *clownerie*, piuttosto che... e il padre, ehm, si prese la briga di spiegare che cosa stava succedendo, no? E allora disse: "Sai, questa signorina fa politica". La bambina: "Boh...".

M: Ahah!

R: E lui, in maniera molto semplice, ha detto: “Sai cosa vuol dire far politica? Fare le cose per il bene degli altri, no? Questa signorina sta qui per migliorare le cose, per... per migliorare la tua scuola, per migliorare...”, e sta cosa-, questa cosa è stata bellissima, perché in un-, quel contesto dove effettivamente ti puoi trovare anche in difficoltà, perché trovi comunque una figura che... ah... in quel periodo poi il mio look era anche abbastanza *scary*, nel senso che... capellone eccetera... eh...

M: Cresta leonina.

R: Esatto, una persona che si prendesse la briga di raccontare, si spiegare questa cosa in quella circostanza, è stata molto... insomma son state queste piccole cose che... Poi che altro abbiamo fatto, all'interno della campagna? Al di là di tutti i vari dibattiti, con i vari dibattiti che si è... che si erano candidati nelle varie... nelle varie cose. Sono sicuro che abbiamo fatto altre attività, perché mi ricordo sono state settimane super piene di campagna elettorale.

M: Quanto è durata?

R: Mah, è durata penso... piene piene, le ultime due settimane, sono state, boh, piene piene piene. Però poi, costruirlo, perché era un continuo...

M: Quindi è stato... fine febbraio, fine marzo..?

R: Marzo, sì.

M: Ok.

R: Considera che poi nel senso io faccio tutto un altro lavoro.

M: Cosa fai di lavoro?

R: Io... sono... faccio, lavoro in una multinazionale americana, mi occupo di ricerche di mercato quantitative, e faccio anche un lavoro abbastanza impegnativo, nel senso che... Mi dà anche abbastanza soddisfazioni e tutto, quindi... per me era molto difficile, nel senso, il mio unico problema a fare questa cosa è stato...

M: Il tempo.

R: Il tempo e soprattutto il fatto che queste due realtà per me non si devono mai incontrare, semplicemente: 1) perché Rovyna non deve avere un alter-ego reale, perché se no perde anche la sua potenza, nel senso... nel momento in cui si scopri chi c'era dietro, perché poi è stata una caccia alle streghe

incredibile. Giornalisti della *Repubblica*, del *Corriere*, che mi chiamavano, che mi chiedevano appunto di-, di darmi il trafiletto in prima pagina nel caso avessi dato il mio nome e cognome vero, la mia esperienza, cosa facevo cosa non facevo eccetera. Perché a loro faceva gola, il fatto di sapere chi c'era dietro, e... e lì ci son stati un sacco di...

M: Speculazioni.

R: Di speculazioni. Dopo, comunque, ero bombardato al telefono, io e i ragazzi del collettivo, di queste di queste cose. L'ultima... penso l'ultimo patto che ho cercato di negoziare era di pubblicare il mio nome e cognome se avesse pubblicato il nome e cognome dell'intero collettivo, che erano circa venti persone.

M: Ahah!

R: E... e lì, no, loro non hanno... è stata... però ho ancora quell'articolo che è uscito il giorno dopo su *La Rep-*, su *La Repubblica*, mi ricordo che stavo andando al lavoro, ho preso il giornale ed ero in prima pagina, ahah! E mi ricordo...

M: Li hai raccolti un po'?

R: Sì, era quello... quello ce l'ho da qualche parte... non ricordo dove... questa casa l'abbiamo presa da poco...

M: È molto carino qui, per la parte che ho visto, è molto carino.

R: Grazie... E quindi insomma per me, la difficoltà più grande era questa cosa, perché tengo al mio lavoro, non volevo che le due cose si mischiassero... però tutta la città tappezzata coi manifesti, è vero che non si è mai... anche \_\_\_\_\_. Non ho mai collegato in maniera diretta \_\_\_\_\_. Tra l'altro, forse ho ancora qui, c'ho ancora qua un manifesto della...

M: Campagna?

R: Del... della campagna, sì.

M: Quindi al lavoro nessuno sa che tu... fai la drag queen?

R: No, anche perché, immagina un lav-, per quanto poi si possa essere aperti eccetera e ci sono-, sono due mondi che sono inconciliabili ed è giusto che sia così. È giusto che sia così. Almeno io non lo vedo come un problema, anzi io prefe-, mi piace proprio l'idea che, cioè Rovyna sia un'altra cosa.

M: Un super eroe, più o meno.

R: Esatto.

M: No, mi ha molto colpito questa cosa perché effettivamente, come si chiama, questo progetto di *Rovyna una del una degli altri* è... Boh, mi sembra molto forte, cioè, mi sembra che l'idea di usare la drag queen come una specie di-, di tela su cui dipingere tutta una serie di politiche o comunque di istanze politiche. Non so io l'ho trovato molto efficace. E... Poi anche l'idea del collettivo mi è piaciuta molto, cioè proprio... ho pensato: "Questa cosa è molto interessante!".

R: Per me è st-, saper... è stata un'esperienza interessante anche perché poi all'interno del collettivo c'erano tante persone che facevano studi diversi, piuttosto che cose diverse, che si sono appassionati a questa cosa, che già meditavano, che non meditavano e si sono appassionati e hanno dedicato tantissimo tempo... [Srotola il manifesto.] Questo è.

M: Oohh!

R: Ehm...

[Commento come Nancy Posh vestita da Lolita con la parrucca di *dreadlocks* rossa e rosa sembri Brooke Candy, una rapper americana con una simile pettinatura.]

R: E... e niente, quindi abbiamo fatto questa cosa...

M: Tra parentesi volevo chiederti com' era... com'era composto il collettivo.

R: In che senso? Di persone?

M: Sì, cioè, più o meno, chi c'era dentro.

R: C'era... dentro... delle persone che militavano in SEL già precedentemente, per cui c'erano... c'erano delle persone che già lavoravano all'interno di SEL; c'è qualcuno che adesso è anche consigliere comunale, quindi...

M: Ah, ok, quindi gente impegnata sul serio.

R: Rappresentanti dell'ARCI, cioè persone che lavorano all'ARCI e non senz'altro come organizzazione arci in particolare; persone che facevano... che non facevano politica, che si sono avvicinate e hanno dedicato del tempo, quindi potevano essere persone che si occupavano banalmente da-, dalla parte grafica, perché volevano farlo, piuttosto che di contenuti, donne che erano sensibili al tem-, al femminismo eccetera eccetera, quindi facevano quella roba lì; amici che possono... Ma tantissime persone con diverse competenze, alla fine,

che poi son state messe al servizio della causa, quindi era abbastanza eterogeneo. Buona parte erano persone anche attive politicamente in precedenza, quindi era stato... Il collettivo era stato un momento in cui loro si sono giocati la loro credibilità, nel senso all'interno dei partiti in cui militavano, o all'interno dei movimenti in cui... però credo che con, cioè le... l'esperienza *Rovyna* anche da un punto di vista di credibilità interna, non ha mai avuto dei, non ha mai fallito perché in nessuna circostanza siamo stati né banali né triviali e né stupidi, nel senso abbiamo sempre avuto... che poi una cosa intelligente, detta da un drag queen fa ancora più effetto che detta da una persona che non ha una parrucca, perché ti aspetti sempre che se ne esca con la battuta semplice per far-, cioè, c'era anche quella, per carità, però poi si poteva-, er-, ero in grado ed eravamo in grado di discutere di qualsiasi cosa. E tutto nasceva con-, il realtà poi tutto era nato dopo lo slogan di Formigoni che era *Roberto uno di noi*. Noi eravamo *Rovyna una degli altri*, cioè se non siamo noi, saremmo gli altri. E quindi niente, poi... dopo la... per me era molto legata all'elezione, nel senso, questo momento di visibilità c'era... da fare per sensibilizzare su alcuni temi, per poi eravamo sempre in giro. Prendevamo il carro e andavamo in giro a Milano, un mercoledì qualsiasi di sera a dire cose, a parlare di cose, ehm... abbiamo fatto anche il... una volta abbiamo fatto anche il... a Palazzo Marino un DJ set fuori Palazzo Marino per la chiusura dei locali... insomma, varie cose. Però, poi, l'esperienza per me è finita con la fine delle ele-, nel senso c'era la necessità di... Il collettivo poteva anche continuare, era ovvio che poi al di là del collettivo stesso, finita questa parentesi, ognuno poi doveva poi dedicarsi alle sue cose. Secondo me questo progetto perché nasceva, si dava tutto. Poi, non è che moriva, però sarebbe cambiato, ognuno si sarebbe portato quello che aveva imparato nella sua esperienza. Per quello poi dico, c'è chi ha proseguito e ora è consigliere comunale, e continua a fare le sue cose all'interno delle organizzazioni. Per cui è nata e finita...

M: Cioè, quindi... usciti i risultati, il collettivo si è sciolto..?

R: Non... non immediatamente ci sono state ancora altre attività, però si sapeva che non c'era nemmeno la forza per poter continuare in maniera. È ovvio che questa è un'idea che... come dire?, è un... è una formula che è stata sperimentata e che secondo me funziona. Nel caso domani ci rendessimo conto che



c'è bisogno-, che c'è la voglia, la volontà di fare un'azione dimostrativa di qua e di là, io non metto in... limiti alla provvidenza, nel senso che... Ci può essere ancora una cosa del genere. Per il momento, anche perché è molto faticoso.

M: È un come si chiama un dispendio energetico, non... non di poco.

R: Quindi... E... E boh, per me personalmente è stata una figata, nel senso che mi son trovato a far cose che non farei mai nella mia vita, perché il mio lavoro è tutta un'altra roba... Non ho intenzione di fare politica, non avevo intenzione di fare politica. Sono un punk scettico della politica fatta in un certo modo... Sicuramente non è la mia missione, forse non lo è di nessuno, perché... Però, mi ha dato accesso a un sacco di cose-, ho conosciuto un sacco di gente e un sacco di opinioni molto diverse, ho fatto cose, ehm... che mai avrei pensato di fare, partecipato a cose che non sarebbero state non alla mia portata, non avrei mai incontrato insomma... quindi è stato molto interessante. Poi voglio dire: c'è ancora gente che si ricorda... non so, tu sei venuto a conoscer-, tu hai conosciuto Rovyna attraverso Paola. Io adesso non so se Paola si ricorda di Rovyna per la questione *di Rovyna una degli altri*... Però, comunque, c'è ancora chi - forse nemmeno un mese fa - eravamo-, suonavo in un locale... che c'è stata, appunto, una ragazza che voleva conoscermi. Non era a Milano in quel periodo ma seguiva da fuori e appunto aveva saputo che coincidevamo come persone, Rovyna di quel momento storico e... E quindi abbiamo fatto una chiacchierata su 'sta roba e lei mi aveva detto il suo punto di vista... quindi, è ancora bello vedere che ma saranno state anche dieci persone... Per me il fatto che è rimasta quo-, qualcosa di questa idea è stato interessante.

M: Posso chiederti ...una sigaretta?

R: Come no! Ecco! E poi che altro? Poi vabbè, Rovyna ha continuato a vivere, nel senso che al di là della politica. Mi piace fare, tempo permettendo-, mi piace ancora coltivare questo aspetto per giocare abbiamo fatto una canzone, ti ho mandato il link, e ne faremo un'altra.

M: Ho visto un'intervista che avete fatto a non mi ricordo che radio...

R: Ok... Ok music.

M: Sì una cosa del genere. Una abbastanza lunga, in cui parlavate... è stata molto molto divertente, devo dire.

R: Sì, ci siamo divertiti, sì sì... Poi io faccio parte anche di un collettivo di le-, di lesbiche che si chiama Gaia 360°, forse hai...

M: Ti invidio un sacco per questo, vorrei farne parte anche io.

R: Sono l'unico uomo biologico e forse quando sono travestito da donna, sono...

M: Sei la donna più femminile.

R: Esatto. In realtà questo incontro è stato molto casuale. Io mi trovo molto bene con loro, mi trovo bene con le donne, e con le lesbiche in una maniera incredibile, perché io poi sotto sotto sono una lesbica.

M: Ahah! Anche io lo sento un sacco!

R: Non per entrare nei luoghi comuni, ma io sono super scascione, e mi trovo benissimo nel loro modo di fare, alle volte molto approssimativo. Io mi trovo benissimo. In realtà Gaia 360° esiste da molto tempo, fondato da queste ragazze, mai aperto a un uomo. E l'apertura è stata un po'...come... come dire, *on-going*, nel senso che facevamo già delle cose insieme, io come supporter; nel senso loro facevano serate e io partecipavo a queste serate eccetera, come, ehm... performer o roba del genere... E poi a un certo punto scrivevo i testi delle loro dei loro eventi, scrivevo i testi di altre attività... Ehm... che loro facevano e quelle a un certo punto hanno detto \_\_\_\_: "Ok, fanne parte, cioè, vieni alle riunioni e ne parliamo...".

M: Ormai... sei tu che tra parentesi scrivevi i come si chiama i testi per la campagna? O chi è che li aveva scritti?

R: I testi... dipende, in particolare non so, quelli più lunghi e noiosi no, non li ho scritti io, ahah!

M: No, no, no. Perché ho visto sugli articoli che ho trovato c'erano dei pezzi molto interessanti, pronunciati da te immagino. Avevo letto delle dichiarazioni in cui dicevi che Rovyna è... cioè: "Io sono Rovyna", e poi dicevi che io sono questo, io sono questo, io sono quell'altro...

R: Quello sì... Quello... ehm... adesso non ricordo perché era tutto scritto abbastanza a 4 mani... a 8 e a 12 mani, nel senso che chi c'aveva tempo scriveva le cose e poi dividevano. C'è-, cioè, sicuramente parte del... queste parole qua me le ricordo moltissimo, che sono an-, mie, nel sen-, non mie, non so se ho scritto nel dettaglio quelle cose ma...

M: Sono ideate.

R: Sì, sono idee mie, quindi... Sì, nel senso, buona parte, c'era una collaborazione di tutti, ma anch'io... A me piace molto scrivere. Tra l'altro ho anche questo piccolo blog, di cui ti avevo mandato anche il link, che era un po' un diario e che è un po' un esperimento, nel senso che ho sempre scritto testi per gli eventi, testi molto ironici molto... così, e a un certo punto ho deciso appunto di canalizzare tutte queste cose intorno un blog, un blog, che ha i suoi tempi, nel senso che sono poi i miei, però in realtà... mi piacerebbe, nel senso mi piace molto, mi diverto, a tempo perso, faccio questa cosa. Ed è un esperimento, perché poi immagino un giorno tutte queste cose debbano convogliare in qualcos'altro, un po' più strutturato. Poi io viaggio a mille, c'ho diecimila cose aperte e a un certo punto le finirò tutte. Adesso ho appena scritto un'atra canzone che voglio fare però in italiano... Ehm... Sto pensando, come ti dicevo, a un cortometraggio, un mediometraggio da fare con Gaia 360°... che è un po' sarà, un po' la... la messa in scena di-, se immaginando in questo mondo, ancora è un'idea, prima io mentalizzo tutto poi scrivo in... L'idea è appunto di rappresentare l'eventualità di un mondo gestito da drag. Quindi...

M: Ok...

R: Un mondo in cui le drag si infiltrano in tutti i rami della società civile economica e quindi c'è dalla Presidente travestita...

M: Un po' come la "lobby gay".

R: La *business woman*, c'è la travestita che si occupa del-, eccetera eccetera... per... E è-, in realtà è un po' una parodia di quello che è il mondo d'oggi, dove non è la drag-, non c'è la travestita, ma c'è un potere molto forte centralizzato che gestisce un po' tutto, e quindi mi piacerebbe rappresentare questo con la vena ironica del-, da un punto di vista, diciamo... una vena ironica, ma anche un aspetto estetico diverso, dove appunto non è... L'idea non è quella appunto di dire: "Sì, sarebbe un mondo bellissimo"; anzi, sarebbe un mondo bruttissimo, perché un mondo fatto di tutte-, persone che condividono sempre e solo una sola visione sarebbe un mondo che barcollassero [barcollerebbe], e quindi vorrei trasportare questa cosa e adesso vediamo... Sto pensando a come farlo, però...

M: Posso chiederti di usare il bagno? Scusa...

- R: Sì... A destra e lo vedi.
- M: Ok, grazie, sai, perché continuo... è tipo il terzo tè che bevo oggi.
- R: Vai, vai.
- M: Sono sempre in giro...
- R: A destra...
- M: C'è la luce accesa...
- R: Esatto.
- [Ritorno dal bagno.]
- M: Ma hai un gatto, tra parentesi?
- R: Sì, è su...
- M: Ah, oooh, gatti... Belli loro. Che gatto è?
- R: È un europeo, però è molto grosso... È 8 kg, sì...
- M: Madonna..!
- R: Boh, poi non so che cosa... dal punto di vista di... boh, anche forse per chiudere il cerchio sul travestitismo eccetera no?, lì. Nel senso che poi non so... e magari poi puoi venire a una delle serate, penso che ne faremo una il 30 marzo.
- M: Volentierissimo... Dove?
- R: Al Toilet. Dove c'è... questa *reunion* con le persone che sono sul manifesto.
- M: Ah, ok, fantastico!
- R: E una è Nancy Posh che suona, l'altra è LaZelma che gestisce il Toilet.
- M: Con cui collabori?
- R: Esatto... E credo il 30 marzo abbiamo un sabato in cui facciamo una serata che si chiama *Squat* dove...
- M: Sempre per rimanere in tema anti-*establishment*.
- R: Esatto... dove suo-, suoniamo. E l'idea è anche questa, no? Insomma che... era quella di proporre, non so se ce ne fosse bisogno, però l'idea di giocare col travestitismo non per una questione di genere, nel senso... anzi, forse per abbatterlo completamente, la questione di genere. Non è la travestita che deve mettersi in panni femminili perché... perché, appunto, vuole sentirsi femminile. La travest-, c'è ancora tra parentesi, sicuramente, la componente; dall'altra parte c'è la ricerca di come ti presenti, come ti dicevo prima. Dall'altra c'è anche questa cosa che la travestita non deve essere necessariamente quel tipo di drag

queen, perché quello che facciamo noi, dalla musica che passiamo... Certo, c'è la parte commerciale, ma c'è anche la p-, dei riferimenti un po' più... non voglio dire colti... però di u-, di persone che amano la musica e che... che in qualche modo hanno sempre...

M: Più ricercato.

R: Esatto... Che l'hanno sempre ascoltata. Lo stesso atteggiamento nostro, non è l'atteggiamento della drag queen piaciona che sta lì perché... Anzi, tutt'altro, siamo anche abbastanza... come dire?, spietate nel-, nel modo di approcciarci. Quindi, la gente vede anche con un altro, come un altro aspetto di chi fa questa cosa... per un... per... in maniera div-, in maniera semplicemente diversa che un po' rispecchia quello che-, che siamo noi, le cose che ci piacciono e quindi secondo me questa è la grossa differenza. Io mi sentirei molto in imbarazzo a dover fare la drag queen, nel senso quel tipo di drag queen non sarei capace, non sarei capace...

M: Ma tipo... cosa, tip-, nel senso, tu non è che vai, tip-, non vai nei locali a cercare di ...di trovare delle serate dove fare animazione..?

R: No, no, assolutamente, no no. No, nel senso, le cose che faccio di solito... Ovvio che se poi hai amici che fanno una serata, e mi dicono: "Vuoi venire a mettere due dischi?", se la serata mi piace, gente che mi piace, più che volentieri, ma non è la mia-, non è né il mio lavoro, né la mia attività principale e lo faccio esclusivamente dove posso fare le cose che mi piacciono.

M: Ok.

R: Non accetterei mai di fare un roba semplicemente per far cassa. Non mi interessa...

M: Sì, be', oddio, non so quale drag queen faccia robe per far cassa, però...

R: Sì, nel senso, però sai, puoi anche fare tre serate a settimana...

M: Ah, sì, in quel senso.

R: Esatto, e... E comunque no, nel senso, far solo le cose che mi piacciono. Molto spesso arrivano da me o dalle persone con cui, che frequento e che con-, e con cui collaboro nel fare le serate, ma no-, non... Grazie anche questa serata-, *Squat* è una serata che è stata ideata da noi due anni fa, quindi noi ogni tanto facciamo questo *revival*, piuttosto che se c'è... adesso con Gaia 360° maga-

ri-, facciamo l'estivo di solito al Forlanini, al... che si chiama *Supergrass*, allora lì... Siccome è dentro al parco, è una situazione completamente diversa... è una cosa a cui partecipo volentieri, suono, o sono lì, delle volte mettiamo su delle performance. Insomma, un po' di... di cose del genere. Però anche in Gaia 360°, no?, l'idea è di s-, dare sempre un'alternativa a quello che è il mondo lesbo che ha dei metri di riferimento, no? Gaia 360° nasce come un'alternativa un po' più alternativa, e quindi anche l'idea di sperimentare posti diversi dove fare delle serate che non siano canonicamente il locale, o come può essere l'estivo. Due anni li abbiamo fatti in un parcheggio...

M: Figata.

R: Era il parcheggio di un-, del Palabadminton, che è il palazzetto del badminton, c'hanno questo parcheggio esterno che ci è stato dato, e quindi abbiamo fatto la serata lì nel parcheggio

M: Cioè praticamente avevate messo non so, il furgone del...

R: No... l'impianto...

M: Ah, ok, proprio.

R: Sì sì.

M: Ma avevate cosa? Tipo, baldacchini, cose strane?

R: No... c'era il prato, il cemento e... così, molto...

M: Cioè appoggiavate le casse e mettevate un tavolo e...

R: Sì, sì, guarda, è un po' più strutturato, però era un parcheggio, cioè, non era... di giorno funzionava come il parcheggio per quelli che andavano lì per giocare. D'estate lo facevamo appunto, adesso, non si usa più, al Forlanini dove c'è un piccolo *chiringuito* dove c'è un piccolo spazio eccetera e anche lì, abbiamo le casse che vengono da un piccolo *chiringuito* e quindi l'impianto... E facciamo questa serata proprio, sempre quasi esclusivamente ad ingresso gratuito e con Gaia 360° partecipi a tutti i Pride, piuttosto che a tutte le attività. Ci sono delle attività interessanti che riguardano il mondo femminile... Partecipiamo, quindi un po'... un po' così.

M: Ma quindi, cioè, tu ti sei abbastanza sempre preoccupato proprio della parte organizzazione di questi eventi, piuttosto che non dell'animazione o... è una cosa che è venuta?

R: Cioè... l'animazione non è mai stata fine a sé stessa, non so come dire... Sì, mi sono occupato della parte organizzativa nel senso che... *Squat* è gestito da quattro di noi, da quattro travestite, quindi dall'aspetto *vado lì e mi propongo al locale*, all'aspetto *questa è la linea musicale che vogliamo dare*, a *questa è la gente che vogliamo che ci piacerebbe far venire...*

M: ...attirare.

R: ...attirare, questo è così che dobbiamo fare eccetera. Quindi sì, assolutamente, anche da un punto di vista organizzativo, questo dalla parte della comunicazione, quando far uscire l'evento, le PR... Eccetera e poi entrano nella sera. È questo il bello, il fatto di non essere i DJ che vanno lì e suonano, non è solo la travestita che va lì e fa un playback. È l'idea di quando è possibile di organizzare delle cose che plasmi dall'inizio. Poi ti dico non... vado a suonare se mi si chiede eccetera, ma non è prioritario, nel senso... Non ho mai chiesto di suonare da nessuna parte, nel senso non... o di essere presente, a titolo personale. E poi ci sono le serate, come il 30 marzo, che siamo in *console* e siamo 4 travestite, quindi a turno siamo noi 4 e magari non c'è nessuna performance, nel senso, non è detto. Non c'è il microfono, perché la parte *vocalist*, insomma, è quella che proprio meno ci... ci interessa, se non per dire delle cazzate o insultare qualcuno.

M: Be', oddio, non che in genere le drag queen facciano molto altro, eh.

R: Esatto. Però... poi però magari ci vien voglia, diciamo perché non facciamo questa performance, che magari saranno magari tre minuti che magari ci guardano così perché noi siamo fermi e basta. Sono un po'... cioè... Abbiamo mille stimoli che vengono da tanti tipi di culture diverse, quindi e li proponiamo in maniera... come dire, senza voler il consenso, no? Se c'è una cosa è perché ci fa ridere, e vogliamo farlo. Perché ci interessa facciamolo. Io avevo proposto di stare tutta la serata seduto da... come Marina Abramović, no?

M: Ahah!

R: ...per quattro ore. Questo non è ancora stato realizzato. Poi ovviamente noi avremmo aggiunto il nostro, ovvero un catetere, perché non puoi stare quattro ore...

M: Tipo gavettoni che scendono...

R: Una persona normale... Però, capisci, ci sono tutti questi stimoli, che ci vengono dall'arte e dalla cultura del nostro tempo ma anche no. Poi, sì, no, secondo me la bellezza di tutto questo è il fatto che si fa per gli altri, ma lo fai anche molto per te stesso, senza la necessità di dover cercare il consenso, senza la necessità di doverti vendere a qualcosa o per qualcosa, proprio per l'idea a di fare delle cose carine, che sono interessanti e che nella vita di tutti i giorni non posso... Ma io quando vado al lavoro o quando, appunto, quando c'ho le mie cose, è ovvio... Faccio un lavoro noio-, principalmente con i numeri, la mia parte creativa è molto limitata. Il potere di Rovyna... è un alter-ego che ti permette di coltivare un aspetto di te stesso abb... Secondo me è il segreto del mio equilibrio, perché altrimenti sarei completamente disequilibrato. Invece questa cosa un po' mi... mi aiuta, anche.

M: Cioè, è una valvola di sfogo.

R: Sì sì, è una valvola di sfogo per la creatività, per le cose che mi piace fare, sì.

M: Però vorres-, cioè, nel senso è comunque un modo per fare qualcosa di... bello, cioè non è semplicemente...

R: Ah no, certo, no no no.

M: Non è quel tipo di travestimento tipo Carnevale nel senso: "Vado lì perché voglio vestirmi e...".

R: Ah no, no. Anzi, no. La regola è: a Carnevale non ci si traveste, perché se lo fanno tutti gli altri ci vuole il coraggio di farlo...

M: No, anche perché se lo fai tutto l'anno...

R: ...il coraggio di farlo negli altri giorni quando nessuno lo fa. No, l'idea è proprio fare delle cose per, nel senso - se mi viene in mente, se vedo qualcosa che mi ispira, così come la posso scrivere sul blog...

M: Ah, sono luci. Oddio. [Mi ero spaventato perché avevo intravisto le luci di Natale già appese sul frigo con la coda dell'occhio.]

R: Tra l'altro, vuoi un-, vuoi un... c'è un plumcake. Ne mangi una fetta?

M: Non lo tagli per-, cioè non mi dai la prima fetta?

R: No, La seconda?

M: Ahah! Se lo mangi anche tu, però se no mi sento in colpa a farlo da...



R: Tanto probabilmente farà cagare.

M: Ecco, no, se cominci così però, non so...

R: No, lo provo prima io e poi te lo offro. E... sì, nel senso...

M: L'hai fatto tu?

R. No, è una di quelle cose già fatte.

M: Ah, tipo Buitoni....

[Rovyna assaggia il plumcake]

R: Mmmh, è mangiabile.

M: È edibile?

R: Se vuoi, mangiala.

M: No, no ci mancherebbe. No, poi io sono super goloso di dolci... so che a vedermi si nota subito per cui... Ahah! [Ricevo fetta] Grazie.

R: Niente. Sì no, l'idea è di fare assolutamente cose che ci piacciono. Se è uno stimolo che arriva da qualsiasi parte, dall'arte, dalla politica, o va a finire nel blog, o va a finire in una roba che uno fa, la serata o... o va a finire in una canzone.

M: Giustamente, sbocchi creativi.

R: Però, l'idea è quella.

M: Tutto è molto, molto interessante. È anche molto buono il plumcake. Sono anche carini i piatti, ahah!

R. Questo penso che sia... i piatti arrivano dalla casa, forse, non son sicuro se son quelli, ma della... della mamma del mio compagno.

M: Stavo dicendo o è una zia o è una nonna.

R: Sì sì, gli stiamo togliendo tutto il...

M: Servizio.

R: Le abbiamo tolto anche i bicchieri dal suo... matrimonio.

M: Ahah! "Ciao mamma, grazie!".

R: Insomma, questo è un po'. So che è un po' difficile spiegare, un po' perché, va un po' fuori dall'immaginario collettivo della drag queen, però v-, si inserisce in un canale completamente, cioè... diverso, credo.

M: No, pensa che, tra parentesi, cioè l'idea che mi ero fatto io della... di cosa potrebbe essere fare la drag queen, è quello che fai tu, per esempio.

R: Ah, ok.

M: Cioè, qualcosa di un po' -, di... come si chiama?, più ad ampio spettro. Perché -, non so, anche perché, vedere anche il progetto di Rovyna e be', quello che fai alla fine, perché organizzi le serate, sei in Gaia 360°, cioè. Sono tutti un sacco di progetti che hai in -, che hai in -, come si chiama?, in giro. E, boh, mi sembra mi dà quasi l'idea che tu stia sfruttando bene la -, il personaggio, il fatto comunque di essere una drag queen, o comunque fare quel che fai, di usare una maschera, o di usare quello che...

R: Eh, non è che... cioè, non è che sono chissà che cosa, cioè non è che c'è quest -, questa risonanza. Però nell'ambiente ristretto delle persone a cui piacciono questo tipo di cose, c'è abbastanza riscontro, si fan delle cose... funzionano, quindi...

M: Mah, spesso e volentieri poi le cose fatte bene sono quelle che rimangono tra... che poi rimangono poco conosciute, purtroppo.

R: Ma vediamo, io sono fiducioso che ci sia ancora -, deve ancora arrivare la cosa giusta...

M: In che senso?

R: ...cioè la cosa fatta bene... Nel senso, queste sono state tutte cose per Rovyna per capire cosa può lasciare, insomma...

M: Mh, ok.

R: Quindi, cioè, penso che abbia un sacco di margini di miglioramento, no? E quindi adesso si sta, si è testata in vari campi, si è affinata, ha fatto *training*, no? E adesso a un certo punto quando ci sarà il momento della maturità vediamo un po' che cosa fare, appunto. Può essere questo cortometraggio, può essere...

M: Può essere una raccolta di rutti... qualcosa.

R: Qualsiasi cosa.

M: Qualcosa avanzerà.

R: Qualcosa, vediamo. Però penso che ancora il meglio deve ancora arrivare. È un po' lontano, nel senso non è un po' lontano... non ho fretta, quindi non mi ci metto nemmeno a...

M: Posso chiederti quanti anni hai?

R: 33.

M: Anche tu! Ok...

R: Perché?

M: Perché continuo a conoscere gente che ha esattamente 33 anni, come Cristo.

R: Eh sì, perché poi Cristo a 31 an-, dai 30 ai 33 ha fatto tutto, eh.

M: Esatto.

R: Io mi prendo il beneficio di farlo dai 33 in poi.

M: Anche perché, per esempio, anche il mio fidanzato, pure lui ha 33 anni, per esempio.

R: Ah...

M: Per cui, cioè, è un... come si chiama?, è un numero ricorrente, ecco.

R: E niente, poi... altre cose divertenti che abbiám fatto e che magari... una volta siamo stati in-, abbiamo fatto una lezione con Gaia 360° all'università a... a Pavia, nella facoltà di Architettura.

M: Ahah! Perché?

R: Perché c'erano un progetto di-, sul... "Disegnare o ideare luoghi del divertimento", un laboratorio.

M: Ah, ok.

R: E siccome con Gaia 360° abbiamo sempre fatto spa-, serate in loca-, in posti che non erano nati come locali...

M: Sì...

R: ...abbiamo portato l'esempio di come scegliamo una *location*, come può essere un parcheggio, come può essere, eh, e come sfruttarlo. Quali sono le-, quali sono le cose a cui fare attenzione, può essere, che ne so, la luce, i flussi delle persone, piuttosto che... e quindi abbiamo portato la nostra esperienza come di gente che fa le serate, come sceglie i locali e in base a cosa, e quali sono le... Quindi-, anche questo va... Adesso, più ci penso, più mi vengono in mente cose che abbiamo-, che abbiamo fatto, però.

M: Cioè, be', non è mica da poco, 'sta cosa.

R: Sì, vabbè, era all'interno di un corso, in cui abbiamo fatto un intervento, un pomeriggio, dicendo... ho portato delle slide, dicendo: "Queste sono tutte

le serate che abbiamo fatto, queste sono le piantine dei locali dove siamo stati, dal locale tradizionale, al parcheggio, che non ha confini e che lo puoi plasmare tutte le volte come vuoi”. E quindi quest’altra cosa... Poi, boh. Sì.

M: Ahah! Però tendenzialmente, ma...? Cioè, avete quando organizzate queste di serate, o quando organizzate queste serate, avete qualche tipo di preferenza? Cioè, preferite il locale già fatto o preferite i locali da costruire diciamo?

R: Mah, noi di solito, no, noi di solito se possiamo ave-, se potessimo... Il nostro locale perfetto sarebbe veramente un... No, locali già fatti no, nel senso... Quelli con già un’impronta ben definita, a meno che non siano locali storici. Noi abbiamo fatto una stagione molto bella chiamata l’*Ignorantia* al Sottomarino Giallo che è un locale storico. Lì era stupendo...

M: Eh, mi han detto che avete, che è stata chiusa la serata.

R. Esatto. Questo, stupendo, e quello era un locale che aveva un suo carattere, ma un carattere veramente *rétro* e tutto. Però ti dico, se possiamo... spazi alternativi, come può essere un parcheggio o un... o un parco, noi, cioè ci fanno più che gole, piuttosto che un locale super strutturato. Anche perché ci piace anche un po’ l’imprevisto, insomma...

M: Volevo chiederti, a proposito delle serate al Sottomarino Giallo, perché da quello che ho raccolto un po’ in giro, l’idea che mi sono fatto io è che la serata è stata chiusa durante questa specie di ondata di repulisti durante la come si chiama, della legislatura Moratti.

R. Sì.

M: Però, non ho-, se.. se puoi raccontarmi un po’ più... come si chiama..?

R: Sì, no. Fondamentalmente, il locale è stato chiuso per una questione di volumi. Di volumi decibel.

M: Ah, ok! No, pensavo di volumi... volumi spaziali.

R: Di decibel, perché c’era un problema all’interno dell-, è sotto un palazzo.

M: Ah, ok.

R: E i volumi non erano... nel senso, io che ci st-, che ci ero dentro, da fuori non si sentiva la musica, però chi c’è più dentro non lo so, come percepisce il tutto. Quindi è stato un problema di quel tipo e chiudendo il locale la serata era molto legata a quel locale, perché il contesto si sposava

benissimo. Quindi a un certo punto... abbiamo finito anche... Però sì, faceva parte di quell'ondata lì, che è un'ondata che è continuata per lungo tempo. Adesso la morsa si è-, meno... con la giunta di Pisapia è un po' meno... Però c'è sempre questa tensione. Tenere un locale aperto a Milano non è facile. C'è tanto, appunto, si parla di Berlino, si parla di questo e di quello. È vero, cioè, a Milano è molto difficile. Nel senso, devi stare attento a molte cose... mille permessi, mille... e rischi che a un certo punto ti viene il controllo dell'ARPA piuttosto che il controllo di questi e magari chiudi. È un po'... La è molto semplice, quando il Sottomarino... quando han chiuso il locale, anche la serata si è fermata...

M: Anche perché spesso, tutte queste specie di controlli, sono usati in modo strategico anche dai... spesso...

R: Io a un certo punto ho anche pensato di essere perseguitato, perché ovunque andassi, in qualsiasi posto...

M: ...chiudevano.

R: Quindi ho detto. "Boh, forse associano"... Sai... non per avere manie di protagonismo, di persecuzione. Cioè, il *flyer* con Rovyna, lì, a qualcuno questa storia non è andata a genio e magari si punta a sto roba, però ho smesso di pensarci per non darmi troppa importanza, nel senso che... Però forse sì, siamo stati perseguitati un po' tutti.

M: Anche per non cadere poi, nella spirale cospirazionista, per cui...

R: Esatto... E niente, e quindi questo.

M: Quindi è stata chiusa per il volume della musica

R: Sì. Sì sì, non per atti osceni in luogo pubblico...

M: Ahah! No, vabbè, anche perché era al chiuso, per cui...

R: Quindi... no.

M: È molto interessante, anche questa cosa. Poi mi hanno detto, per esempio, che la serata al Sottomarino era poi ritornata per una... per una specie di *revival*, che però è durato una volta solo, non so cos'è successo.

R: Sai che non mi ricordo? Forse è stato chiuso temporaneamente, poi riaperto e poi richiuso, sempre per questo motivo.

M: Ecco, questo... una cosa... adesso è..?

R: Adesso è chiuso, è chiuso alle serate. Gaia 360° continua a fare serate, ma con un *sottobrand*.

M: Ok.

R: Dove io-, fondamentalmente, però, è un pubblico principalmente-, è un altro tipo di serata. Quindi Rovyna non c'entra... Non... appunto, collaboro a livello organizzativo delle cose da fare, ma è praticamente un pubblico più femminile eccetera, per cui non partecipo attivamente nella serata, perché... non interesserebbe a ne-, al pubblico. Non è il mio...

M: È un problema anche di... come si chiama, di risposta dal pubblico.

R: Sì, sì. Ognuno poi fa una cosa per la sua... per la sua gente.

M: Ma è-, per cui cioè perché il pubblico di questa serata più-, prevalentemente...

R: Femminile...

M: Femminile... più giovane, mentre di solito..?

R: E quindi Gaia 360° ha questo *sottobrand* che si chiama *Doctor Sex Party* e fa questa serata così. Poi Gaia 360° c'ha il cappello di tutto, ad esempio già nell'estivo, dove Gaia 360° si presenta con il suo nome, Gaia 360°, alla serata è molto più d-, è molto più, cioè nel senso che, molto più mista, quindi maschile e femminile eccetera; più alternativa e quindi... lì ho più terreno fertile che per... per le mie... per le cose che piace fare a me e quindi... un po' selezioniamo le cose, ci diversifichiamo, insomma.

M: Giustamente.

R: Offriamo un servizio a tutti e poi dove...

M: A 360° gradi.

R: Esatto, poi dove mi sento che ci-, c'abbiamo voglia, dove anche io ho voglia di inserirmi personalmente. Adesso questa cosa con il Toilet che facciamo una volta al mese, che è appunto *Squat*. Un'altra... era stata lanciata tre anni fa in un altro locale che si chiamava SET e poi chiuso, nell'ondata di tutta 'sta roba qua. E poi, la... due mesi fa, abbiamo deciso di riportarlo... a una mensile, dicendo: "Ok, rifacciamolo", e quindi lo facciamo; adesso abbiamo fatto una volta, lo rifacciamo il mese prossimo e siamo sempre... Io, Nancy Posh, LaZelma e La Fosca, che siamo le 4 persone che poi hanno ideato questa cosa. E quindi

non-, un po' nascono così, da voglia di fare le cose, possibilità di farle, opportunità che ci sono...

M: Bisogna anche avere gli spazi

R: Assolutamente, quello sì. È fondamentale.

M: E quindi... come si chiama, questo-, il vostro rapporto con l'autorità è sempre un po'... cioè, com'è?

R: È ovvio che Rovyna ti direbbe: "Fuck the system". Io poi sono un'altra persona, sono molto legalizzato, per quanto sì... il rapporto con l'autorità... sai, cioè, nel senso... non è che c'è un conflitto continuo, è ovvio che non ci stanno bene delle co-, cioè come persone e non solo come travestite, non ci stanno bene le cose e non ci stanno bene. Poi è ovvio che la drag queen è più... politicamente scorretta, di come lo posso essere io o... te.

M: È più audace.

R: Esatto. Però non c'è quest'ossessione della...

M: Del tipo: "Morite tutti".

R: No, nel senso... no. È ovvio, cioè se una sera voglio prendere una foto del papa e stracciarla, lo posso fare. Perché faccio omaggio a Sinnéad O'Connor.

M: No, pensavo al... come si chiama? Non se hai letto questa notizia del parroco a... vicino a Novi Ligure, credo, che dopo che Benedetto XVI ha abdicato, durante la messa ha presentato sul... come si chiama?

R: Sull'altare?

M: Sull'altare, la foto di BXVI e l'ha stracciata.

R: Ah, ecco.

M: Per la serie, ahah! È una scena che torna.

R: Sì, sì, torna sempre. È un classico.

M: È un grande classico.

R: Però non c'è un rapporto con l'autorità. Nel senso, la travestita vive anche in un mondo, non so, reale ma fino a un certo punto, nel senso che la sua realtà è circoscritta alle cose che fa; in quei momenti, cioè... è ovvio, se poi la gen-, se poi vuoi lanciare un messaggio perché durante la settimana ti hanno triturato i coglioni con una roba, la riporti lì e la ricomponi. Però non c'è una vera e propria, struttura di... nel rapporto con l'autorità.

M: No, ti chiedevo più che altro il rapporto con l'autorità, proprio dal punto di vista organizzativo, cioè se effettivamente voi avevate a che fare con organi, per esempio del comune, metti... come si chiama... le... ehm... quelle che avevi detto prima... come si chiamano? Quelle che vengono a farti i controlli...?

R: L'ARPA.

M: L'ARPA, tutte quelle associazioni che vanno a fare lì i controlli.

R: Ma non come travestite. Poi lì ci... il gestore del locale o l'organizzazione, sì... cioè nel senso...

M: Sì, esatto, esatto, in quel senso.

R: ...il controllo lo vedi e poi capisci che cosa sta succedendo. È proprio il locale che vede queste cose. Tu come organizzatore, no.

M: E com'è il rapporto con i gestori dei locali?

R: Mah, in realtà è stat-, negli anni è stato vario, nel senso che ci sono state esperienze positive, esperienze meno positive.

M: Altalenante.

R: Altalenante. È stat-, non c'è s-, mai stato, come a dire, noi ci presentiamo anche in maniera molto onesta sulle cose che facciamo, non è che... quindi dobbiamo trovare anche degli spazi che sono pronti ad accoglierli, anche...

M: Ideologico.

R. Ideologico. Mah, ci son stati dei rapporti-, il Sottomarino è stato un rapporto stupendo; in altri un po' meno. Poi rientrano anche le questioni economiche, perché ovviamente i locali poi devono fare il loro business, eccetera eccetera. Quindi noi siamo meno attenti su questa cosa, perché... e quindi facilmente fre-, eheh! No, non fregabili, però in realtà siamo molto più... morbidi su questa cosa, poi però, quando si sentono tutti quanti, ti rendi conto che magari ci \_\_\_\_ un po' troppo. Poi però il rapporto, la... dove si sviluppa un rapporto buono si diventa quasi una grande famiglia, nel senso che quando andavamo ogni sera al Sottomarino, c'erano le due perso-, le due proprietarie del Sottomarino che ci aspettavano, e... Si facevano quattro chiacchiere prima di iniziare la serata, durante la serata si godevano anche le performances, c'era anche un'attenzione particolare. Sempre poi ti scontri con generazioni che son diverse dalla tue, però.



M: Giusto.

R: E tu vedevi delle attenzioni che sono come.... Non so, “Ti accendo la luce perché penso che tu ne abbia bisogno”, e... invece, magari anche no, eh... Però era carino vedere come loro vivevano con i loro occhi questa performance che magari tu la vivi in maniera molto ironica, per loro invece era uno...

M: Una cosa da prendere sul serio.

R: Per esempio, no? Non so, al Sottomarino, la scena era che poi le al-, ovviamente tra di noi, se c'era qualcuna che faceva qualcosa, ci tiravamo le cose, nel senso: “Vai viaaa!”, queste cose qua. Per loro questa era un cosa come per dire: “Ma è tutto a posto?”, nel senso che, cioè...

M: Un po' stile...

R: Tipo: “Fatela cantare”, e invece era: “No no no!”. Quindi... è bello, e comunque c'è molta apertura... ti dico: poi, le persone che gestiscono i locali ne vedono di tutti i colori, e son persone che magari stanno lì e fanno questo lavoro da tanto tempo e son magari persone che hanno imparato molto... E quindi, di cons-, si sviluppano dei rapporti molto... e anche di grosso rispetto. Per la travestita in sé e per sé la cosa diventa in un po' più complessa, se ti proponi da solo, no? No? Perché da subito devi far capire che genere di persona sei, nel senso che è ovvio io mi presento così e parlo a dire \_\_\_\_\_ cose, dopo di che scopri dopo due ore che sono un'altra persona e... Però già è importante presentarsi così, perché metti le cose in chiaro, dopo di che se l'altra persona-, e metti le cose in chiaro via via che fai le serate no? Così capisce che tu sei una persona che fa determinate cose e hai dei suoi limiti e... cioè, se c'è una persona che ti dice una roba per tutta la serata, non è perché ho la parrucca che non sono credibile. Ti sto dicendo che al bar mancano dei baristi, ce li devi mettere perché c'è coda, per dire... Quindi è un po'... La travestita nei confronti delle autorità deve guadagnare credibilità. Tutte le volte, fa un po' più fatica della...

M: Sì.

R: Però poi, quando si instaura il rapporto, poi diventa facile.

M: Diciamo che non sempre c'è quel... cioè, nel senso, non sempre ti prendono sul serio.

R: No... ma... Forse noi siamo diventate molto brave su questo, nel senso

che mettiamo subito in chiaro, idea molto netta e chiara, lì anche molto rigida, siamo abbastanza... sulle cose che facciamo anche maniacali e super iper-, non ansiosi, ma... attenti, no? Quindi da questo, come stabilisci il rapporto subito, non è... Cioè, non siamo la travestita che suona al bar e mi devi dare da bere, però la travestita che fa la battuta e io la colgo perché-, perché s-, perché devo far ridere. Si instaura tutt'un altro tipo di rapporto, però questa è una cosa che costruisci tu, da come ti poni. Eh... ti devo dire co-, adesso è molto semplice, nel senso. Per chi ci conosce, ok; per chi non ci conosce si capisce subito, che non siamo gente che va per \_\_\_\_\_. Nel senso che non siamo... appunto, abbiamo deciso un certo stile ma tra virgolette, nel senso, un certo modo di fare le cose. Non so se-, quanto ti sta aiutando quello che ti sto dicendo, se ti può essere utile per la tua...

M: No, in verità, molto, ahah! A dirla tutta, molto. Devo anche... vediamo...  
19:33. Dimmi tra parentesi quando me ne devo andare, perché...

R: Io... pensavo di dover fare...

M: Perché ovviamente...

R: Vediamo un attimo. Tra l'altro se ti interessa...

M: Probabilmente sì, ahah!

R: Io ho... allora, non so se tu hai visto un po' le foto eccetera eccetera, no?

M: Sì.

R: E niente... come quella c'era anche quell'altra, la madre di tutte-, di tutte noi, se siamo nate che, come di dicevo comunque ho fatto al scommessa quattro anni fa, che è Nancy Posh.

M: Ok.

R: Nancy Posh è sulla scena da tantissimi anni, adesso un po' meno perché si dedica ad altro. Però è un altro ragazzo, giovane eccetera che, se ti va di intervistare, si può cont-, si può assolutamente... gli do io poi i contatti e se lui... Non penso abbia-, anzi, io sinceramente gli avevo detto: "Guarda, se vuoi passa", però siccome era impegnato, ha detto: "È molto interessante, però sono impegnato".

M: Ok.

R: Se ti interessa, perché lui è... nasce come DJ. Ne ha viste tante, ha

fatto tantissime stagioni eccetera e... Loro [Nancy Posh, LaZelma e La Fosca] sono stati molto carini che durante l'attività di Rovyna mi hanno supportato. Nel senso che io quando ho deciso di iniziare ho dettò: "Dico sì solo se ci siete anche voi".

M: "[Se] ci siete anche voi"...

R: Quindi ci sono state nelle comunicazioni, ad alcuni eventi partecipavano. Per non fare questo viaggio da solo, no? Quindi penso che... se ti interessa, sicuramente ha delle cose diverse da quelle che ti posso dire io, ma il filo conduttore è lo stesso, insomma.

M: Più che volentieri, più che volentieri, se possibile.

R: Quindi poi ti faccio sapere, ti faccio per... per... E... niente, poi...

M: E la serata *Squat* al Toilet-... quindi con Gaia 360°...

R: No, Gai-, *Squat* non è con Gaia 360°. È mia - cioè è mia, partecipo io come *Squat*. Faccio *Squat*+Gaia 360°, poi son tutt'intorno tanto e poi... Che tanto, non ha a che vedere niente con...

M: E tu sei nel, diciamo, nel comitato di organizzazione di questa cosa, o l'hai ideata tu?

R: *Squat*?

M: Sì.

R: *Squat* nasce da cinq-, quando l'abbiamo fatta inventata eravamo in cinque, l'abbiamo ideata da zero. Poi è finita, adesso al rifacciamo perché LaZelma e La Fosca (Stefano e Erik che gestiscono il-, il Toilet) ...

M: Il Toilet.

R: Dicono: "Perché non lo facciamo da noi? Visto che lo facevamo prima in un altro locale... facciamone una mensile", e quindi fondamentalmente, non-, non ci-, è molto semplice come serata, nel senso non c'è dietro, essendo una mensile che si rea-, riaggancia a qualcosa che è già stato fatto. Per la gente che già conosce, sa cosa trova. Quindi siamo noi che suoniamo con i nostri stile di musica e con i nostri... cose un po' *random*. Sì, è una serata un po'... carina per noi e anche per la gente che... una sorta di *reunion* di-, del tempo che fu. Però è carina...

M: Un'operazione *amarcord*.

- R: Esatto, esatto, così.
- M: E questa è il... mi hai detto..?
- R: Ancora non c'è il... penso che sia il 30 marzo.
- M: Quindi fine mese, comunque.
- R: Sì.
- M: Ok.
- R: Dove, se ti interessa, ci può-, se hai voglia di venire alla serata...
- R: Sì sì.
- R: Puoi venire magari anche un po' prima, così mentre ci prepariamo hai al possibilità di fare delle domande alle due tras-gallettate che sono lì.
- M: Se fosse possibile, sarebbe il non plus ultra.
- R: Be', sì sicuramente, tanto saremo lì mentre...
- M: Mi piace il termine "sgallettate".
- R: Sì, poi tre si conciano, una dall'altra parte e una dall'altra. Così vedi anche tutto il processo di cambiamento, perché poi si cambia da così, si passa oltre e si cambia completamente anche modo di-, di approcciare.
- M: Modo di parlare, anche spesso.
- R: Tutto, tutto. Nei... Potrebbe essere interessante per te, vedere questa parte, questa trasformazione esteriore e interiore
- M: Interiore. "Fa bene qui, fa bene qui", insomma.
- R: Esatto.
- M: No, volevo chiederti invece, se con Gaia 360 - io lo chiamo Gaia 360 perché chiamarlo "Gaiatrecesessantagradi", ahah!, perdo tre anni di vita - che tipo di serata, cioè che tipo serate...
- R: Per adesso c'è questa, *Doctor*, che...
- M: Dove però tu non partecipi.
- R: L'estivo che invece probabilmente partirà da maggio, sarà invece tutti i sabati-, tutti i sabato..?
- M: Boh, anche io dico sempre "tutti i sabati" perché "tutti i sabato" mi sembra stupido.
- R: Esatto. E... e lì, Rovyna ci sarà in maniera più presente, non probabilmente, non tutti i sabato... Per dirti questa, allora, giusto per farti un'-,

questa è gioia del Sottomarino. [Comincia a mostrarmi delle foto dal suo profilo Facebook.]

M: Ok... Ah! Ok, ok...

R: E... poi c'è stato... un po' a livello cronologico... Quello era il Capodanno...

M: Comunque, l'immagine di RuPaul è bellissima. Dopo quella di Beyoncé-Papa, ahah!

R: Sì, questa era il... era pens-, questo era il Sottomarino...

M: Ok.

R: Ed era-, la era di gente un po' a caso, che... era... Tutto molto...

M: Vedo il caso...

R: Cioè, che questo più o meno è l'ambiente...

M: E il... come si chiama?, la... non mi viene in m-, è un periodo che non riesco a parlare in italiano decentemente... e il tipo di pubblico, chiamiamolo..?

R: Abbastanza eterogeneo.

M: Eterogeneo.

R: Gay, lesbiche ma anche molti etero... molti etero, che sono assolutamente...

M: Ma il pubblico era, tipo, diciamo, *mainstream* come stile o... più indie?

R: Ma sai, c'è un po' di tutto... nel senso; poi dipende molto... diciamo un-, un 70/30 tra *mainstream*...

R: C'erano anche i truzzetti milanesi? Ahah!

M: Ma no, perché \_\_\_\_? Poi, in un contesto così eterogeneo, fanno la loro porca bella figura, nel senso che è bello vedere che c'è sottocultura, tutto...

M: C'è umanità, ahah!

R: Soprattutto quando le cose si mischiano e... secondo me è molto bello. Qua è, ti dicevo, quando ti dicevo abbiamo fatto le serate al parcheggio.

M: Ah! Ok, ok...

R: E... forse non c'è il posto della... Non c'è il...Tsk, la foto che far vedere. Comunque vedi, questo era un parcheggio, questo... [Foto dell'estivo di Gaia 360°.]

M: Sì.

R: Nel senso...

M: Questo è il bar, questo è ahah! Sì, sì.

- R: Un parcheggio...
- M: Però, come si fa? Come si chiama, come si fa ad affittare un parcheggio?
- R: No, per sé \_\_\_\_ un locale che aveva un parcheggio. Ci aveva dato il parcheggio. Nel senso, c'era il locale, il bar della palestra, che aveva anche il parcheggio e quindi ci hanno dato la-, il parcheggio.
- M: Cioè, vi ha dato in cessione il parcheggio...
- R: Sì, cioè, nel senso, la sera facevamo queste serate, dove poi il confine è sempre molto labile, soprattutto nell'estivo, dove puoi ballare e dove non puoi ballare. Quindi, la situazione era po'...
- M: Un po' lì lì.
- R: Un po' lì lì. Quindi, dovevi sempre stare attento, però...
- M: Ahah! "Non puoi ballare lì, vieni qua!"
- R: Era permesso, sì, il limite del... diciamo del concesso e ciò che non è concesso dall'amministrazione, no? Per cui non devi creare la pista da ballo; poi la crei, insomma. Tutte queste...
- M: Sì, perché per fare la pista da ballo devi avere il permesso apposta, o sbaglio?
- R: Esatto.
- M: ...Anche. Sì, che sarebbe-, che mi dicevo: "Ma perché?"
- R: Per questo molte volte nei locali vedi: "È vietato ballare". Tipo, nei bar o nei bar un po' più grossi che fanno disco bar, devono mettere questa cosa che non è permesso ballare. La presenza di alcuni tavolini fa sì che non sia una pista da ballo. Quindi, se ci sono dei controlli, quello è un luogo dove... poi non possono vietare a te di muoverti.
- M: Sì, esatto.
- R: Però non posso creare la situazione "pista da ballo".
- M: Ok.
- R: Quindi ci sono un po' di *escamotages* che talvolta si utilizzano per...
- N: Per raggirare un po' la...
- R: Eh, sì. Un po', così... E quindi-, purtroppo io-, mi è successa una cosa gravissima, che ho perso l'hardware esterno con tutte le foto dal duemila e non so quando...

M: Ah!

R: E... Però, per dirti, quello che succede-, le cose che succedevano alle nostre serate, per esempio... [Mostrando altre foto dal profilo Facebook] ...son queste.

M: Ahah! Mi piacciono le lettine in testa!

R: Cioè, all'improvviso... cioè, un po' creare...

M: Avete fatto apposta questo?

R: Sì sì.

M: Ah, ok.

R: Sì sì sì. Però son appunto quel tipo di situazioni che ci piacciono a noi. Cioè, un po' destabilizzanti per un pubblico che segue magari la festa canonica piuttosto che... Nel senso, non-, non faremo mai una serata con i gadget, con i "Vinci la maglietta". Una serata abbiamo fatto, a Natale, dove regalavamo delle cose, abbiamo svuotato ciascuno le proprie cantine...

M: Ahahah! Paccottiglia!

R: Oggetti rotti alle persone, tipo il CD masterizzato di Ligabue.

M: Ahahah, geniale!

R: Cioè, voler male alle persone. Oppure un guanto rotto, oppure...

M: Spaiato.

R: Cose che avevi in cantina, "Toh, impacchettiamole anche bene".

M: Poi chi le apre...

R: E quindi poi-, cioè, il nostro è sempre un po' fare il verso a un certo tipo di... ma senza cattiveria, no? Semplicemente perché è una cosa che non-, vediamo un po' con... con-, così, e quindi noi-, facciamo il verso, facciamo queste cose, riproponendole in minchia, assolutamente ironica. Quindi sì... poi questo...

M: Interessante, interessante.

R: Ma tu quindi tu ci devi scrivere, cioè stai facendo una tesi su questo?

M: Sì, sì.

R: E... nel senso, co-, come pensi di strutturare, nel senso... Partendo dall'origine della travesti-, nel senso, hai una...? Un obiettivo da dimostrare? Fai una ricerca...?

M: Eh... non so se a te è mai capitato di scrivere mai una tesi...?

R: Sì.

M: Sei laureato?

R: Sì.

M: In...?

R: Mercati finanziari.

M: Ok. Quindi Economia e commercio? Ok...

R: Sì.

M: Eh, sempre si scrivono tesi anche lì, per cui per forza... No, diciamo che, studiando antropologia, il problema delle tesi di antropologia è che non... ti puoi fare un'idea di quello che vorresti studiare, però il problema è che... se la gente non dice o non ha vissuto, non ti riporta di aver vissuto quello che ha vissuto, tu puoi anche pensare anche quello che ti pare, ma non te ne fai nulla. Per cui la mia idea era effettivamente di vedere quali fossero le potenzialità, diciamo, della figura "drag queen". Perché il problema tipo, della letteratura sulle drag queen, che è molto molto vasta - e credo part-, parte più o meno dagli anni Settanta in poi, quindi c'è tanta roba - è che tutti trattano essenzialmente di questioni di genere.

R: Mmh...

M: Il fatto delle drag queen adesso sono, con la nascita dei *queer studies* e dei *gender studies*, sono diventate praticamente le madrine di una lotta incredibile, per cui ci sono nuove identità sessuali - che è tutto ok, ed è tutto vero e tutto giusto. Perché è vero, la prima cosa che vediamo, non per forza a prima cosa che c'è in una drag queen, è che è effettivamente un uomo vestito da donna.

R: Sì, sì sì.

M: E vedere questo per possibilità \_\_\_\_\_ che crea reazioni, dà delle-, crea cioè delle potenzialità per fare tante cose. Però quello che io vedo sempre è che effettivamente c'è molto di più. Nel senso che, non siamo solo al nostra identità sessuale, nonostante, diciamo, la società-, diciamo, la società europea americana occidentale, così, vede più che altro la dimensione sessuale delle persone, siamo anche-, abbiamo un'età - cioè facciamo parte di una generazione...

R: Sì, sì, sì sì.

M: ...abbiamo una classe, un'etnicità - tutta una serie di cose su cui si può



giocare. E le drag queen effettivamente, cioè, il fatto di travestirsi da qualcos'altro, in questo caso da una donna, cioè un uomo che si traveste da donna.

R: Certo, certo.

M: Però dipende: che donna. Perché una donna non è una donna e basta. Può essere anche tipo, una donna androgina, o può essere una donna ricca, può essere la... non so, la casalinga grassa svogliata. Puoi essere tutto quello che vuoi.

R: Assolutamente.

M: Ed è quello effettivamente che io trovo essere il potenziale. E poi ovviamente, come si chiama, il nostro corpo è un discorso, nel senso che - non so se hai presente la-, il concetto di "discorso"... vabbè adesso mi perdo in tecnicismi, in tecnicismi inutili.

R: Sì sì, no no anzi, è interessante.

M: Però si parla di "discorso" quando qualcosa è costruito in base alle idee, alle politiche, a... le nostre mosse, anche come usiamo il nostro corpo; e tutto questo crea un qualcosa che poi viene riprodotto da altre persone, viene cambiato da altre persone, viene negoziato. E... effettivamente il fatto di travestirsi da qualcuno vuol dire effettivamente partire da zero e dire: "Io faccio qualcos'altro", nel senso: "Io ricreo una nuova identità", che può essere temporaneamente o meno, che cosa ci vuoi fare è un altro discorso...

R: Io trovo... A me una cosa che mi dà... non che mi dà fastidio per un qualsiasi motivo, però una cosa che mi dispiace molto è che si confonda tantissime volte nel... nel... tra la gente comune, insomma, che non si occupa di queste tematiche, tra travestitismo e transessualismo. Che è incredibile. Poi è vero che ci sono alcune... travestite, alcuni uomini o alcune donne che passano, che-, per cui il travestitismo è la forma di passaggio al transessualismo.

M: Sì sì sì.

R: Devo prendere questa telefonata. [Risponde al telefono.] Allora, ti dicevo che questa cosa, è vero che molti utilizzano come...

M: Una fase.

R: Una fase, che ci sta tutta. Però è vero che la maggior parte ha ben chia-

ro di non essere transessuale. Perché altrimenti sarei stato un transessuale e basta. Sia-, *male to female* che contrario.

M: Sì sì, no, infatti.

R: E questa è una cosa che è un po'... è difficile da far capire, no? Nel senso, per esempio: noi, io Nancy Posh eccetera, ovviamente, ci... ci travestiamo ma non abbiamo mai avuto la forma di un seno. Siamo completamente...

M: Piatte come siete.

R: Esatto. Cioè, nel senso, non è quello... però, una roba poi, anche non so... le cose che si vedono in tv. La disinformazione eccetera, o comunque sono anche molte travestite che nascono come travestite e poi diventano transessuali. Non so... però c'è questa, c'è questa confusione, che per me son due cose... non solo per me, sono due cose completamente diverse. Perché la transessualità... sei transessuale di giorno e poi diventi donna o diventi uomo. Travestitismo è... una rappresentazione, nel senso che, appunto, ti puoi travestire... Rovyna si può travestire una sera da... androgina, una sera può essere la *femme fatale*, ma non è nessuna di queste. La transessuale è se stessa, nel senso che è, come si immagina e come si vede, quello che vuole essere.

M: Sì, cioè effettivamente, lei realizza se stessa, quando...

R: Esatto... E questa è una cosa che è molto, è un... difficile da spiegare all'interno, soprattutto all'interno delle serate eccetera eccetera. E... e no, boh, e quindi penso che... trovo il tema delle drag queen o del travestitismo molto interessante perché, soprattutto se si coglie questo aspetto performativo, no? Del-, della cosa... Quindi, boh, sì, questo sicuramente... cioè, anche a me interessa molto. Nel senso che io mi sono avvicinato perché il travestimento in generale è una cosa che mi fa impazzire, cioè, nel senso che... ma in qualsiasi tipo di travestimento. E mi-, e mi piace tantissimo. Mi piace cercare, mi piace vedere, mi piace immaginarmi, mi piace proprio anche fino a che punto posso trasformarmi senza intervenire, ovviamen-, cioè...

M: Sì sì.

R: Comunque trasformarti con degli artifici momentanei, no?

M: Come puoi crearti in modo...

R: Imbruttirti, addirittura, o diventare... quindi, quella è la parte più inte-

ressante, cioè secondo me, che a me attira moltissimo e che mi interessa moltissimo.

M: Sì, ma-, cioè, secondo me è comunque una questione di potenzialità. Nel senso, ovviamente tutti abbiamo dei potenziali. Possiamo essere tutto. Ovviamente, il problema delle vite nostre di tutti i giorni è che tra tutti i potenziali dobbiamo sceglierne uno, di cose...

R: Esatto.

M: Però effettivamente questo fatto di – per esempio, la drag queen in questo caso, perché è uno strumento abbastanza, non dico che è una tradizione – cioè, sì, è una tradizione, nel senso che ha una storia, viene fatta da tanta gente, quindi è un metodo riconosciuto. Ma potrebbe essere anche, tipo, la gente che si veste da gatto e sarebbe la stessa identica cosa.

R: Esatto.

M: E trovo che sia una-, una cosa molto utile, si può-, si può sfruttare questa cosa per provare un'altra vita, cioè...

R: Esatto.

M: È un altro modo di...

R: Siamo solo... \_\_\_\_\_ Divine, o piuttosto che... Non so conosci Leigh Bowery..?

M: No..?

R: Allora, lui è un personaggio incredibile. Lui ha fatto... è un-, lui più che un... era un artista, non una drag queen. Era una roba incredibile. Tra l'altro, c'è molto di... [parte video su Youtube di Leigh] di ispirazione, cioè lui era un... non so come dire, una travestita, ma molto di più di una travest-. Questi son tutti...

M: Spezzoni.

R: Sì, come dire, ci sono... ma magari, se ti interessa... c'è anche un documentario, non so perché [musica del video altissima, non si sente nulla].

M: Ahah!

R: Cioè, lui è... Ah, sì, lui era una roba... Ah, bah, cioè lui era uno che si presentava... [il video procede] Ci sono anche delle foto degli spezzoni a \_\_\_\_\_. Lui era proprio un trasformista, faceva un ricerca pazzesca, cioè, super... interessante, non so, adesso io non so descriverti lui, ma...

M: Non so se... Per esempio, c'è questa artista che adesso è... inglese, se non sbaglio, che fa una cosa abbastanza simile. E... praticamente questa donna, molto molto alta, credo sia più o meno alta due metri, una roba del genere. È molto magra, e a vederla sembra una drag queen, in realtà è una donna biologica, e si veste con queste tutte... come si chiama, anche di gonfiabili, e praticamente ha queste maschere enormi, dove lei ripropone i personaggi dei fumetti anni '50 americani, per esempio. E ha tutti questi vestiti, tutti questi vestiti son tutti di plastica, cioè son tutti gonfiabili. Adesso non so più cosa faccia, perché qualche anno fa era molto... molto di grido; adesso compare ogni tanto, e più o meno non è che faccia una cosa molto diversa, semplicemente che lei si veste sempre, anche sempre la faccia completamente coperta a parte due buchini per gli occhi e uno per la bocca, però è sempre tipo questa super bionda, e ogni tanto ha anche attaccati anche i gonfiabili con i palloncini delle-, delle battute e... Sì...

R: No, comunque, su di lui c'è un documentario molto bello. Tra l'altro lui era assolutamente... ha influenzato moltissimo, là lo dice, no? Ha impattato, tipo, Alexander Mc Queen, \_\_\_\_\_. E lui anche in tv andava moltissimo. Lui era un performer. E ovviamente c'è tanto di gender nelle cose che faceva, nel senso che ci sono dei video in cui lui fa finta di partorire, piuttosto che comunque sì... ha su il costume eccetera. Però è tutto molto esasperato, è talmente esasperato che diven-, è assolutamente artistico, è arte. È c'è il documentario molto bello su di lui perché era veramente un pazzo, e secondo me lo trovi da q-, sia su YouTube gli spezzoni, su...

M: Sì, lo proverò a cercare.

R: E lui è interessantissimo, proprio perché... poi organizzava feste, promoter, attore... faceva, boh...

M: Una figura ispirazionale, come si suol dire.

R: Sì sì sì, esatto. E niente. Non so come siamo arrivati a lui, però...

M: Mmhh...

R: No, giusto per capire che ci sono vari-, vari, cioè giusto per...

M: Sì, si parlava di travestitismo in generale.

R: Esatto, versus transessualismo, che è tutta un'altra cosa.

M: Che è un'altra questione diversa...

R: Cioè, per me una è vita reale, l'altra no. Cioè, il travestitismo è-, sono delle realtà parallele che ti crei con le cose che crei; poi hanno un impatto sulla vita reale. Nel senso che *Rovyna una degli altri* era un fumetto, una super eroina che aveva un impatto su una cosa reale. Però *Rovyna una degli altri*, o *Rovyna* non ha un indirizzo di casa, non ha un telefono, non ha...

M: Be', questo in verità non la meno reale, in verità...

R: No, certo, però... Come dire?

M: Sì, diciamo che non è inserita nel tessuto ordinario del-, del sociale.

R: Esatto, esatto. E... appunto come travestita tu veramente sperimenti la possibilità di essere cose completamente anche molto distanti da te. Tra l'altro, io vivo una-, una scissione molto forte, nel senso che come-, come persona, sono assolutamente... non sono per niente, non ne capisco un cazzo di... di vestiti, fashion... cioè...

M: Cioè, non sei vestito male.

R: No, però non ti saprei citare l'ultima cosa. Non sono informato sull'ultima... Ho diecimila paia di scarpe da ginnastica, faccio solo sport in vita mia perché mi piace... Cioè, so per la conoscenza comune; il minimo per essere gay, insomma.

M: Ahah!

R: Il minimo sindacale...

M: Per passare.

R: ...per non essere rigettato. Però... il mio compagno ne sa molto di più. Cioè, ha un occhio anche molto più acuto del mio nel dire: "Sì, quella è una roba figa, quella no", o meno. Maggior p-, molto banalmente, anche le robe le sceglie-, qui, le robe da scegliere in casa. Io sono molto più lesbica tra virgolette. Non vorrei che poi questa cosa uscisse fuori come...

M: Un po' più *butch*.

R: Esatto.

M: È lui che ha scelto l'arredamento?

[Intermezzo da teatro borghese sui mobili di casa.]

R: E, ti dico, quindi io vivo questo doppio... Cioè, nella vita di tutti i gior-

ni, sono estremamente diverso e poi invece quando si forma Rovyna, c'è tutta un'altra roba, come se lei capisse qualcosa, insomma, capito? E questa è l'altra cosa che mi interessa moltissimo. Nel senso che... io non ho nessun problema ad uscire in tuta, ma Rovyna non uscirebbe MAI senza il rossetto o MAI senza un capello a posto. E quindi, cioè...

M: Calze strappate, sì, ma i capelli in disordine, no. Ahah!

R: Esatto, bravo. Quindi è un po'... Poi ci sono delle cose molto rigide, delle... del mondo del trave-, delle travestite. Nel senso, MAI scarpe basse, MAI senza rossetto, MAI... cioè, ci sono mol-...

M: E quello è tutto per riuscire a... come si chiama?, nel senso, tipo, le scarpe alte, il rossetto, i capelli sempre molto-, MAI i capelli corti. Cioè, non credo si vedrà - boh, a meno che tu non abbia un volto molto femminile, delicato, non esiste.

R: Poi ci sono delle cose... insomma, c'è una sorta di decalogo che si tramanda di madre in figlia. Come dicevo, forse incontrerai Nancy Posh: lei è la capostipite di tutti.

M: Ma perché lei ha cominciato prima...?

R: Sì.

M: E ha aiutato?

R: Sì, ha cominciato per prima, e poi ci ha buttato tutti dentro; poi ognuno ha vissuto di vita propria. Nel senso, cioè, io ci sono entrato gr-, tramite lui perché eravamo amici... Poi io ho fatto un mio percorso parallelo, fatto cose diverse. Però, sì, è lui che ha iniziato un po' di anni fa, forse anche 15 anni fa.

M: Ah, però..! Quindi, sì sì...

R: Sì, 15 anni fa e quindi...

M: Ma quando hai cominciato tu, c'è stato qualcuno che... a parte Nancy Posh che ti ha buttato nell'arena. Cioè, c'è qualcuno che ti ha... ti ha assistito nei primi passi, ha detto: "Questo si fa così, questo si fa colà", o..?

R: Mah, poi in realtà, nasceva tutto come un gioco. Lo vuoi giocare. Nel senso che, oltre il primo *tutorial* su come metterti una roba che non ti sei mai messa, come può essere un eyeliner o una ciglia finta, che io tra l'altro non uso perché non sopporto - al di là del primo \_\_\_\_\_, in cui ho detto: "Ok, Nancy Posh,

fai tu”, perché non sapevo da dove iniziare e non ho nemmeno... Poi da lì inizi a sperimentare e cioè, per me è stata una roba completamente da autodidatta. Compravi le cose, e: “Proviamo!”. Così... E quindi è stata una roba... Poi è ovvio che le cose sono un po’-, cioè, un po’ vedi una cosa, la ripeti... Tra l’altro io sono molto fortunato perché-, tra l’altro, perché il mio compagno è una persona si diverte moltissimo, nel senso che il personaggio Rovyna per lui è molto divertente. Lo vive da esterno ed è uno che se vede una cosa, dice: “Ah, quella è perfetta per Rovyna!”, come se fosse un’altra persona. E l’80% delle cose che Rovyna ha non le ho comprate io ma sono... per lui: “Rovyna potrebbe indossare questa roba, Rovyna potrebbe diventare così”. Quindi questa cosa è stata molto d-, è diventato anche un gioco molto divertente.

M: E devo dire che, comunque, è una cosa positiva.

R: Sì.

M: Anche perché spesso e volentieri quando senti storie di vita di drag queen o comunque di gente che fa travestitismo, tutte-, nel senso, una specie un *fil rouge* sembra di essere quello “difficoltà di trovare qualcuno che ti accetti per quello che fai”, o che comunque riesca a vedere il lato buono - il lato buono... Non che ci debba essere per forza - che la veda così, veda quello che fai in modo positivo, quindi ti sostenga.

R: Infatti io, mi è pure-, che speravi ci fosse sotto un qualche storia drammatica, dietro il personaggio Rov-, sai, queste tensioni?

M: Ahahha!

R: Nel senso, perché... ti spiego, molte drag queen spesso hanno anche storie alle spalle difficili, perché la drag queen è il passo più facile a un mancato transessualismo... secondo me, eh! Nel senso che io vedo molte che... in realtà, uno ha una disforia di genere, e che però vuoi per vari motivi, non sono riuscite a perseguire una determinata cosa, e quindi sono anche persone che hanno un vissuto di non accettazione, un vissuto di conflitto nella famiglia... in quella vita di tutti i giorni difficili, magari non hai un lavoro, che... c’è, c’è questa cosa. Però, appunto, sono una parte delle cose... nel mio caso è proprio stata una scelta consapevole avvenuta a 28 anni, di fare questa cosa come... come ti dicevo, una performance, quindi, è ovvio che è tutto molto sereno e che non c’è nessun

conflitto né con me stesso né con le persone che mi circondano, non ci sono storie...

M: Tragiche.

R: Sì, no, capisci? Che poi, molto variopinto, variegato, anche molte drag queen che sono nei locali, alcune appunto vivono il-, l'essere drag queen in questo modo, altre sono molto più persone che personaggio in quello che sono, no? E allora lì, c'è, c'è tutta un'altra, c'è tutta un'altra storia.

M: Comunque cioè tu, nel senso, tu sei del partito "persona e personaggio devono stare divisi", comunque?

R: Io, personalmente, per me faccio così. Nel senso che io...

M: Aiuto! Ahah [Osservo Rovyna che si sta bruciando con l'accendino.]

R: Prendo fuoco.

M: La torcia umana!

R: Io per me così, nel senso che... Sì, persona e personaggio - poi c'è sempre un po' di entrambi, no? Però io come persona non sono così... sono molto più timido di Rovyna, e sono molto più, cioè... mi imbarazzo molto più facilmente di Rovyna, sono molto meno aggressivo di Rovyna. È ovvio che i miei amici ti diranno, se dico qualcosa: "Ecco, questa è proprio da Rovyna", perché è ovvio che mi scappa. Allo stesso modo quando sono Rovyna ho una sensibilità che mi porto dietro dalla persona che sono, quindi non è che, c'è un'interazione, però perché non siamo fatti a compartimenti stagni. Però io sì, a me piace così, cioè mi piace, mi piace anche vedere nella reazione della gente che mi conosce, come persona/personaggio, come il loro atteggiamento cambio. Nel senso che ci sono alcune persone, anche miei amici, che di fronte a Rovyna sono più in imbarazzo, si sentono più... come dire, non in imbarazzo in senso cattivo, nel senso...

M: Nel senso che non sono così in intimità con Rovyna come lo sono con te.

R: Esatto, esatto. E Rovyna ci tiene anche a specificare che quella è Rovyna e... Quindi a me no, piace. Per me fa proprio parte del gioco. Perché al trasformazione sia totale, non ti puoi portare quello che sei durante tutti i giorni nel personaggio. Se no...

M: Be', se no sarebbe persona e basta, cioè, ahah!



R: Quindi sì, non se sia buono o sbagliato, ma...

M: No, non c'è niente di sbagliato e non c'è niente di giusto...

R: No, nel senso, mi piace... Non lo so quali siano le teorie correnti, però...

M: Ah, no no. No, perché c'è un gran-, ci sono grandi dibattiti, come sempre. Cioè, l'unica cosa che aiuta la scienza è a fare dibattiti, non a raggiungere conclusioni. Per cui, sì... Però ci sono molti-, cioè, molti sostengono il fatto che in verità dividere persona e personaggio non ha senso, cosa che io condivido, perché l'opinione che ho io per esempio è che il personaggio non è la persona, nel senso che, ovviamente, ha delle caratteristiche diverse dalla persona per forza, perché se no sarebbe persona comunque, ovviamente. Però credo che il personaggio sia una... come si chiama, sia la concretizzazione, in questi casi il travestitismo, di quello che si chiama l'immaginario o l'immaginario. Cioè sono tutte questa componente della vita delle persone ce non è strettamente concreta ma che è comunque importante, centrale, per cui ci sono aspirazioni, i sogni, c'è tutta questa cosa come l'immaginario, la fantasia, il desiderio. Tutte queste cose che possono prendere a volte forma, essere canalizzate in qualcosa di concreto. Per cui, per quello io non divi-, cioè non dividerei persona e personaggio da quel punto di vista. Poi, ovviamente, dal punto di vista pratico della vita di tutti i giorni, ovviamente, c'è questa divi-...

R: Sì, no no no, ma io son d'accordo che nel personaggio ti porti parte della persona, e il personaggio ha un impatto sulla persona. Come dicevo per *Rovyna una degli altri*, è ovvio che lì il personaggio si faceva anche portavoce di idee che anche la persona condivide. E che è appunto una dimensione che, cioè viene assolutamente naturale non essere...

M: Sé stessi in quel c-

R: Essere se st-, essere un altro se stesso. È quello il... Poi sei autentico nello stesso modo, non è che sei un'altra persona o reciti. Però talvolta, una volta che il tuo alter-ego, il tuo personaggio, è una person-, come dire, è un'altra persona anche. È proprio un'altra cosa.

M: È vivo, in quel senso.

R: Esatto. Quindi ha delle sue caratteristiche particolari... Ha anche un

punto di vista che delle volte è diverso dal punto di vista che posso avere io. Nel senso che fa parte del suo vissuto. Quindi, in quel senso. Poi è molto complessa, è difficile discriminare fino a dove c'è la persona e il personaggio e chi può farlo.

M: No, ovvio.

R: Però, dal punto di vista pratico, li tengo divisi. E anche dal punto di vista dell'esecuzione, mi piace, perché secondo me mi dà più libertà di provare, di...

M: Di essere.

R: Di essere altro. Quindi quello è assolutamente una cosa che - poi mi viene assolutamente naturale, non è che ci penso: "Ok, non posso far questo perché sarebbe...".

M: Come viene, viene, insomma.

R: Esatto.

M: Perfetto. Ahah! Cioè, non perfetto, ahah! Però, un fine frase a caso. E basta. Che ore abbiamo fatto? Sono le 8:07.

R: Ok.

M: Ok.

R: Io poi non so, ti dico, avremo ancora occasione di... Se tu vieni il 30 marzo c'è la possibilità di parlare con altri casi umani.

M: Ahahah!

R: E... quindi quello secondo me può essere un'altra raccolta di informazione. Tra l'altro ne becchi 4 o 5 in una volta sola.

M: Eh!

R: Tra cui anche Nancy Posh, che però se vuoi, siccome secondo me può pro-, ti può proporre un punto di vista anche diverso dal mio... ma comunque coerente con una sorta di... con quello che stai cercando.

M: Sì.

R: Secondo me ti conviene cerc-

M: Contattarla già prima.

R: Sì.

M: Eh, infatti sarebbe...

R: Quello te lo... Ti ci metto in contatto io.

M: Ok, grazie mille.

R: E... e niente, poi non so se qualunque altra domanda ti venga in mente, piuttosto che...?

M: Ah, cioè, come mi hai detto prima, per la serata credo della... che mi hai detto, del 30 marzo, che se voglio venire prima. Quella sarebbe una delle cose che mi interessano di più in generale, a parte ovviamente farsi raccontare queste-, questa cose che sono assolutamente centrale.

R: No, *per me* è interessante. Tra l'altro, è una fase che ha incuriosito molto. Durante la... durante la... la candidatura c'era una ragazza fotografa reportagista che mi ha seguito, ma l'idea originale era-, lei voleva seguirmi da persona e personaggio, quindi 24 ore su 24.

M: Ok.

R: Poi questa cosa io non la, non l'ho voluta fare perché per motivi miei...

M: Cioè, fare una cosa stile Terry Richardson che segue la gente a caso..?

R: Esatto, esatto, e vedere la trasformazione eccetera. Questa cosa l'hai vista in privato ma non ho voluto che diventasse un reportage.

M: Sarebbe stato... sarebbe stato davvero interessante.

R: Però, assolutamente, anche per te sarà credo interessante come lo è stato per me la prima volta. Vedere come ti approcci alla trasformazione, e vedere tutti i grandi eventi. E poi delle domande fatte in quel momento secondo me hanno una spontaneità molto più che se seduti al tavolino al bar...

M: Sì, be', di sicuro, vedendo nell'azione...

R: Esatto.

M: No, perché, sono convinto anche io che il corpo parli, in queste occasioni. Quindi credo funzioni. E... in caso, puoi dirmi il nome di questa ragazza?

R: Ehm... Però lei non penso che abbia...

M: Neanche una mail..?

R: No, non penso che abbia, cioè materiale...

M: No, mi interesserebbe parlare con lei, se proprio, se fosse possibile.

R: Si chiama... Zoe Vincen... È su Facebook. Lei ci ha seguito per un po'.

M: Ok.

R: Quindi ti dico, guarda... Stata accettata. Non so adesso lei quanto effettivamente si ricorda - cioè no sicuramente si ricorda, quanto... però.

M: Be', però chiedere non costa nulla.

R: Infatti.

M: Ed è il mio lavoro.

R: Sì poi altre persone con cui sono venuto in contatto...

[Mi parla di una sua amica, Alice, con cui parlare, che si è occupata della parte logistica della campagna e del suo gatto sovrappeso.]

### **2.3 Intervista a Gianluca De Col/Cassandra Casbah (Milano, 15.03.2013)**

Marcello: E utilizzando una traccia della tua voce dovrebbe praticamente riconoscerla nella traccia che tu metti.

Gianluca: Sì.

M: E ti fa la trascrizione automatica.

G: Cazzo, fantastico!

M: Anch'io ho detto: "È la rivoluzione per gli antropologi", perché puoi anche fare 300 ore di intervista, metti dentro e poi c'è solo da sistemare qualche apostrofo.

G: No, no.

M: È un disastro.

G: È come il traduttore di Google.

M: Sì, è uguale. E addirittura il traduttore di Google è raffinato a confronto perché questo programma mette insieme delle parole a caso.

G: Sì?

M: Assolutamente parole a caso. Tipo, boh, diesel... pavese, cioè...

G: Ahahah!

M: Ho fatto 6 righe di un'intervista, ho detto: "Cos'è sta roba?", ha azzecato una parola su 5 righe. Per cui ho detto: "Ok, basta", e allora sono rimasto al... son ritornato al vecchio metodo, per cui come un cretino riascoltare...

G: E poi trascrivi.

M: A computer, battere a computer ovviamente, e cercare di capire tipo quando la gente, se sei un bar, ci sono i baristi che sbattono i piattini...

G: Come... come succede adesso che: "Vado a fumare" [detto da un avventore del bar in quel momento].

M: Esatto. Però quello non è un problema, finché... Il problema sono più il rumore, la gente che prende si alza e se ne va, ti parla da altre stanze. E mentre tu sei lì, ovviamente, lo senti, non ti preoccupi. Però quando poi stai cercando di riascoltare, ci sono frasi che tu non capisci fisicamente-, cioè non riesci a sentire. Per cui sì, è stato un po' drammatico. Per cui, sì, non sbattere piatti, non sbattere piatti.

G: Ok, starò attentissimo.

M: Starò attento anche io perché tendo a sbacioccare un po' le cose. E... per cui, entriamo nel vivo.

G: Entriamo nel vivo della situazione.

M: Volevo chiederti, ah... come nasce il-, il tuo personaggio. Se potevi un attimo raccontarmi al tua storia.

G: Sì. Allora... nasce con il mio saggio di diploma di drammaturgia alla Paolo Grassi, in cui c'era questo testo che si chiamava Sono come tu mi vuoi, in cui i protagonisti erano due transessuali - un uomo diventato donna, una donna diventata uomo - un barista e un travestito. E avevamo ipotizzato che ogni sera ci saremmo scambiati i ruoli per cui io dovevo fare il barista, la sera dopo dovevo fare il travestito. Per cui avevamo messo in prova questa cosa, e funzionava tantissimo, tantissimo. Ma poi questa cosa non è mai stata realizzata, è stata realizzata solo la versione in cui io facevo il barista, però avevo capito che c'era qualcosa di interessante nel travestimento.

E poi, da lì è cominciata questa... indagine sul travestimento che all'inizio era molto basato su una ricerca intorno all'identità di genere - l'uomo travestito da donna. Poi piano piano è diventato sempre più una cosa legata allo spettacolo dal vivo. Con un collega avevamo cominciato a mettere in scena uno spettacolo drag queen e allora a quel punto eravamo veramente delle drag queen con dei nomi assurdi. E io mi chiamavo Pasifae e lui Zarathustra. E poi lui si è innamorato ed è andato in America, e io son rimasto da solo con le mie scarpe coi tacchi...

M: No!

G: Tacco 13. E mi son detto: "Ma adesso che faccio?", e facevo delle piccole uscite, molto protette. E... e poi, invece, queste uscite son diventate sempre un

po' più ampie, ho cominciato ad esibirmi in locali, in spazi urbani, in contesti teatrali, oppure facevo delle apparizioni, delle performance basate sulla presenza scenica, senza una struttura drammaturgica vera e propria. Poi è successo che per una serie di motivi, ho cambiato quartiere e sono arrivato qui dove siamo adesso, che anticamente era chiamato la Casbah di Porta Cicca.

M: Ah, ok... Ok.

G: E infatti il personaggio con cui lavoro adesso si chiama Cassandra Casbah. Cassandra per...

M: Cassandra Cassandra...?

G: La profetessa che diceva...

M: Ok.

G: Che profeta cose non credute. E Casbah per il quartiere.

M: Il luogo.

G: Perché è stato per tantissimi anni, per dei decenni, il quartiere dei travestiti e dei transessuali e c'era l'Alexander, che era un celebre locale dove si esibivano travestiti e transessuali. Prima ancora che a Milano si usasse la parola drag queen.

M: Ok.

G: E per...

M: Tu sai per caso, perché è una mia nota storica che non riesco a riempire...

G: Sì...

M: Quando c'è stato questo... questo *shift*, tra diciamo la fase del, proprio a livello lessicale, tra travestito e drag queen?

G: Eh... secondo me la parola drag queen è una parola che arriva negli anni '90.

M: Mh.

G: E nel senso che quando si parla dell'Alexander viene citato come luogo in cui venivano fatti spettacoli di travestitismo e trasformismo.

M: Ok.

G: Non viene mai usata la parola *drag queen*. E quella comincia dopo, come se - cioè, poi viene pescata dall'estero, America, Inghilterra, e poi portata qua. Ma prima, secondo me, non era tanto nel linguaggio corrente. Anche ades-

so identifica molto chiaramente una certa figura, un certo tipo di spettacolo. Quando ho cominciato a lavorare col nome di Cassandra Casbah, il mio lavoro era essenzialmente quello di una drag queen, al centro della performance c'era il costume, il trucco, il play back, il "numero", che doveva essere più spettacolare possibile. E per un lungo periodo mi sono concentrato essenzialmente su questo. Poi mi sono reso conto che questa cosa mi stava molto stretta, la mia formazione teatrale mi faceva capire che c'erano molte altre possibilità, che c'era la possibilità di andare molto a fondo, mi interessava indagare il travestimento come forma teatrale. Del resto, in tutte le tradizioni teatrali antiche, dalla tragedia greca, a Shakespeare, a tutto il teatro orientale, è l'uomo a interpretare le parti femminili. Per cui poi i miei spettacoli si sono evoluti, approfondendo l'interpretazione, strutturando il personaggio come si struttura un personaggio teatrale. Gli spettacoli, hanno mantenuto i numeri in playback ma poi hanno visto a poco a poco comparire testi, letti, detti, recitati, testi scritti da me, o testi di autori. E il collegamento fra i numeri in play back e i testi era - ed è - l'improvvisazione col pubblico. Col tempo ho cambiato la mia definizione: se all'inizio mi definivo "Cassandra drag queen", poi ho cominciato a definirmi "Cassandra la prima drag queen intellettuale, che rifiuta l'appellativo da drag queen per farsi chiamare *operatrice culturale en travesti*". Ora tutto si è complicato, come drag queen mi considero molto anomala, prevale sui costumi e sul trucco un tipo di lavoro diverso, più teatrale, più sottile, più legato ad una sperimentazione sull'essere attore e sulle diverse forme di spettacolo. Poi, a volte, per farla breve, dico: "Lavoro come drag queen", ma solo perché è la forma più breve e semplice per far capire più o meno di cosa mi occupo.

M: Diretta.

G: Chiara per definirmi. Uno dice *drag queen*, uno capisce "uomo vestito da donna che fa spettacolo". Anche se mi discosto molto da quella cosa lì, nel senso che in questo momento per me il trucco, il costume sono in secondo piano rispetto all'interpretazione. Anche se, poi, questa cosa della drag queen secondo me è... Parli di antropologia, è comunque la maniera contemporanea di... di chiamare quella cosa che per secoli è stata altro, che passava per il teatro, che passava per... per un sacco di-, come dire... eventi artistici, se così vogliamo dire.

M: Travestitismo in generale, cioè come...

G: Travestitismo in generale.

M: Come metodo, come strumento.

G: Ma declinato nello spettacolo.

M: Ok, ok. E quando hai cominciato a lavorare nella serata *Gaudenzia*?

G: La serata *Gaudenzia* ha 4 anni.

M: E l'ha ideata chi..?

G: Io.

M: Ok, ok.

G: Sì.

M: Quindi è pensata da te.

G: Sì.

M: Interpretata da te, presentata da te.

G: Sì.

M: Ok.

G: Sì, sì. È un prodotto artigianale, al *Gaudenzia*.

M: Da quello "operatrice culturale".

G: Da quello "operatrice culturale" che è Cassandra Casbah. Infatti la *Gaudenzia* è in continuo cambiamento. Per cui da spettacolo solo costumi e trucco e playback è diventata sempre più sofisticata, ed è destinata ancora a modificarsi, anche perché, comunque, per tenere una cosa per 4 anni deve costantemente rinnovarsi, se no si... affossa su se stessa e diventa una cosa molto ripetitiva. Invece periodicamente introduco dei-, dei cambiamenti.

M: Da quel che ho visto, c'è un rapporto molto stretto tra te e il pubblico. Nel senso che conosci gente per nome, a parte il fatto di interagire, che quello può essere...

M: Sì.

M. Proprio un *modus operandi* teatrale. Però effettivamente vedo che conoscevi la gente per nome, la chiamavi per nome, interagivi.

G: Sì, perché, comunque, in 4 anni si è formato un pubblico, un nucleo che segue con costanza la *Gaudenzia*, che poi non è che vengono sempre ma vengono molto spesso. Per cui con una serie di persone si è creato un rapporto che va ben



oltre il... performer-spettatore. Allora c'è questa cosa di chiamare per nome. E poi il pubblico è sempre molto in... in cambio, in cambiamento. Però c'è sempre il nucleo di persone che riconosco e diventa anche allora motivo di improvvisazione, perché diventa come se fossero altri protagonisti della *Gaudenzia* che vengono...

M: Son personaggi anche loro.

G: Citati anche loro, sì, sì.

M: Perché effettivamente io, a vederlo, sentivo tu che nominavi queste persone e sembravano effettivamente dei personaggi. Addirittura chiamavi, non mi ricordo chi... questa persona, ma ogni volta che andavi al bancone o ritornavi, chiamavi questa persona, come se fosse... Sembrava addirittura di vedere quando Bonolis presentava credo il Festival di San Remo e quando scendeva sul... nel pubblico, rientrava chiamava sempre Del Noce da qualche parte. E lì gli faceva delle domande. E sembrava un po' quel tipo di interazione.

G: Eh, sì.

M: Diventava quasi un personaggio mitologico.

G: Sì, sì, ma perché c'è questa cosa che comunque la *Gaudenzia*, che vive di improvvisazione, ha bisogno di puntelli comici. Allora il rapporto con lo spettatore è un puntello comico nel momento in cui io bonariamente lo... lo cito e un po' ci scherzo. Poi lo spettatore, c'è quello timido che ridacchia, e non dice niente; c'è quello che...

M: Ti risponde.

G: Che risponde, e... e poi c'è il gioco di allora rimprovero lo spettatore che non vedo da un po', e c'è... una spettatrice meravigliosa, che viene sempre sempre sempre che allora quando non viene è... "Oddio signori è successa una tragedia, forse è morta la [nome di una fedele spettatrice]".

M: Ma quanti anni ha questa... questa signora?

G: Non tanti...

M: Ah, ok.

G: Ne ha 65.

M: Ah, ok, quindi... non comunque sulla soglia.

G: Sì, sì, no no non è così a rischio però. Cioè si creano proprio dei tormenti-, dei meccanismi del tormentone comico.

M: Eh, devo dire che funzionano molto bene anche perché io ho riso per due ore ininterrotte per cui...

G: Sì.

M: Ha funzionato. È veramente uno spettacolo ben, ben congegnato.

G: Sì...

M: Nel senso che è fresco, ci son tante robe diverse, ci sono delle punte molto divertenti, altre un po' più serie. Però si ride, per cui...

G: Sì, sì, ma infatti nella sua apparente stupidità in realtà, è costruito con grande cura.

M: Be', bisogna impegnarsi per sembrare stupidi, ahah!

M: Be', io, a volte mi viene anche abbastanza bene fare lo stupido senza impegnarmi molto... Per avere quel ritmo lì, comunque, cioè, è chiaro che va preparato prima, per cui all'interno della serata ci sono comunque delle cose fisse, in cui io so che ci passo per forza. Quello che succede in mezzo, è un... è un mistero per me, però ha delle regole, per cui: so che in quella cosa lì, di: "Vediamo cosa succede", in qualche maniera rientro. E che è: ordino da bere, gioco col pubblico, ho una serie di testi che scelgo a secondo del mood della serata. Per cui se capisco che il pubblico è reattivo, leggo una cosa un po' seria, un po' poetica. Se capisco che il pubblico è depresso, allora vado con una roba comica e risollevo. Se...

M: Ma quindi, cioè: lavori solo alla serata *Gaudenzia*, o anche altre serate?

G: No... c'è la serata *Gaudenzia* che è la serata fissa, settimanale. E poi con Cassandra Casbah faccio di tutto, di tutto, di tutto. E a volte faccio delle, come dire?, serate *Gaudenzie* d'asporto, per cui le faccio in altri luoghi, oppure faccio proprio delle performance con Cassandra Casbah e le studio a seconda del contesto, e allora ho fatto una performance agli Arcimboldi in concomitanza con Le Ballet de Trocadéro, per cui io performavo all'ingresso mentre il pubblico entrava, giocando un po' sul fatto che io non sono un-, una ballerina o un ballerino, mentre dentro lo erano. Per cui facevo delle cose che giocavano tutto su questa ambiguità. Faccio delle performance all'aperto, e ne ho fatta una a Cor-

tina d'Ampezzo, facendo poi un discorso sulla bellezza dal balcone del Comune Vecio. Poi ho fatto performance in apertura di un festival a Lorenzago di Cadore che è un paese sperduto in montagna ma che fa delle cose *eh-eh*. E allora quella erano performance collocate esattamente dentro il contesto architettonico per cui una era: io vestito con ottomila strati di vestiti, veli, e man mano che camminavo dentro il paese perdevo strati di abiti...

M: Pezzi.

G: Perdevo pezzi e disseminavo il paese di abiti, fino a restare vestito completamente in bianco e squarciavo una tela, entravo ed era la porta dell'ingresso della mostra.

M: Ah, ok.

G: Sì.

M: Che cosa interessante...

G: E poi invece l'anno scorso, l'apertura era: un gioco su "la natura dentro il paese o è il paese dentro al natura?", per cui ero vestito di verde... Era questo scontro natura-civiltà, era tutta una cosa sui conflitti, per cui natura-civiltà. Io ero vestito da Cassandra, in verde, e dialogavo con tutti gli elementi verdi che erano in paese. Per cui: c'era un'edera? Danzavo con l'edera. C'era l'erba per terra? Mi sdraiavo, e nascevano dei corto-circuiti, soprattutto in cui c'era il bidone della spazzatura, verde, e io mi mettevo dentro il bidone della spazzatura. Poi c'era la carriola, e facevo la morta sulla carriola. Poi faccio delle performance, che hanno una valenza politica forte. Per esempio le performance che ho fatto a MACAO il giorno dell'occupazione della Torre Galfa. E la performance consisteva nell'arrivare alla torre Galfa con l'aspirapolvere perché ci sono le macerie da ripulire, e con l'elmetto e gioco a pulire e poi, e poi performo. E poi c'è stata una seconda performance, il giorno dello sgombero di Torre Galfa. Cassandra vestita d'oro, passa in rassegna tutti i poliziotti che sono davanti alla Torre Galfa. E i poliziotti abbassano lo sguardo. Esiste un video bellissimo di questo. Poi avevo fatto una performance per una anti-clericale, fatta in piazza 24 Maggio, l'anno scorso, in cui Cassandra legge il Cantico dei Cantici. Avevo riscritto il testo perché il Cantico dei Cantici è un dialogo tra due amanti ma ci sono alcune parti in cui non si riesce a capire se

parla lui o se parla lei. Allora giocando su questa ambivalenza, avevo lavorato il testo in maniera che ogni battuta potesse essere detta dall'uomo o dalla donna, il risultato era un dialogo tra un uomo e una donna, un uomo e un uomo, una donna e una donna. Ma visto che è un testo sacro, poteva essere anche un dialogo tra l'anima e Dio, tra l'uomo e l'anima.

M: Ok.

G: E quindi ho fatto questa lettura in piazza 24 Maggio giocando continuamente sul cambio di uomo-donna, cioè ero nelle condizioni in quanto travestito, di dare voce sia all'uomo, che alla donna che compaiono nel dialogo. Giocavo a creare questo cortocircuito costante su chi è l'uomo, chi è la donna, chi dice a chi. E... e poi sì, appunto, delle performace, per cui studiate per l'occasione, che tengono conto della circostanza e del luogo. Matrimoni, per esempio, o... Sì, o magari mi chiamano e faccio solo una presenza, per cui sto.

M: Ok.

G: E allora lì diventa fondamentale il trucco e il costume.

M: Ok. Hai delle... dei termini particolari con cui, diciamo, classifichi un po' questo tipo di-, di lavori? Nel senso, o... non hai-, cioè non ci sono delle categorie in generale per...

M: In che senso?

M: Adesso mi hai nominato questa cosa di fare presenza da qualche parte...

G: Sì.

M: Non so, hanno un nome?

G: Allora, questa io la chiamo *performance*. Se intendi questo come...

M: Come ti-, come ti orienti tu attraverso le tue-, cioè come fai tu a dividere nella tua testa?

G: Nella mi testa divido quando costruisco appositamente una struttura spettacolare per una circostanza ed un luogo e agisco stretta nell'azione, io parlo di *performance*.

M: Ok.

G: Quando, invece, parlo di *Gaudenzia*, o *Gaudenzia* replicata in altri contesti, parlo di... parlo di *spettacolo*.

M: Ok.

G: Lo chiamo *spettacolo*. O *serata*.

M. Ok.

G: Nel senso che c'è una... struttura molto più vicina allo spettacolo, mentre la *performance*, come dire, è più legata alla visività... visività. Insomma, come dire?...

M: Al visivo..?

G: Più legata al visivo, e può essere esente dall'uso della parola, per esempio.

M. Ok, mentre lo spettacolo ovviamente ti tocca parlare.

G: Lo spettacolo per me lo sento più vicino alla teatralità, in cui ci sono più elementi, che è: la presenza scenica, che è: l'utilizzo del testo, che è: il rapporto col pubblico, e che prevede però in questo caso, il rapporto che ci sia o che non ci sia, scena, pubblico. Allora quando c'è una scena e un pubblico parlo di *spettacolo*. Quando c'è: io, in un contesto x, quindi il pubblico che non è... frontale ma che può essere sopra, sotto, davanti, dietro... mi sento più di chi-, di parlare di *performance*.

M: Invece quando dici: fai *presenza*, hai un termine particolare o..?

G: Fa parte della *performance*, per me, quello.

M: Ok.

G: Sì, sì.

M: È una sottocategoria, diciamo?

G: Sì, diciamo che è un altro tipo di *performance*, in cui è la figura che sta, sostanzialmente.

M: Che esiste.

G: Che esiste e basta quello.

M. Perché in genere non è così facile trovare delle... delle persone che abbiano così ben chiaro nella propria testa come dividono il proprio lavoro.

G: Ah...

M. Perché questa è una cosa molto interessante, nel senso che... io posso vedere una cosa e dare un nome a delle categorie...

G: Sì, sì.

M: Cercando di organizzare un po' gli spettacoli che vedo. Però ovviamente è tutta un'altra cosa rispetta a magari chi è dall'altra parte e divide in un

certo modo il lavoro che fa. Per cui, è... è interessante, questa cosa è molto interessante. E volevo chiederti...

G: Mh...

M: No, no, prego prego prego, vai, parla tu!

G: Mah ti dirò, nel senso che io mi trovo anche in un momento in cui io mi chiedo che cosa sto facendo, nel senso anche questo lavoro che è partito in maniera molto forte sulla drag queen. Poi mi son trovato a chiedermi come si sta sviluppando e ancora io non ho trovato una definizione che mi soddisfa, però allora quando cerco di capire che tipo di spettacolo faccio, cerco di trovare delle... delle parole che insomma, sono queste due definizioni in questo momento.

M: Delle etichette, diciamo.

G: Delle etichette, sì, sì.

M: E quindi in questo momento, tu, più o meno, come descriveresti quello che fai?

G: Eh... io parlerei di un lavoro sul travestimento inteso come artigianato teatrale.

M: Ok.

G: Sì, sì. Io mi sento di definire così quello che faccio adesso, e... e in questo, però, io non posso non riconoscere il fatto di utilizzare degli elementi che sono esattamente quelli dello spettacolo drag queen, perché comunque il costume è fondamentale, così come il trucco e il cambio di costume, per esempio nello spettacolo non puoi pensare di fare due numeri con lo stesso costume. E questa come dire, è una regola, no?

M: Giustamente. Mi è... addirittura parlando con un'altra drag queen, e... mi ha detto addirittura che ci sono dei-, una specie di decalogo della drag queen, che però in verità è molto interessante perché mi ha citato alcune regole un'altra drag queen completamente le... come si chiama?, non le rispetta.

G: Ah.

M: Ha detto che per esempio che nessuna drag queen andrebbe in giro senza tacchi e senza parrucca, e invece un'altra drag queen con cui sono in con-

tatto mi dice che lei non mette mai i tacchi, è sempre in giro-, è sempre in giro con le ballerine quando fa spettacolo. Però non è mai senza parrucca.

G: Ah...

M: E anche tu hai delle regole del genere o..?

G: Allora... eh, sì, io ho delle regole: che per tantissimi anni io sul palco o nelle pause mai senza parrucca e mai senza tacco a spillo.

M: Ok.

G: Eccezione i numeri in cui faccio, tipo, Illusione di Giuni Russo, in cui faccio la casalinga e c'ho le babbucce con i fiori.

M: Le pianelle, eheh! Sì.

G: Allora la calzatura, se è... relativa al numero, può non essere...

M: Necessaria.

G: Il tacco a spillo.

M: Ah, ok.

G: O se faccio dei numeri in cui faccio la sfigata, allora può essere valutato l'uso di una ballerina. Poi, ultimamente ho fatto dei numeri senza parrucca ma perché o utilizzo altri copricapi, in cui si vede però che sono rasato, e gioco proprio su questa cosa, oppure quando mi è capitato di fare dei numeri senza parrucca perché mi raso completamente e mi faccio la testa dorata.

M: Ah, ok.

G: E poi invece faccio un numero che è *Ancora ancora ancora* nella versione di Danilo Manfredini - non so se lo conosci?

M: Nnnnno...

G: È un attore del teatro di ricerca che ha fatto un lavoro su delle canzoni, e sostanzialmente lui, i suoi personaggi sono tutti dei disagiati e per cui faccio questo numero con appunto, con le ciabatte, con una vestaglia bianca, con una parrucca coi bigodini e nel numero è previsto che io mi appoggi ad una parete e la parrucca rimane attaccata ad un chiodo fissato alla parete e per cui sembra che accidentalmente la mia parrucca rimanga attaccata come uno scalpo - e lì è l'unico numero che faccio in cui sono senza parrucca.

M: Ok.

G: Sì. E però poi, nelle-, nelle pause e dopo tendenzialmente non mi faccio vedere senza parrucca o senza tacchi, fino a quando resisto.

M: Ahah! Giusto!

G: Sì.

M: È anche una questione proprio di resistenza fisica.

G: È anche una questione di resistenza fisica.

M: Per esempio, a proposito di-, di questa cosa delle parrucche, stavo guardando uno spettacolo – non so se tu conosci Paolo M. – Aldo M., scusa...

G: Sì, come no! Ho anche lavorato con lui, una volta.

M: Ecco, io ho v-, l'ho... come si chiama?, l'ho incontrato più o meno, perché lavora adesso al Gioia 69, fa una serata il giovedì sera lì e si esibisce.

G: Sì.

M: E in alcuni dei suoi numeri, lui ha – per esempio quando fa *I am what i am* e canta canta canta, e a un certo punto si leva la parrucca durante lo spettacolo. Stavo parlando con questo ragazzo di Lecce, se non sbaglio, che aveva fatto per un periodo della sua vita la drag queen e mi ha detto per esempio per lui levarsi al parrucca sul palco è uno dei grandi tabù delle drag queen, cioè proprio è una roba che nessuno dovrebbe mai fare e addirittura si era offeso. Non so, se tu hai qualche tipo di... reazione, o..?

G: Mh, no perché facendo anch'io, se è funzionale al numero, secondo me ci sta.

M: Ok.

G: Sì. Sì. Cioè, è chiaro che diventa il grande svelamento, eh. Cioè, ed è un tabù effettivamente, però dipende da come è il numero, cioè se lo fai tanto per sconvolgere o attirare un applauso, no. Se però dentro la cosa che ti sei costruito, questa cosa è un apice in cui te racconti qualcosa, io non... non me ne stupisco. Cioè, per altro, lo faccio anch'io.

M: No, difatti ci sono rimasto anche io abbastanza sconvolto da questa sua reazione, perché era veramente, non dico quasi schifato, però era molto deluso da questa-, da questa mossa.

G: No, però, ti dico: per esempio, a volte, lavoro su Grace Jones, per cui lì, effettivamente non c'è la parrucca, ci sono i miei capelli e il trucco nero. Per



cui, allora... può andare bene così, voglio dire... cioè, purché sia funzionale allo spettacolo e non, non gratuito, ecco.

M: Sì, be', giusto, ahah!

G: Sì, sì, nel mezzo del... Questo secondo me è il discrimine.

M: Quindi, la funzionalità, diciamo.

G: Sì, sì.

M: Ok, ok. e... fammi pensare a un'altra cosa, perché ho milioni di domande, però poi quando si entra nella conversazione trovare una domanda che c'entri qualcosa diventa sempre un grande problema. Ah! Allora, tu mi hai detto che organizzi la serata, cioè hai ideato e organizzi la serata *Gaudenzia*.

G: Sì.

M: ...come funziona a livello proprio lavorativo? Nel senso, qual è la tua esperienza? Perché io ho avuto delle voci contrastanti, nel senso che ho incontrato una drag queen che si chiama Rovyna Riot che lavora al Sottomarino Giallo poi adesso lavora al Toilet, e lei organizza serate, cioè di base diciamo il suo-, il suo default è organizzare serate. Per cui diceva che aveva un rapporto molto, molto cordiale con per esempio i gestori dei locali e anche chi lavora all'interno dei locali perché comunque era in una posizione diciamo privilegiata. Mentre parlando con altre drag queen che lavorano semplicemente a serata il loro rapporto era molto più problematico con i datori di lavoro. E volevo sapere più o meno quale fosse la tua esperienza da quel punto di vista.

G: Allora... per la serata *Gaudenzia* mi muovo in grandissima autonomia, nel senso che è proprio una serata che io curo in tutte le sue parti. Dall'organizzazione, dal contattare gli ospiti che partecipano alla serata, dalla promozione, alla stesura della scaletta, alla scelta dei pezzi. Ed è una cosa che gestisco completamente perché ha una forma talmente particolare e talmente rigorosa che tutto, ha bisogno di avere un unico sguardo.

M: Mh-mh.

G: Eh... questo per la serata *Gaudenzia*, poi, cioè nella fattispecie la serata *Gaudenzia*, essendo una serata che si svolge una volta a settimana richiede comunque una grandissima agilità perché ogni giovedì uno spettacolo nuovo, per cui nel corso del tempo io ho creato una sorta di repertorio a cui attingo

M: Ok.

G: E di canzoni e di testi, e poi ci sono persone con cui collaboro che nel tempo poi chiamo a-, invito a far delle cose con me alla *Gaudenzia*. E il rapporto è adesso che sono al Cicco Simonetta, è di, di grande autonomia. Nel senso che non c'è un'intromissione nella poetica della serata, da parte di chi gestisce il locale. C'è uno scambio, eh. Di cose che funzionano, funzionano di meno, c'è un...

M: Un dialogo.

G: C'è assolutamente un dialogo su tutte le questioni anche... organizzative. C'è. Però mi muovo con grandissima autonomia. Quando mi capita di fare cose in altri luoghi, anche lì io mi muovo autonomamente. Per cui prendo i contatti e poi mi occupo di tutta la questione meglio che posso. Però generalmente, non ho grosse difficoltà di rapporto con le persone con cui, con cui mi trovo a lavorare. Poi c'è anche da dire che comunque, io lavoro in ambiti che sono abbastanza diversi dagli ambiti in cui lavorano le drag queen perché mi muovo per locali non gay e non comunque di, eh, prettamente frequentazione gay. Mi muovo tanto nei teatri, e quindi probabilmente un'altra modalità di...

M: Approccio.

G: Di approccio. eh... E anche quando lavoro nei locali, spesso sono locali che è la prima volta che fanno uno spettacolo drag queen, per cui, come dire... ad un certo punto si affidano anche a-, alla mia esperienza e dico: "Secondo me è meglio fare questo, usare questa immagine piuttosto che l'altro, meglio usare la dicitura 'la prima drag queen intellettuale' piuttosto che 'lavoro *en travesti*' perché quella roba lì non è chiara, in questo posto bisogna usare questa definizione qua così il pubblico un po' si aspetta una roba strampalata che però gioca su quella roba lì". Sì.

M. Ok! E, generalmente, quando ti capita di lavorare-, perché la serata *Gaudenzia* è in un locale abbastanza mi-, piccolo. È molto ridotto come diciamo come *venue*, insomma. E ti capita sempre di lavorare in posti piccoli o..?

G: No, anche in luoghi molto grandi.

M: Cioè, lavorando anche nei teatri...

G: Ho fatto un paio di spettacoli alla Fabbrica del Vapore \_\_\_\_\_ che è un posto molto grande. Oppure al teatro La Cucina dell'ex Pini [un vecchio ma-

nicomio di Milano trasformato in teatro] dove ci stanno qualche centinaio di persone.

M: Ah, però! Ok...

G: Oppure la performance al MACAO, le persone non si contavano. E allora lì cambia, ovviamente.

M: E cosa cambia?

G: Cambia completamente il rapporto col pubblico, per cui... visivamente deve essere tutto più forte. Per cui più trucco, più costumi, più cose macro.

M: Mh.

G: Ovviamente. E-, ed è molto più difficile, quando il pubblico è così ampio, lavorare su quella atmosfera intima che si crea alla *Gaudenzia*. Allora lì c'è meno improvvisazione e più preparazione, nel senso numeri preparati, poi si improvvisa lo stesso, ma si improvvisa, come dire, su schemi un po' più chiusi, nel senso le formule di benvenuto, di improvvisazione, di passaggio da... sono, mi muovo su cose più certe, più sicure.

M: Più rigide, insomma.

G: Eh, un po' sì, sì, sì, perché comunque poi quando c'è tanta gente bisogna accalappiare l'attenzione di più... persone, sì.

M: Ok. E... meglio, no, controllo per vedere... [canticchio] Ah! Cosa interessante! Sempre a proposito di lavoro, perché mi interessa anche della questione...

G: Sì.

M: Drag queen e lavoro.

G: Sì.

M: Gente che si traveste per lavoro e lavoro, hai un lavoro diurno, tu?

G: Allora, ti dirò, il mio lavoro è quello di attore e performer, cioè io vivo di questo.

M: Ah..!

G: Io non-, non faccio altri lavori, io faccio l'attore, il performer e il performer col personaggio di Cassandra Casbah. Per cui è come... è come avere tre diverse modalità di lavoro all'interno del-, dello stesso lavoro, che è comunque quello di stare in scena.

M: Ok.

G: Sì, sì. Per cui faccio dei lavori da attore-uomo, faccio dei lavori da attore *en travesti* e poi c'è una grande parte che è occupata da Cassandra Casbah.

M: E com'è vivere da attore?

G: Faticosissimo.

M: Ahah!

G: Faticosissimo, faticosissimo, faticosissimo ma mi dà delle soddisfazioni grandi perché-, cioè se penso che-, qual è la cosa che voglio, è arricchirmi, ma non economicamente, perché se no allora uno non fa questo... Allora se penso che la cosa che voglio è arricchirmi come persona, come essere umano, allora c'è tutto, perché faccio dei lavori in cui scelgo io che lavori fare, e sono lavori - ho deciso di scegliere solo le cose a cui aderisco, in cui mi riconosco, in cui mi sento... personalmente coinvolto e questa è una cosa pazzesca. E poi c'è l'incontro con le persone, perché comunque questo lavoro mi dà la possibilità di venire in contatto con persone che fanno ognuna il loro lavoro, ma che-, che sono persone straordinarie, a volte.

M: Ahah! "A volte."

G: Sì, non sempre, ma a volte incontro veramente delle persone che dico: "Che fortuna, che bello!". Mi dà la possibilità di continuare a studiare, sempre sempre sempre sempre, perché ci sono-, per preparare uno spettacolo magari incontro scrittori e autori, che non ho mai... e allora leggo, studio, e guardo film, e c'è questa cosa dello studio permanente, che-, che è un'enorme possibilità. E allora lì son proprio contento del lavoro che faccio perché mi fa stare continuamente... alla scoperta.

M: Allenato, addirittura.

G: E allenato, sì sì. Poi, economicamente, soprattutto in questo momento, la situazione è drammatica, è proprio drammatica. Per cui è proprio un atto di resistenza politica, continuare a fare questo lavoro.

M: E non mettersi a lavorare in banca, tipo.

G: Primo, perché... sebbene io abbia un diploma da ragioniere, io in banca non ci voglio andare, perché potrei...

M: Io dicevo a caso, ahah!

G: Potrei... impazzire. E poi forse non c'è nemmeno la possibilità di lavorare in banche, in questo momento, non lo so...

M: Ah!

G: Nel senso...

M: Non ne ho idea... per un ragioniere c'è sempre un posto da qualche parte, ahah!

G: Però, non volendo andare a fare il ragioniere, preferirei andare a fare pulizie da qualche parte. No, è proprio dura, adesso, ma... sono per la resistenza.

M: È positivo-, cioè, che ci sia qualcuno resista, no?

G: Sì, sì. Ma perché ne vale la pena, comunque. Perché comunque penso se dopo 4 anni c'è gente che continua a venire alla *Gaudenzia*, vuol dire che qualcosa di buono c'è.

M. Ed è anche bello... bello pieno, tra parentesi.

G: Sì, sì.

M: Nel senso, c'è molta risposta dal pubblico.

G: Sì, sì.

M: Che è...

G: E allora queste cose diventano... per me preziose, perché comunque, io sono costantemente emozionato nella mia vita. Vuoi perché sto per salire in scena, vuoi perché ho finito lo spettacolo e c'è un applauso caloroso, e per me queste sono cose mo-, belle. Cioè, le sento comunque come delle cose che non sono scontate, il fatto di stare costantemente nell'imprevisto e nello scambio umano.

M: Ok... e, volevo chiederti una cosa. Tu parli della, come si chiama?, diciamo, del lavoro, alla *Gaudenzia*, per esempio, e parli sempre Cassandra in terza persona. Come nasce questo personaggio? Nel senso, non in senso cronologico, ma: com'è costruito il tuo personaggio? Cioè, di cosa-, ci cosa si nutre il tuo personaggio? Quali sono gli elementi che formano il tuo personaggio? Nel senso, mi incuriosisce il fatto che tu ne parli in terza persona...

G: Ne parlo in terza persona perché ad un certo punto, per me, è stato indispensabile, staccarmene completamente, perché c'era il rischio che io diventassi la Platinette del teatro povero. Nel senso che, comunque, so-

prattutto i primi anni... venivo riconosciuto esclusivamente per la figura di Cassandra Casbah, e-, e io già notavo identificato esclusivamente con quella cosa lì. E all'inizio mi divertiva, poi è diventato un problema, perché non sono solo quella cosa lì. Per cui ho deciso di scientificamente, di staccare me e Cassandra, nel senso che sono io a contenere Cassandra, non è il contrario. E poi Cassandra è nata, è rinata a quel punto su delle questioni tecniche molto chiare, che è: su cosa si identifica Cassandra? Si identifica per la figura, nel senso che io nel bene e nel male c'ho questo corpo, per cui allora Cassandra è longilinea.

M: Spilungona.

G: Spilungona e gioca sul fatto di essere un... un giunco, o un attaccapanni.

M: Ahah!

G: Perché il gioco è anche, è anche, è anche quello. E poi, è definita dal-, dal tipo di repertorio che fa, che è un repertorio generalmente italiano, ma non solo. E piuttosto poetico, e drammatico, melodrammatico, con delle-, dei picchi di poesia quando faccio Dalida, che è come dire allora imito proprio Dalida, l'unica figura che imito, però con parecchi numeri comici, ironici. E comunque si connota per una certa eleganza, un po'... ironica però. Questo... e-, e poi rispetto a me non è che come dire, questi sono gli elementi che ti dico, tecnicamente cosa identifica Cassandra. Poi c'è il fatto che comunque Cassandra in un certo senso attinge a Gianluca.

M: Mh-mh.

G: Ovviamente, cioè non può che essere che così. Del resto, la faccio io. Per cui... i testi letti da Cassandra che scrivo io, attingono a volte, alla-, al mio quotidiano che è per esempio questa seria di testi che si intitolano *Ciclo metropolitano*, allora viaggi nella metro visti però con lo sguardo di Cassandra Casbah diventano surreali, perché tutto è visto con uno sguardo assolutamente bizzarro e critico e-, e un po' antipatico e supponente. E la cosa fa molto ridere, però è chiaro che attingo ad osservazioni...

M: Ovvio.

G: Osservazioni mie.

M: Eh infatti quello che mi interessa, cioè quali parti, diciamo di te entra-

no in Cassandra. Proprio per questa \_\_\_\_\_ effettivamente, cosa si aziona quando poi ti trasformi come Cassandra.

G: Eh, sai, per me, quella roba lì è... è proprio come un attore che interpreta un personaggio, per cui c'è un lavoro di interpretazione, mol-, molto strutturato, che però attinge al mio vissuto personale, per alcune cose, non sempre. Nel senso che Cassandra è comunque un personaggio che è... ricopre talmente tanti ruoli, perché per me ogni canzone in playback per esempio, è una micro interpretazione. Ogni canzone, è cantata da un personaggio diverso, per me, per cui Cassandra è fatta anche di frammenti. Allora a volte, sono frammenti che vengono da me, altre volte sono completamente distanti da me, perché comunque questa cosa per me della durata negli anni, fa sì che se attingo solo da me, dopo un po' mi esaurisco, per cui allora a volte attingo a delle regole tecniche per dare vita a un'interpretazione piuttosto che-, che ad un'altra, e quindi Cassandra è fatta di-, di una grande commistione di fra virgolette tecnica attorale e invece l'attingere ad un... percorso personale.

M: E... quando, proprio a livello temporale schietto, quando nasce Cassandra?

G: Cassandra nasce 5 anni fa. Cassandra Casbah...

M: Ok...

G: ...con questo nome e questo cognome, nasce 5 anni fa.

M: Ok.

G: Sì, prima avevo altri nomi.

M: Ok, però la prima volta che hai cominciato è stato in che anno, se ti ricordi?

G: Secondo me era il duemila e... 2008/2009...

M: Ah, ok! ok... pensavo, pensavo addirittura prima, io. Mi ero fatto questa idea.

G: No, no c'è tutto un lavoro di... intorno, con diversi nomi, con, eh... e però, per me coincide un po' col battesimo, la nascita di Cassandra Casbah. Per cui anche se lavoravo intorno a queste cose... Cassandra e Casbah insieme risalgono al 4/5 anni fa, non di più.

M: Ehm, sì, sì. Volevo chiederti però è cominciato... tecnicamente proprio a... diciamo a fare, a travestirti...

G: Eh, questo risale a, come ti dicevo, a... 14 anni fa, quando ho fatto il mio saggio di-, di drammaturgia...

M: Ah, ah, questo! Che era il..?

G: 2003..? 2003.

M: Quattord-, no! Questi son 9 anni fa. Son nove anni fa. Quindi..?

G: Non mi ricordo. Ho una grande confusione sulle mie scadenze temporali.

M: Ahah!

G: Non lo so.

M: Parliamo di una decina d'anni, comunque.

G: Parliamo di una decina d'anni, sì.

M: E, un'altra cosa che mi interessa molto adesso capire, è: quando tu hai cominciato, hai detto che hai cominciato in questa situazione che era molto strutturata, per cui erano-, era uno spettacolo teatrale...

G: Sì.

M: C'è qualcuno che ti ha per esempio aiutato a... diciamo, a trovare gli strumenti adatti per magari, non so, truccarti, vestirti, come si fa... o hai fatto tutto da solo?

G: No, devo dire che sono molto autodidatta, soprattutto all'inizio. Poi con la coincidenza di Cassandra Casbah, io poi ho-, io mi faccio anche i costumi, i costumi li cucio io, la parrucche me le coto io, il trucco me lo faccio io. E c'è stato un lungo periodo in cui ero autodidatta. Poi ho incontrato - c'è stato il lavoro con l'A.T.I.R. [Associazione Teatrale Indipendente Per La Ricerca, anche conosciuta come Teatro Ringhiera di Milano], le Nina's Drag Queen, in cui...

M: Le Nina's Drag Queen?

G: Con cui ho fatto alcuni spettacoli. E, comunque, nel bene e nel male, lì allora c'era tutto un fermento di: "Io mi trucco così, tu così" e di scambio di... Poi ho... facendo il-, un lavoro sul quartiere ho incontrato questa meravigliosa creatura che si chiama Lady O, che lavorava all'Alexander.

M: Lady O?

G: Sì, che ora ha un'età, che però ho invitato a degli spettacoli miei, e adesso lavoriamo a degli spettacoli insieme. E lei è stata una maestra, per i costumi, perché me ne ha regalati di suoi, meravigliosi.



M: Ah, ok.

G: E per la presenza scenica, perché... perché lì, allora, si-, solo a guardarla è scuola. Perché una che ha fatto per tutta la vita spettacoli, e allora lì, sì, c'è stata una-, io ho imparato moltissimo da Lady O, per esempio, sul costu-, sulla cura del costume, sulla cura del... del dettaglio visivo. Poi Lady O si incazza con me e mi dice che sono sciatta quando lavoro da Cassandra perché... perché rispetto a lei, effettivamente, sono sciatto.

M: Ahah!

G: Cioè, è proprio un dato di fatto. E Lady O c'ha le scarpe coordinate per ogni costume. Io no, io no. E mi dice... delle cose tremende ridacchiando, a volte. Però capisco, cioè, capisco esattamente quello che-, che vuole dire. Cioè, e se devo dire la persona che più mi ha... in questa cosa, è Lady O. Perché poi, è una che regalandomi una volta una... una spilla, una volta, dicendo: "Ma che cazzo! Come sei truccata, che sembri una cinese... metti un po' di nero sotto!", è una che mi ha dato degli strumenti in una maniera-, senza fare la maestra, per cui meravigliosa. Poi io, questo lavoro, l'ho fatto molto da solo perché per me ci sono delle questioni che, intorno a questa cosa, sono molto forti, lì ho portato avanti facendo-, conducendo dei laboratori sul travestimento, in cui, dopo comunque un bel po' che facevo questa cosa, conducevo dei laboratori in cui si lavorava a un personaggio *en travesti*, lavorando su-, sul trucco, su elementi di abbigliamento, su accessori, sul playback, sulla creazione del numero, che dal playback si elabora con una coreografia o con una narrazione a secondo della canzone, e... cioè per questo poi mi sento molto anomalo rispetto alle drag queen perché poi ad un certo punto ho preso un percorso molto personale che... che parte all'origine da identità uomo-donna, che poi diventa un nucleo intorno a-, all'interpretazione e poi si sta spostando verso non so dove che però è... qualcosa che esula per me, a questo punto, dall'essere uomo o donna. Però è essere proprio la fusione dei due elementi, tant'è vero che poi, per esempio, io non uso il seno, non... ed è una scelta precisa, quella, che è: giocare tanto sulla mia mascolinità, anche per i lineamenti che ho. Allora col trucco potrei essere più femminile, però... il fatto che questo personaggio abbia dei tratti così simili ai miei e quindi maschili, è una cosa che è una scelta, non è casuale.

M: Infatti non trucchi più di tanto gli zigomi, non modifichi più di tanto la forma della mascella.

G: No, no, un tempo lo facevo, e... però in questo momento... no... in questo gioco maschile-femminile e eh – mi interessa più l'androginia.

M: Ok... ok. E... volevo chiederti una cosa... hai detto che Lady O, diciamo che ha avuto la funzione più o meno di una madrina...

G: Assolutamente, sì, sì.

M: Ti è mai capitato di essere tu madrina?

G: Ooooh, sì sì sì. Ma perché ce l'ho proprio...

M: "Ooooh", ahah!

G: Sì, sì, sì, molto. Allora, sì, c'è stata una persona che era Miss Understood che ha lavorato per i primi due anni alla *Gaudenzia*. E poi c'è stata una rottura. La frattura è avvenuta perché per me, è un mestiere. Io vivo di questo. Per cui, ho delle richieste di qualità su di me molto alte, molto precise, e Miss Understood che lo faceva a livello amatoriale non riusciva a capire... C'è differenza fra chi fa questo di professione e chi lo fa a livello amatoriale. A chi lo fa a livello amatoriale, che faccia una cagata o no, che faccia bene non gli cambia niente, mangia lo stesso. Io devo fare bene, se no non mangio. E questo è un, un discrimine che ti cambia la vita. E quindi su questo discrimine c'è stata la frattura. Adesso sto facendo da fata madrina di un altro personaggio, che è ospite alla *Gaudenzia*, che è Huma. Che forse hai visto...?

M: Kuma?

G: Huma.

M: HHHuma? No non l'ho mai vista.

G: E però ci sono molte... molte, come dire, allieve, che poi invito alla *Gaudenzia* e qualcuno li ho incontrati in-, nei laboratori che ho condotto e... e sono Luz La Truz, Ladalgisa e Lady Violet. Sì.

M: Ah, ok!

G: Sì.

M: Ah, quindi anche loro sono tuoi protégés.

G: Sì sì.

M: Ladalgisa tutto accattato senza apostrofo e senza pausa... Lady Violet... e Luz Latruz.

G: E poi c'è Jo Marcio, che è un'altra figura drag king in realtà.

M: Ah, ok!

G: Su cui ho lavorato.

M: Ed è una ragazza o un ragazzo?

G: È una ragazza che fa il bullo di periferia.

M: Ah, tipo quartoggiarino?

G: E lui è un drag king sostanzialmente.

M: Fantastica, 'sta cosa!

G: Sì, e... e questi sono miei *protégés*. Poi, come dire, sono persone che nella vita fanno altro e non fanno spettacoli da soli. Cioè, si attivano nel momento in cui io li coinvolgo nelle mie serate, li invito come ospite. Però nascono da...

M: Dai laboratori.

G: Da laboratori, da... comunque, una sintonia nata con loro.

M: E come funziona? Qual è il tuo ruolo di madrina nei loro confronti?

G: Di... il mio ruolo di madrina consiste nel... eh, boh. Nel... nel far sì che... che siano scenicamente il più... potenti possibile.

M: Ok.

G: E questo di fa attraverso la scelta delle giuste canzoni. Perché certe canzoni, fatte in playback sono più adatte a un tipo che ad un altro. E consigliando, prestando vestiti, consigliando... e truccando spesso...

M: Ah, ok.

G: E... cioè, sì, attraverso il consiglio ma anche il prestito di - mai i miei costumi, mai; quello, no. Costumi che sono lì nel... quello. E poi preparando il numero, per cui guardo il numero prima che lo facciano.

M: Ok.

G: E, a volte faccio dei piccoli interventi; a volte, monto il numero completamente. E questo è il mio ruolo di madrina. E sostanzialmente rompo il cazzo, cioè... è proprio, e proprio....

M: Molto a mò di regista.

G: Sì, sì sì.

M: Cioè, poi d'altronde è comprensibile, visto che si inseriscono nella serata che organizzi.

G: Sì... Sì, sì.

M: Ok. Ma... Ah, perché ovviamente poi, tu – no, perché poi mi veniva da chiederti: non è che ci sono stati episodi in cui tu, per esempio, l'hai notata da qualche parte e poi hai detto: "Mah, secondo me potresti continuare", e poi gli hai insegnato tipo a truccarsi e robe del genere, perché li hai incontrati al laboratorio...

G: Li ho incontrati al laboratorio, sì.

M: Quindi è stato lì tutto concentrato...

G: Sì... sì... sì sì. Cioè, con queste persone, sì.

M: Quindi non ti è mai capitato, per esempio, di, non so, andare a vedere uno spettacolo da qualche parte – poi non so se tu vada a vedere spettacoli di altre drag queen...

G: A volte... sì.

M: E se magari ti si è pres-, hai visto qualcuno, ti si è presentato qualcuno, e potrebbe avere del potenziale e ti sei tenuto in contatto...

G: No, be', sì, è capitato, è capitato questo, ma... di invitare, a volte, sì... sì sì. Magari li invito ospiti alla Gaudenzia. È capitato qualche anno fa.

M: Però non ti è capitato di prenderli sotto la tua ala, vedendoli così.

G: No, sotto la mia ala... no. A parte queste persone, no.

M: Che effettivamente nascono sotto al tua ala.

G: Che già nascono sotto al mia ala. Sì...

M: Ok... Per esempio, Lady O conosce i tuoi *protégés*?

G: Sì sì. Sì sì.

M: Sarebbe... perché sarebbe praticamente la fata nonnina...

G: Esatto! Sì sì sì.

M: Non avrei mai immaginato che Ladalgisa e Lady Violet fossero tuoi *protégés*, anche perché, vista l'età, non sono esattamente...

G: Di primo pelo.

M: Di primo pelo. Per cui non avrei mai immaginato che sono nate grazie al tuo aiuto.

G: E invece sì, invece sì. E poi una cosa di cui sono molto fiero è che comunque sono molto diverse da me. Nel senso che il lavoro è, per me, da fata madrina o da conduttore di laboratori, tirare fuori lo specifico dell'individuo. Per cui il fatto che Ladalgisa sia una carampana malinconica, è giusto. È giusto, come che Lady Violet sia una... sensuale mangiatrice di uomini

M: La vamp.

G: Eh sì, sì.

M: Ma poi... Lady Violet, parla russo?

G: Sì, perché sa il russo.

M: Infatti non riesco a capire come mai la seconda parte dello spettacolo fosse tutta in russo, da qualche parte.

G: Sì sì sì, infatti, nel suo potenziale, allora, questo personaggio è russo.

M: Eh, ci può stare, giusto.

G: Sì, sì.

M: Interessante. No, infatti, è anche molto interessante vedere che cosa si prende di una persona, quali parti di una persona affluiscono o confluiscono in un personaggio del genere.

G: Eh, ma sai cosa? Diventa anche una questione molto di intelligenza scenica, perché è chiaro che ho il-, uno deve fare i conti col corpo che ha e con i pregi e i difetti. E allora, devi, come dire, far risaltare al massimo i tuoi pregi, e i difetti, che ci sono, trasformarli in pregi. Per cui, Ladalgisa che è un po' su di peso, allora quella roba lì deve diventare una cosa che la valorizza. Allora giocata sapientemente, questa cosa è una cosa che rende il personaggio assolutamente simpatico al pubblico, per esempio. Hai capito?

M: Sì sì sì sì.

G: Come Lady Violet, che c'ha un corpo... atletico.

M: Sì, proprio...

G: Allora, bisogna lavorare su quella cosa lì.

M: In questo senso, anche il fatto proprio della... della corporalità delle persone, in... che modo influisce sui personag-, a parte questo, effettivamente essere magari magri o meno magri, muscolosi o meno...

G: Sì...

M: Cosa della fisicità delle persone entra anche nel person-, cosa entra in Cassandra?

G: Entra tutto. Ti ripeto, in Cassandra entra il fatto che, siccome c'è una durata, c'è il fatto del-, di imparare a cambiare il più spesso possibile. Per cui, passare dall'essere nervosa isterica all'essere... ciao... all'essere morbida e sensuale, all'essere depressa, all'essere euforica, all'essere cupa, ad essere diva. E quella roba porta un'attitudine fisica ogni volta diversa. Per cui c'è un'obiettivo presa di coscienza di com'è il mio corpo e di sapere qual è la mia attitudine nella mia vita quotidiana, e poi quella, usarla quando serve... imparare il più possibile a modificare il-, l'attitudine fisica, perché per me comunque diventa fare tanti personaggi diversi. Mentre per esempio Ladalgisa o Lady Violet come dire... giocano su una modalità espressiva e di attitudine energetica che è la loro e che identifica il personaggio. Per cui Ladalgisa è sempre un po' malinconica e un po' lenta, mentre Lady Violet è sempre nervosa e scattante. Perché comunque poi declinano ovviamente a seconda del numero una diversa interpretazione per cui... un po' più, un po' meno mor-, io... mi prefiggo di avere più gamme di... di movimento fisico, di qualità di movimento fisico.

M: Ma c'è, per esempio - giusto un'ultima domanda perché, poi, diventa un lavoro della madonna stare a trascrivere.

G: Sbobinare soprattutto, ché arriva il sottofondo di tavoli.

M: Esatto, esatto, soprattutto col sottofondo dei tavoli e tutto il resto, e soprattutto visto che il software non mi aiuta, ahah!

G: Sì.

M: Ci sono, giusto un'ultima domanda - ci sono, per esempio, dei gesti che fai come-, come Cassandra ma che non faresti mai nella vita reale?

M: Sì, tantissimi, tantissimi. Sì, sì. Io non... ci sono dei gesti di Cassandra o mai?? [Rumore di tavoli] comunque che però nella vita non-, no, non faccio.

M: Un esempio, così, proprio a caso?

G: Be'... fammi pensare.... che domanda difficile, questa! Da Cassandra riuscirei a farli...

M: Automaticamente.

G: Automaticamente.

M: Adesso, non ti vengono naturali?

G: Nel senso, tutte ste cose che faccio quando faccio i numeri, oppure protendere le braccia, oppure... Non so, da Cassandra mi siedo. Cioè, se ho un appoggio ho sempre le mani in pose molto...

M: Plastiche.

G: Sì... queste cose qua nella vita, non le faccio. Non lo so, poi, sicuramente mi scappano delle robe che sono simili. Cioè di sicuro, ecco, accavallo le gambe sia da Cassandra che da Gianluca. Cioè, lì non c'è scampo.

M: Cioè, le accavallo anche io e non faccio la drag queen.

G: Ahahah!

M: Credo sia-, credo quella sia una cosa molto più generale...

G: Boh, non so \_\_\_\_\_. [Rumore di tavoli ancora]

M Comunque riconosci-, cioè il fatto che non ti venga naturale adesso, facendo una lista, ti dimostra che c'è anche molto di istintuale in quel che fai come Cassandra... o no?

G: Istintuale in che senso?

M: Che non hai... programmato o studiato per forza prima. Ci sono cose... c'è una parte effettivamente che protende, si proietta direttamente da... quello che puoi fare...

G: Non so bene come risponderti, perché da una parte mi viene da risponderti: effettivamente nel momento in cui io sono pronto, perché quella roba lì di truccarsi per un'ora e mezza, apparecchiarsi è una vestizione e poi divento un'altra roba. Cioè, poi Cassandra è un ente autonomo. E va. E va per i fatti suoi. E per cui sì, ad un erto c'è una parte istintuale di quella roba lì.

M: Ok.

G: Su cui io, in questo momento non mi pongo più tante domande, nel senso che c'è stato un lavoro di studio dei gesti, di studio delle cose, poi basta. Fatto quello, non lo uso. Infatti adesso dico: "Boh". Cioè, mi ricordo delle questioni che mi ero posto.

M: Ah, ok.

G: Ma... poi, a un certo punto va anche per i fatti suoi.

M: Mh-mh. Be', è questo che mi ha incuriosito.

G: Sì sì.

M: Che era più una questione....

G: Sì sì sì sì.

M: E adesso volevo farti un'altra domanda ma mi son dimenticato con il trascinarsi, mi ha riempito al testa. Ah, ho una richiesta da fare. Una delle, uno dei prossimi giovedì, se io doves-, vorrei tornare alla *Gaudenzia* – sarebbe possibile vedere la vestizione papale o..? È una questione privata, intima, che...

G: Mah, documentandola?

M: Non lo so ancora, nel senso che potrei anche semplicemente fregar-mene, perché è un po' una rottura di balle stare a filmare...

G: Io direi non questo giovedì.

M: Ok.

G: Nel senso che questo giovedì sarà incasinatissimo perché ci sono un sacco di ospiti tra cui Ladalgisa e Lady Violet in cui poi la fase trucco un po' [suono di tavoli] per cui, troppa roba. [Suono di tavoli] sì, guarda... ci penso però direi di sì...

M: Ah ok. Sì sì no, non voglio impormi e nulla.

G: Direi di sì... sì.

M: Perché so che, effettivamente, anche se stessi in un angolo, è comunque il fatto di dover gestire una persona in più...

G: Perché comunque ci sei.

M: Può essere uno stress.

G: Eh... io direi anche, boh. Possiamo anche mettere in conto di filmare la cosa... non so se era questa la cosa che tu intendevi.

M: Sì, non sono... non sono ancora ben sicuro di come voglio-, nel senso, in linea di massima...

G: No, perché cercavo di far coincidere un interesse tuo con un interesse mio.

M: Perché? Pensavi di registrare..?

G: No, perché pensavo che... io metterò alcune foto di trucco, ma non video della fase trucco. Per cui, se fai il filmato dico: "Ah, però, sai che alla fine, anche a me piacerebbe anche quest'idea?". [Suoni vari]

M: Sì, però ovviamente quello verrà più in là.



G: Io direi anche di sì, sì sì...

M: Se poi ti servis-, se poi effettivamente ti serve una roba del genere, sono più che disponibile. Non sono Hitchcock, non sono De Palma, non sono Steven Miesel...

G: No, anche a me farebbe piacere fare una cosa del genere.

M: Non ho fretta né niente, quindi assolutamente...

G: Sì, sì. Sì... sì. Sì, io direi di sì.

M: Preliminarmente sì, ok.

G: Sì sì, no, poi ci capiamo per capire il giorno in cui...

M: Sì, ma quello è l'ultimo dei problemi... era semplicemente per capire se l'idea era papabile.

G: Sì, sì, è papabile.

M: Intanto io spengo qua perché-

#### **2.4 Intervista a Walter/Nancy Posh (Milano, 18.04.2013)**

Walter: 'Sta foto di RuPaul è orrenda, sembra che abbia mal di testa! [Commentando una foto pubblicata da RuPaul sul suo profilo Twitter.]

Marcello: Probabilmente ha mal di testa.

W: Probabilmente ha mal di testa... Però questa è fatta con l'aerosol. [Con l'aerografo.]

M: È *Peanut Butter*, questo. Aerografo proprio, sulla faccia.

W: È un uomo..! Hai capito? [Pausa.] Cioè, Chris Colfer? Chris Colfer! Cosa combina, quella?

M: Chris Colfer? Niente, ovviamente.

W: Sì, dopo *Glee*, basta. Mah, sì, seguiamolo!

M: Ahah!

W: Che sfigato, porello! L'ultima volta si stava facendo dei muscoli.

M: Chi?

W: Si stava facendo dei muscoli, l'ultima volta, Chris Colfer.

M: Ah! È super... come si chiama? Super-cambiato.

W: Super-gay...

M: Vabbè, quello lo sapevamo tutti.

W: Spara!

M: Sparo! Allora... Siamo qui oggi riuniti...

W: Stai già registrando da un po'?

M: Eh, da un po'...

W: Da un po'?

M: Eh, da un attimo.

W: Ahaha! Tutti i discorsi di Twitter del cazzo!

M: Ovvio! Ahah! E così non ti accorgi...

W: Appena.

M: Del...

W: Naturale. [L'aggeggio.]

M: Del *device*.

W: Di Divine.

M: Di Divine, del divano. E... cominciamo con – quello che ho deciso di fare adesso, con queste interviste è: partire prima da *Raccontami un po' di te*, ahah! Così almeno...

W: Ahah, nella vita borghese?

M: Sì, un po' tutto.

W: Ok.

M: E poi come sei arrivato a diventare Nancy Posh.

W: Ok. Nasco come... Allora, io ho iniziato nel '95 il lavoro che in teoria ho ancora come assistente di volo in una compagnia aerea, facendo anche gavetta e carriera, diventando responsabile. Quindi, quello che viene chiamato il numero uno a bordo, ho viaggiato per il mondo – parlo piano così riesci a trascrivere tranquillamente.

M: Sì, tanto arrivano comunque le ambulanze, per cui... Oggi è una giornata sfigata!

W: Ahahah! Guarda che sei te, comunque!

M: Madonna..!

W: Ci vorrebbe la Rovyna, perché quando sente le ambulanze, gli viene... inizia a tremare, le viene il sangue freddo e inizia a sudare.

M: È ipocondriaca?

W: No, no, è l'ospedale. E scappa. Va! Cioè, vedi che parte.

M: "Nooooo!"

W: Quando son rimasto con una gamba rotta per mesi, lui e il suo fidanzato mi han portato in ospedale per i controlli. Al pronto soccorso, quindi c'è un via vai di...

M: Ovvio!

W: E questa ogni volta che veniva un sirena, iniziava a sudare e scappava fuori dall'ospedale, ahah!

M: Ahah!

W: Vabbè, quindi, mi son girato il mondo, in lungo e in largo. Lavoro bellissimo, meraviglioso. Poi, nel... '96, '95/9'6 ho iniziato a fare il DJ in questo locale a Milano, il Gasoline. Ho creato un po' la serata *Popstarz*. E inizialmente era *Popscene*, poi è diventata *Popstarz*. E giovedì sera è diventato per anni-, è stato per anni - 13 anni - un locale di punta del giovedì sera milanese. E lì dopo due/tre anni è iniziato... la situazione drag, anche se non è una cosa - non era concepita così. Nel senso che non ho iniziato dicendo: "Voglio far la drag". È venuta fuori... proprio il concetto di drag non l'ho mai capito, e non... è una cosa che mi appartiene. Poi faccio quello che fanno le drag, però. Ahah!

M: Ahah!

W: Però...

M: Alla fine della fiera...

W: È quello. Però è nato proprio come un voler, non tanto emulare, perché sembra quasi di copiare un personaggio, anche perché poi i punti di riferimento per me sono personaggi ultra-punk che possono essere Nina Hagen, Siouxsie and the Banshees...

M: Che belle!

W: Che musicalmente, Siouxsies and the Banshee, ok; Nina Hagen, non tanto. Però mi è sempre piaciuto il suo-, la sua immagine. Era quindi già, una catarsi quella dello stare su un palco, suonare da DJ. Ha aiutato molto la mia... la mia timidezza. Io ho visto che la gente si relaziona in maniera diversa nei tuoi confronti se sei anche tipo a due centimetri di altezza di palco. Quindi aggiungiamoci 15 cm di tacco, ed è un attimo. No, da lì, c'era questa cosa, questa ri-

cerca, se vuoi chiamala artistica, come vuoi, di... emulare o raffigurare qualcosa che ti portasse al di fuori della-, della tua personalità. Comunque, uscire dalla timidezza. E quindi dici: “Ma sì! Sai che c’è? La provo”. Quindi, con esperimenti agghiaccianti all’inizio, dove era veramente, tipo... parrucche comprate – ma i cinesi adesso sono bravissimi a farle. All’epoca erano ancora... niente: scope in teste, un ossetto e via. Però, zitto zitto, tipo, sugli arti-, foto sul... quotidiani, semmai vari VIP che venivano al Gasoline, erano molto ricorrenti. Poi ovviamente lì, ti affini, non puoi sempre presentarti con....

M: La scopa.

W: La scopa. Piuttosto che al barba fatta male, ahah!, e il trucco che fa cagare, e così. Quindi, ti affini e poi ovviamente affinandoti, con il-, col tempo fai-, fai delle ricerche. No grazie! [A un venditore ambulante con merendine a base di cioccolato sotto il sole.] Fai delle ricerche... se vuoi, anche stilistiche, sotto... tanti punti di vista. Che possono essere la scelta dei vestiti, la cura anche dei vestiti, la cura e la scelta del trucco, come farlo. All’epoca non c’erano i *tutorial* di Youtube che tutti conoscono.

M: Dio ringrazi i *tutorial*.

W: Esatto. Che all’epoca c’era veramente uno studio di... visivo. Cioè: lo faccio, cerco di... con le sfumature eccetera. E anche i vari M.A.C. erano i primi anni che esistevano, quindi davvero ti mettevi addosso la calcina, e il giorno dopo era un disastro.

M: Ahah!

W: E quindi, sì, ho iniziato così. Quindi poi, ha iniziato ad affinarsi la cosa, lo stile. Ovviamente la gente ti cerca anche per quello, oltre che per la scelta della musica. Soprattutto per la scelta musicale. Poi se c’è di mezzo un personaggio che visivamente ha il suo perché, cioè, lo butti dentro. Quindi è diventata un po’ una scelta personale, quella di affinarti nella ricerca di tutto, e poi anche perché tra virgolette, il mercato lo richiede, ahah! Perché nasci zingara e finisci zingara, ma chic.

M: Ahah!

W: Se vuoi.

M: Ging-, zingara ama coi giusti stracci.

W: Sì, Jynkx-ara Monsoon. Sì, stracci – che, poi alla fine magari ti costano un sacco di soldi. Nel senso, ho messo della roba di Lanvin, costava un granché. Poi lo guardi e dici: “È un sacco della spazzatura”. Poi magari lo era veramente.

M: Magari lo era! Ahah!

W: Però c’era l’etichetta sopra. Quindi, poi, c’è stato l’inizio. Adesso, faccio altre cose, nel senso che mi occupo di, ahah!, benessere naturale, massaggi, eccetera, che assolutamente non va a cozzare contro l’altra attività di DJ. [Suoneria con “HIIIIII!” di Alaska Thunderfuck del telefono di Walter.] Senti l’Alaska! Ma son due cose assolutamente diverse, anche perché penso che almeno per me la cosa fondamentale è separare le cose. Nel senso che per me non è uno stile di vita, lo è nel momento in cui vai in scena.

M: Mh-mh.

W: Nel senso che davvero, cioè, entri nel locale, sali su quella pedana... Eh, succedono delle cose. Proprio vedi della gente che... diventi un po’ il centro dell’attenzione. Cosa che invece per natura mia timida, nella vita normale, non ne ho bisogno, non mi interessa. Mentre vedi i personaggi... cioè che sian truccati o no, son sempre loro. Son riconoscibilissimi. Nel mio caso, no. Infatti molta gente, tutti in realtà, mi dicono, quando ti vedono in borghese, dicono: “Ah, non l’avrei mai detto! Non che ti travestissi, ma che sei tu”. Perché cambia completamente, nel senso che poi...

M: Sì, sì.

W: Una volta che poi si va in scena, lì scatta l’interruttore e parte il personaggio. Ed è veramente come la seduta dallo psicologo. Quindi, molto divertente, molto bella la cosa, però per quanto riguarda me, è una cosa che è isolata al locale, alla serata. Fine. Quando esco, poi torno nella-, nella mia tra virgolette normalità, nella... nel mio io, insomma. Suono ancora... meno di prima, ma perché non ho moltissimo tempo. Mi diverto ancora... Alleva cavie, ahah!

M: Da laboratorio.

W: Sì. Le nuove drag crescono. E quindi è anche divertente vedere come diventi un po’ un punto di riferimento. Da chi ti chiede i vestiti, a consigli, dal suggerimento per il nome, a come fare, come camminare, la musica da mettere. E anche perché spuntano tipo, una dietro l’altra, quindi no: fa anche piacere.

C'è spazio per tutti e avanti il prossimo. Tipo te. Ahah!

M: Ahahah! *Da-da-da-daaaan.*

W: No no, fa molto piacere se... essere ancora un punto di riferimento. Ancora mi chiamano nelle serata, perché comunque il nome da DJ è rimasto, è ancora molto forte, e funziona, insomma. Però, ripeto: fa piacere essere un punto di riferimento per molte altre persone. Che poi vogliono intraprendere questa carriera, anche se... Soprattutto perché, comunque, non viene fatto con lo spirito del... la cula acida, ammazziamoci, la competitività... È una cosa che è nata per div-, intanto, per me stesso, come piacere personale, artistico eccetera, e il messaggio è sempre stato quello. Così, come la musica che ho sempre messo: piaceva a me, poi se gli altri la volevano ballare, bene. Se no ciao. E quindi gli altri ragazzi, ragazze che comunque son-, stan venendo su, stan seguendo un po' questo filone di... Ecco: la cosa vincente è che probabilmente penso, non so, di aver con-, trasmesso, è quella di che ci si può fare la figa, la super figa, la super star ma non essere necessariamente la regina cattiva delle fiabe.

M: La figa di legno.

W: Sì, non ce n'è bisogno, esatto. Cioè, perché no? Alla fine resta comunque un punto di riferimento, va bene, puoi restare coi piedi per terra. Sei simpatica lo stesso, dai, ahah!

M: Aahah! Sei già 15 cm da terra, quindi basta.

W: Ma anche meno..!

M: Anche meno.

W: Sì, dipend-, sì sì sì sì, esatto! Ahah! 15 cm e poi il palco - anche meno. Boh, basta così, direi, sì.

M: E... stato, minchia, 10 minuti di risposta!

W: Di già??

M: Hai fatto una risposta, dieci minuti!

W: Di cosa? E il coraggio di parlare male di quell'altra! Ahah! [L'altra è Mirco, con la sua ora e 22 di intervista ha fatto quasi concorrenza a Rovyna Riot.]

M: Ahahah!

W: Mi cadrà un macigno in testa! Ahah!

M: No, vabbè, ci sta ancora. No. volevo...

W: Alla faccia dell'umiltà.

M: Alla faccia dell'umiltà. "Non so se ti servirà tutto questo", e giù a parlare. No, ma è giusto che sia così. E... come definiresti il - ah, vabbè, visto che stiamo parlando sempre delle novizie, come definiresti il tuo ruolo nei loro confronti?

W: Ah... ah, è divertente. Nel senso che tutti mi vedono come la-, ma tutte come tutti, nel senso che ormai lo sanno che c'è questa voce che gira: "Dove passa Nancy Posh, cioè, che non cresce più l'etero". O: "Dove passa Nancy Posh escono solo travestite", perché...

M: Ahah!

W: Cioè, è iniziata come ti dicevo prima. Uno, cioè, glielo dici: "Dai, perché non lo fai?", "Eh, sì... provo una volta". Poi, vabbè, carriere spianate.

M: Ahah!

W: Ti vedono come un punto di riferimento, nel senso che ovviamente io ho fatto il mio percorso, all'epoca ero da solo, e quindi già affrontare un pubblico anche da DJ, da solo, non è facile. Han visto che è vincente il discorso di *Sii te stesso*, il discorso di *Anche meno funziona lo stesso* e ci si può divertire. Quindi ti vedono come punto di riferimento. Tipo la matrona del bordello. E quindi magari...

M: "Mamà".

W: Eh, sì, ecco: tutte hanno la loro indipendenza. Nel senso che ognuno ha preso il loro stile. Io incoraggio molto questa cosa. Non... è inutile che ti vesti come quel personaggio; puoi iniziare così, poi devi però sviluppare. Devi avere il tuo nome, il tuo look, la tua personalità. E l'emulazione, no, i vari *snatch game* di RuPaul sono *snatch game*, punto. Però non funziona. Perché poi queste cose le devi portare fuori. Ti vedono come un punto di riferimento, quindi ti chiedono... Io li incoraggio sempre a vestirsi come vogliono, comprare un po' le cose che vogliono, ad essere sé stessi, a non imitarsi tra di loro e a portare la loro personalità... fuori. Fuori su un palco, ma anche in un locale, quando lavorano o non lavorano. E ti prendono un po' come... veramente la mamma che li-, le incoraggia, insomma. Non c'è un... un protocollo: "Allora, la drag dev'essere così, vestita così, truccata così...". Sì, probabilmente c'è, ma è veramente *old school*,

quando fai la... Roxxy Andrews della situazione. Sì, ok, tanto rispetto, ti stai truccare bene, ti sai vestire bene, sei bene, però...

M: Ahah! L'odio per Roxxy.

W: Sì, Però... sì. Però c'è una... ecco, un'Alaska, che comunque, cioè, se la vedi, le ciglia se le attacca tipo qua perché non è capace. Si trucca di merda... però, cazzo! Cioè, viene fuori la personalità.

M: "Non sono capace di... tagliare le imbottiture..."

W: Ahah! Oppure, i vestiti che cadono a pezzi - benissimo! Cioè, ti cade a pezzi il vestito? Fallo vedere! Dillo! Perché è il tuo punto forte. E quindi ti guardano con-, cercano forse sempre un po' l'approvazione nel fatto che le-, le conforti nel farle essere sempre quello che sono. Sempre sotto di me.

M: Ahahah!

W: No, non è vero. C'è gente che è uscita fuori. Però... sai, adesso è un pochino più facile perché il mondo drag è molt-, cioè: ci sono le serie televisive... e comunque tra loro fanno comunella. Sono tante. All'epoca eri da solo. E quindi ti vedono un po' come, non dico l'eroe, però han detto: "Però cazzo, ce l'ha fatta da solo, con poche cose...". Ti guardando sicu-, con rispetto, probabilmente. Sicuramente sì. Dietro me ne diranno di tutti i colori.

M: Ahah!

W: "La vecchia!", ahah!

M: Però, credo sia una cosa... una cosa mutua.

W: Esatto, ma così anche per me nei loro confronti, insomma... Non mi piace se... Ecco: la cosa che invece mi piace è che si è instaurata questa cosa del: ogni personaggio ha trovato la sua identità. Questo è molto bello, perché se no non ha senso. Diventi davvero un *copycat* come ce ne sono tanti, insomma. Quello che dicevamo, di fare le battute, le solite battute ridicole: "Ho le mestruazioni"... [Riferendosi alla nostra gita di qualche giorno prima in un negozio e le battute che il proprietario aveva fatto] Cioè, no. Cioè, anche no..! Non sei una donna e punto. Quindi, sì, il rispetto, penso sicuramente, soprattutto per il fatto che le incoraggi ad essere sé stesse. Come la madre con le figlie. La chiocchia.

M: La chiocchia.



W: La vecchia.

M: Ahah! “Ammazza la vecchia, dai!” [Canticchiando]. E... puoi darmi qualche esempio, proprio concreto, spiccio, di quello che è il tuo ruolo; nel senso: cosa fai tu con queste povere disgraziate?

W: Ahah! Le prendo in giro! No. Be', inizialmente, quando capti-, quando capti in loro delle potenzialità che non è neanche vero, perché comunque chiunque può essere una drag, veramente chiunque. Anche quello con la voce - ti ricordi Jara [Raja] che c'ha sto vocione, però va bene. Chissenefrega. Quando capto che c'è una voglia, o un bisogno, dall'altra parte di farlo, sono il primo che spinge a farlo. Mettendolo giù veramente come uno scherzo, un gioco, anche perché ho iniziato io così. E ancora adesso è divertente. Non è solo il lavoro. Eh, cioè, come quando suono: suono ma metto le canzoni che piacciono a me, quindi dev'essere divertente. Quindi quello che faccio con loro è spingerli a-, a provare perché vedo comunque delle potenzialità. È una cosa molto divertente da fare, perché no?, se ci puoi guadagnare dei soldi. Perché no? Quello che capto in loro è questo. Sicuramente le potenzialità, una personalità forte, anche quando apparentemente sembra - no, qua, dovete giocare? [Alle bambine in gita.]

M: Sì, piccole *schtrònzeh*.

W: Anche quando in apparenza sono personalità, magari, sai?, timide, però c'è quel... quella peculiarità che in drag invece diventa il punto di forza.

M: Mh-mh.

W: E... quindi perché non tirarle fuori? Perché davvero diventa un-, quasi un esorcismo, ahah!

M: Ahah!

W: O “Rosemary’s baby”, ahah! Nel senso che ti aiuta tantissimo, quando poi torni in borghese, a... prendere e dare forza a quelle che tra virgolette sono i difetti. Per cui i difetti a volte sono le tue qualità messe un po' nell'ombra. Quindi come diceva Andy Warhol: “Quando hai un difetto, fallo vedere”. Hai un brufolo? Incontri una persona: “Guarda! Hai visto che brufolo?”. Tolto il dente, tolto il male. Lo sanno.

M: No, infatti.

W: Quindi sì, direi... direi questo. Altri dieci minuti? Ahah!  
M: 6, questa volta. Ahah!  
W: Ok, ahah! "Cosa dicono gli altri?". "Di meno!"  
M: Ahah! No, vabbè ma chi se ne frega cos'han detto gli altri. E... *blablabla...*  
perché, io avevo anche una lista di domanda..  
W: "Perché lo fai?? Torna a casa!". Ahah!  
M: Oh, dai, sì sì! Le domande... domande imbarazzanti.  
W: "Ma tua mamma lo sa?"  
M: "Ma tua mamma lo sa?". Ah, anche quello: ma tua mamma lo sa?  
W: Mia mamm - che cosa? Drag?  
M: Sì.  
W: No, perché comunque sono... Mah, i miei son veramente molto - mia mamma soprattutto - sono molto all'antica. Vivono in Sicilia, in un'isoletta piccola, lasciamoli lì che è meglio. Più che altro perché, be', mio padre si divertirebbe molto. Ma anche ad andare in un locale gay, si divertirebbe molto. Mia madre, no, assolutamente. Proprio... Gesù Cristo in croce. Già c'ha il figlio ricchione, vegetariano..  
M: Ah, be'!  
W: Non diamogli altri..  
M: Vegetariano, devo dire, è una stoccata non... non da poco..!  
W: Eh, vegetariano, per dei genitori che sono siciliani, e cuochi..  
M: Ah, cuochi?  
W: Forse vegetariano è ancora peggio che essere gay.  
M: Temo di sì.  
W: Quindi... E il padre che pesca., quindi immagina..!  
M: Che bello, però!  
W: Quindi lasciamoli lì. No, non avrei problemi a.... a dirlo se fossero-, se non avessero problemi loro comunque con l'ambiente dove. Cioè, io, giù... Il mio nome è girato molto anche sulle riviste eccetera.  
M: Mh.  
W: Eh, il problema è loro e il rapporto con gli altri. Con gli abitanti. Nel senso: un'isoletta piccola, lasciamo stare che è meglio.

M: Ah, ok. Ok. Be', domanda stupida numero 2.

W: Sì.

M: Ma perché lo fai?

W: Perché lo fai... Perché lo fai...? Ok. Be' è molto legato al mondo del DJ, nel senso che io ho iniziato perché Milano non... non c'erano locali che mettevano-, mettesero della musica che a me piaceva. Io veramente sono una spazzatura, ma come molti; alla fine, l'ho scoperto dopo, che lo sono in molti. Certi dicono: a me piace il rock, a me piace il pop, a me piace il trash. A me piaceva tutto e non c'era un locale che invece... andavi al Rolling Stones, ascoltavi il rock. Andavi al Rainbow e ascoltavi l'*alternative rock*. Io volevo ascoltare pure le Spice Girls insieme a Marilyn Manson. E quindi avevo questa esigenza. Ho trovato questo Gasoline nel '96. Andava malissimo, quindi mi sono spacciato come DJ, mai suonato in vita mia.

M: Ahah!

W: Gli ho proposto la musica che volevo fare. Loro... mi davan due lire, però tanto la serata va male, proviamo. Successione immediato.

M: Dire: "Perde sangue!" non mi sembra una cosa da dire ridendo, piccolina! [Rivolto a un gruppo di bambini che giocavano, e uno dei quali si era fatto male.]

W: Poverino!

M: Piccole stronze crescono. Scusa.

W: E da lì serata... è stata parecchio immediatamente, ma, tipo, non so: chiamato per suonare ai party mondiali di lancio-, di lancio mondiale dei profumi di Dolce & Gabbana con mega VIP eccetera. E... da lì, sai?, sei sul palco, inizi veramente a sconfiggere le debolezze, le insicurezze, perché dicevo: "Guarda, Spice Girls e Marilyn Manson, funzionano. Quindi funziono anche io". Diventi un pochino più forte. E da lì, lo *step* successivo è stato quasi immediato. Cioè, puoi osare di più. Quando vedevi che gli altri magari, ma anche da piccolo, prendevano in giro perché ascoltavi Matia Bazar o Julio Iglesias... Alla fine-

M: Tu ascoltavi Julio Iglesias?

W: Ancora adesso, certo. Ma li metto anche in discoteca, questi.

M: Sì?

W: E la gente va fuori di testa. Sono un pirata, sono un signore è...

M: Aiuto!

W: È un riempipista.

M: Aiuto..!

W: Oppure, *Se mi lasci non vale...*

M: Vabbè, *Se mi lasci non vale...*

W: Eh, sì, e quindi...

M: Che paura, però, Julio Iglesias.

W: Però funziona!

M: Perché lo ascoltava mia mamma, per esempio.

W: La reazione infatti, di tutti era così. Fa: “Mh, ti piace Julio Igl-..?”, oppure: “Mettilo Julio Iglesias?”. Poi, nel contesto, cazzo, funziona. Cioè, Placebo piuttosto che... e subito dopo Julio Iglesias. La gente ovviamente rimane lì, te lo assicuro, dice: “Che cazzo sta facendo?”. Si guardano attorno, e poi delirano tutti.

M: Ah, ok.

W: E quindi da lì, dici: il palco fa, la musica fa, quindi... queste mie insicurezze debolezze musicali, alla fine, funzionano. Proviamo anche il passo successivo. Poi erano gli anni quando era uscito il film *Velvet Goldmine*...

M: Ok.

W: E quindi, tutto un periodo storico, quello, in cui ci si truccava, ci si vestiva anche se eri etero. Il *glam* era ritornato... quindi per gioco, tutti avevano iniziato a-, a conciarsi. Indipendentemente dalla loro sessualità. E quindi - anch'io ce l'ho, quel... coprimaterasso, vabbè...

M: Ahah!

W: E quindi era iniziato un po' per gioco... Cioè, non travestiti però truccati, le ciglia, le zeppe... ecco, Marilyn Manson, quel periodo là. Poi la cosa è un po' morta, e da lì, il trampolino è stato spianato, continuiamo! E da lì svolta successiva. Appunto: drag con riferimenti ovviamente alla Siouxsie, a Nina Hagen, gente comunque con un look che per me era importante, e lo è ancora adesso. Molto rock, molto forte. E di donne molto... ancora più di nicchia, perché... è semplice far la figa. Quando vai ad interpretare un look molto rock, mol-

to punk, è ancora più tosta, insomma. Soprattutto se non hai lineamenti non esattamente femminili come i miei. Ti butti. E lì... è iniziata esattamente così. E la prostituzione – no, scherzo!

M: Ahahah!

W: La prostituzione paga.

M: Tu scherza, però la prostituzione è... è un argomento che mi interessa molto nell'ambiente delle travestite in generale.

W: Sì. Chiedi, chiedi pure.

M: E... se hai qualche... qualche...

W: Qualche cliente da passarti? Ahah! Per far fortuna?

M: Eh, sì, come XXXX. [Una drag queen conoscente di Walter]

W: "XXXX!" [Imitandone il modo di parlare.]

M: Ahah!

W: E...

M: No, se-, se potevi... Come si chiama?

W: Prostituirti?

M: No! No! Ahah!

W: Ahah!

M: Condividere questi tuoi canti balli e testimonianze riguardo...

W: Allora... La drag non si prostituisce perché non... non ha senso. Cioè, nel senso: secondo me c'è differenza tra travestito e drag. Il travestito ti vesti da donna e punto. Lì puoi andare tranquillamente – è proprio... il bisogno, la voglia, magari per scherzare, oppure per lavoro, tra virgolette, ti travesti da donna. La drag, comunque, ha sempre un carattere molto forte, anche da punto di vista del look. Cioè, se hai visto come Nina Hagen, in mezzo alla strada, cioè, ti mette paura. Comunque, non è esattamente quello che...

M: Buaaaaargh! Ahah!

W: Sì.

M: Scappa.

W: Però allo stesso tempo, devo dire – quindi la drag sicuramente lo fa non fa per prostituzione. Non ha... proprio senso. Allo stesso tempo, vai nei locali dove lavori – devo dire, questo mi è successo una marea di volte. Vedi

l'etero che, davvero potresti avere la scopa in testa e ci prova. Ci prova, ci prova, e ci viene.

M: Mh-mh.

W: Ma proprio ci viene. E quindi la mia unica testimonianza è questa. Sì, ho avuto un sacco di storie, tutti etero, ovviamente, perché c'è questo... penso che sia un contesto italiano, cattolico. Sembra una stupidaggine, solite cose che si dicono, però... è così, perché se tu vai in Inghilterra, i travestiti lo fanno per ridere. Cioè, si mettono la parrucca in testa, fine. Non c'è un, tra virgolette, un mercato, o una scena... O se fai spettacoli, fai sempre cose - Liza Minnelli, Barbra Streisand. Punto. Non è una cosa che si caga più di tanto. Si fa molto. Ma loro sono molto più liberi.

M: Mh-mh.

W: Noi, invece-, tu vai veramente, se vai in Melchiorre Gioia, la sera, vedi davvero i brasiliani con il... cioè, la barba, ancora un po', e rimorchian tanto. Così come nel momento in cui ti operi, non lavori più. L'uomo italiano vuole l'accessorio.

M: Sì.

W: Generalmente. Poi ti dico, la drag, prostituzione, no. Lo fa per lavoro, lo fa per passione, ma è una cosa legata allo spettacolo. Però son personalità. Non è legato alla prostituzione in maniera classica, assolutamente.

M: No, sì, no. Questo lo so. Quello che volevo chiedere è...

W: Sì.

M: ...se ci sono effettivamente casi di... cioè, se è una cosa che succede effettivamente, di drag che si mettono anche a fare anche quello come *side job*, chiamiamolo.

W: Eh... prostituzione? Ah, sì, può essere. Sì, sì, no, no. Conosco... Ahah! Delle persone che non nomino, certo - ti ho fatto vedere i video.

M: Non c'è bisogno di...

W: Ehm... Però, sì. Tenendo presente, che ovviamente è un look molto forte.

M: Mh-mh.

W: Quindi se all'altra persona va bene, sì sì sì, ci sono. Non tantissime - tra i travestiti, sì, tra le drag, alcune c'è. C'è. Cioè, li conosco, ci sono. Eh, ma

anche lì quando ti prostituisci in drag, è sempre un look molto forte, molto esagerato. È volutamente, ecco, la drag che si prostituisce, sono poche ma ci sono.

M: È anche un trucco molto esagerato.

W: No, ma tutto! Tutto.

M: Si rovina...

W: Esatto. Nel senso che... la drag fa il personaggio sempre: cioè, quando è truccata, sempre. Quindi anche quando si prostituisce, sempre. Evidentemente, c'è qualcuno cui interessa il personaggio così.

M: Mh-mh.

W: Mi fa strano. Perché, comunque, conciata – cioè vestita di Vivienne Westwood, non è esattamente la prostituta...

M: Non è esattamente sexy...

W; No, proprio no. Ok. Ho risposto?

M: Sì! Sì, son... Ogni riposta è una risposta, per cui...

W: Questo è l'aforismo delle..?

M: Questo è l'aforisma delle..? Ahah! Controllo ora.

W: 14:17!

M: 14:17. "Ogni risposta è una risposta valida". E... no, a questo punto passiamo alla mia domanda intelligente, ahah!

W: Ok, ahah!

M: Che è...

W: Ma erano intelligenti! Son molto interessanti, le domande...

M: Come defi-

W: "Quanto prendi?" Ahah!

M: Ahah! Quanto – be', in verità, anche quello sarebbe interessante. Come si guadagna. Però è-, non si sa mai, perché ho provato...

W: Quel personaggio che ti dicevo, questo personaggio in particolare, lavora negli emirati arabi.

M: Ah. No, non intendevo prostituzione.

W: Ah!

M: Anche perché quello lo sapevo già. 300.

W: Ahah!

M: Quello lo so anch'io. Mi ricordo il video.  
W: Ahah! Esatto. Quanto si guadagna?  
M: Quanto si guadagna?  
W: Allora... dipende.  
M: Non... senza fare i conti, però...  
W: Allora, io ho... ho un certo nome a Milano, quindi ormai come RuPaul io mi posso presentare struccato, che guadagno. Io all'epoca prendevo per un DJ set di... un'ora, un'ora e mezza, 250 €.  
M: Che, devo dire..!  
W: Sticazzi!  
M: Sticazzi!  
W: Sì.  
M: Cioè, vuol dire che all'ora sei pagato, tipo, 120 €.  
W: Eh, sì. Esatto! Vai a fare, che ne so, metti, devi fare questi... queste serate rave, non so perché io, poi perché io non metto quella musica, a Venezia, ti pagano anche 800 €. 'Ste cose, Dolce & Gabbana, vabbè, lì, ovviamente lì, spingi.  
M: Vabbè, lì...  
W: Possono loro.  
M: Puoi tu...  
W: Esatto. E quindi sì, io, viaggio, ahah! Sotto i 250 non esco di casa. A meno che non siano serate dove suonano per... per e con amici, allora diventa un piacere. Prendi di meno, ok. Va bene. Comunque, è un lavoro, quindi è giusto che venga retribuito anche perché se no, fa un po' ridere, però sminuisci il lavoro che tu fai.  
M: Sì.  
W: Quindi è giusto che venga-, venga pagato, anche perché...  
M: Anche perché qualcuno deve pagare per questi straccetti.  
W: E il trucco, e gli stracci, e le parrucche. Cioè, a parte gli scherzi, ci sono dietro delle spese non indifferenti. Anche perché non puoi presentarti sempre con le stesse parrucca, con gli stessi vestiti... non puoi. Ehm... così è. Quindi quelle sono più o meno le mie cifre. Se lavoro in un locale normale, che non sono di amici eccetera, dai 250 in su.



M: Ok. Fino a 2400 € all'ora, ahah!

W: Sì...

M: Per Dolce & Gabbana.

W: Sì, cioè...

M: Ahah! Non male. E... ok! Altra domanda interessante, allora!

W: Sì.

M: Come definiresti quello che fai?

W: Ah, divertente! Vuoi proprio la definizione?

M: No, se c'è un modo... visto che comunque lo fai non da ieri...

W: Sì.

M: Se ti è mai capitato, effettivamente...

W: Sono una vecchia?

M: No! Visto che hai avuto comunque modo di pensare a quello che fai, perché immagino...

W: Dici: "In 17 anni avrai avuto modo di pensarci un attimo, invece che far solo la cretina!". Ahah!

M: Un pomeriggio! Ahah!

W: "E prenderti 'sti 800€?". Ahah!

M: Un pomeriggio non t'è capitato...

W: Non sai cosa fare... Ahah!

M: Di fermarti, sederti a una panca e pensare...

W: E dici: "Ma perché lo faccio?". Ahah!

M: Esatto! "Ma, cos'è che faccio?"

W: Che cosa faccio? Eh... che cos'è che faccio? [Chiedendo quasi a me] Guarda.... Lo faccio inizialmente per me stesso.

M: Mh-mh.

W: Eh, divertendomi, intrattenendo - che fa, vabbè, molto...

M: Be'! Però..!

W: Non so se posso-, trovo una definizione, ma sicuramente, divertire la gente essendo te stesso. Per me la musica è sempre stata molto, è sempre stata fondamentale per me, perché sin da quasi piccolo, mi sentivo da solo. Stavo sempre con la musica, quindi ho trasferito questa negli altri, ha funzionato. Eh,

far star bene la gente – ecco, forse questo. Far star bene la gente con qualcosa di tuo, intimamente tuo. Perché lì si parla di musica che piace a me, con un look che è mio, che ho scelto io, e quindi diven-, diventa, anche se tu sei in drag, però sei tu. Quindi sì, far star bene la gente, quando vedi una pista che si riempie perché, che ne so, c'era un DJ prima, la serata è... ni. La gente che ti chiede, sali sali sali sali. Tu sali e la gente si riemp-, cioè, si ammassa ancora prima di mettere qualsiasi canzone, dici: "Ok, allora ho creato qualcosa, però è perché tu dai qualcosa a loro. Quindi c'è sempre uno scambio. Quindi io reputo quello che faccio, sicuramente è far stare bene la gente essendo te stesso, all'ennesima potenza. Facendo delle cose che magari non ti sogneresti mai di fare.

M: Mh-mh.

W: La musica, dicevo scherzando Julio Iglesias, per me-, a me piace tanto, ho detto: "Perché non usare questa cosa sugli altri?". E poi ti rendi che tutti quelli che dicono ascolto solo rock, ascolto solo pop, son dei gran cazzari, perché a casa loro, han tutte queste cose.

M: Ovviamente, ovviamente.

W: Quindi sicuramente fa star bene la gente, tirando fuori anche un po' le loro debolezze e insicurezze, perché fino... io penso di essere stato io ad aver iniziato a Milano, nei locali, sai, mettendo certe canzoni eccetera, che piacciono a tutti ma nessuno aveva il coraggio di dirlo. E... quindi sicuramente divertire la gente, far divertire la gente, tirando-, usando le mie debolezze che scopri che sono anche le loro debolezze, che messe insieme, fan scintille e funzionano. Ci può stare?

M: È molto profondo.

W: Mamma..!

M: Ahah! Aforisma delle..?

W: Ahah! Aforisma delle..!

M: Aforisma di [controllo ora] dieci minuti.

W: No, no, è una cosa molto seria. Nel senso: la cosa che mi piace delle mie *girls*, che – aloud.

M: Ahah! Aloud.

W: Che mi seguono...

M: About, ahah!

W: Non è-, che non mi seguono è vero, perché non è così e non voglio che sia così. Diciamo che hanno iniziato perché comunque supportate da me. E che... questo messaggio l'hanno ben recepito. Nel senso che hanno visto che lì - veramente l'aforisma ancora, quando uno dice: "Ma, Everybody is a star".

M: Mh-mh.

W: Cioè, puoi davvero essere un cesso incredibile, non saperti vestire, non saperti truccare, ma puoi essere qualcuno davvero. E... e funzionare!

M: Mh-mh.

W: Quindi è un-, perché no? Cioè, io veramente consiglieri di travestirsi almeno una volta nella vita e non solo a carnevale, perché è una seduta terapeutica micidiale. Anche perché tu usi questa tra virgolette maschera - quando mi piace dire tra virgolette?

M: Ci sta. Come dico sempre io: quelli che dicono tra virgolette, è perché vorrebbero dire quello è tra virgolette ma non hanno il coraggio di dirlo.

W: È vero, ci sta. Tra virgolette.

M: Altro-, altro aforisma, ahah!

W: Ahah! E... cioè, io lo consiglio veramente a tutti, perché l'uso della maschera, la gente si relazione a te in maniera completamente diversa. Eh... Cioè, tu ti comporti in questo modo con me, adesso. Vado a truccarmi, cambierai. Mi strucco, ti-, e tornerai a essere come prima. E sei la stessa persona. Lo ero anch'io prima. Ma la maschera fa veramente tanto. E questo passaggio di cose, ti rafforza. Quindi, le tue debolezze, ti portano a... veramente a rafforzarti. Che ne so, dico la cazzata: c'è uno, un figo che ti piace, non hai mai il coraggio di dirglielo. Vai lì con la spavalderia di una drag, questo ride anche, magari ci sta anche. Però al di là del messaggio, magari ci ride anche. La volta dopo, capisci qual è la chiave di volta, o magari come dire certe cose. Come comportarti in certe situazioni. Cioè, ti aiuta. Quindi è quel lato oscuro che sembra tipo una malattia piuttosto che un fantasma, che ti fa crescere. Cioè, è quel bambino che è sempre lì... è la tua insicurezza, è il bambino insicuro che è in tutti noi, che è lì che vuole uscire, tu non vuoi farlo uscire. Quando lo fai uscire da drag...

M: Mh-mh.

W: E be', dici: "Cazzo, è vincente questa cosa!". E... poi nel mio gruppetto, vedi, c'è per esempio Rovyna che è fissata con la musica italiana rap, che io odio.

M: Ahah!

W: Però va bene! Cioè, a me fa cagare. Però ci sta. Ha i suoi seguaci. Benissimo. Ma è la sua personalità. È una cosa che... magari, nel suo intimo, si sentiva a casa. Forte di questa personalità da Rovyna Riot, l'ha portata sul palco - oh, funziona. Cioè, non è vero, perché fa cagare lo stesso.

M: Ahah!

W: Però, capisci? Cioè, crea comunque...

M: Come se mi mettessi io a far, tipo, a far ascoltare musica pop giapponese che ascolto io! Ahah!

W: Certo, certo, certo, certo. Ha il suo senso. E lì, fa strano, però tu diventi-, crei le tendenze. Ma davvero, eh?

M: Sì, sì.

W: E... perché cose che non avresti mai preso in considerazione... Il fatto che sei tu da drag a proporle, allora se lo fa lui... e gli altri ballano-, comunque se lo fa lui che è figo da drag eccetera, allora spetta un po' che me la studio.

M: Mh-mh.

W: E lì... io per quello ho lavorato tantissimo, continuo a lavorare tantissimo, negli anni. Perché lo sanno che io passo veramente da... dagli AC/DC alle Girls Aloud come se niente fosse. Ha sempre funzionato. Perché in tutti c'è questa cosa comunque del-, dell'abbinare-, e la caratteristica delle mie serate, adesso delle nostre serate, è questa vena di-, di divertimento davvero puro. Tu sei stato alle serate e hai visto quello che succede. Quella era l'impronta che io avevo dato alle serate quando le ho fatte per 13 anni da solo al Gasoline e alle altre mie serate. La gente alla fine si divertiva. Fino a, non so, una Victoria Cabello che sa che tu lavori in quel locale, che arriva per intervistarti, ti fa le foto eccetera, per proporti magari... una trasmissione, dico una cagata. Poi, cazzo, arriva la polizia a far chiudere il locale. Dici: "Minchia! Cioè, potevo essere RuPaul!".

M: Ahah! Porca vacca!

W: Cap-, però capisci? Cioè, crei delle tendenze, tu, come dire. Ma poi, alla

fine, tutti quelli che son rimasti nella storia, da cantanti... attori, hanno-, perché son rimasti? Perché han creato qualcosa di nuovo.

M: Mh-mh.

W: Magari nessuno gli dava due lire. Però... l'hanno creato loro, piaceva a loro ed è rimasto. Perché se non ci credi tu e non fa parte di te stesso, non funziona. Veramente non funziona. È come... quello che dicevo prima, travestite con le solite battute eccetera. Sì, già visto, già sentito. Basta! Eh... Personaggi forti rimangono perché sono loro stessi, quindi vincenti. Un Andy Warhol, a una Madonna, un RuPaul. Quello che vuoi. In tutti i campi, rimangono perché sono personaggi forti e unici. Perché sono così e trasparenti e la gente lo capisce quando-, quando fingi la gente lo capisce.

M: Mh-mh.

W: E... e lo sente. È proprio una cosa vibrazionale, energia qua, enteropatia...

M: Come direbbe Mirco: "Be' sì, gli aju-, gli ajurvedici...".

W: Ahah, sì, arriva tutto. Puoi fingere quanto vuoi, una volta la bevono, la seconda anche. La terza, no.

M: No.

W: Se io dovessi andare a fare una serata soltanto... rock, non funziona. Sì, te lo faccio, però non ha... non è la stessa cosa. È un lavoro a pagamento. Vai a timbrare il cartellino. Io mi ricordo questo rave a Venezia, con Spiller, il DJ, io in completo drag, mi han chiesto: "Guarda, è un *rave*". Be', sai che c'è? 800€, mi han chiesto [offerto], io vado. Quindi inizio la musica... tosta. Senti io son finito con Amanda Lear, e la gente era fuori di testa.

M: Ahah!

W: Alla fine li porti tu. È il discorso di creare tendenze, così come a Milano una volta, c'è stato un *after hour*. Anche lì: finita con Matia Bazar eccetera. Da cose ultra *techno* a... Sei tu che li trascini. Perché se ci credi tu, e sei tu, la gente ti segue. Ti segue! Perché apprezza quella... quello che tu pensi sia negativo di tuo, cazzo per gli altri vuol dire tanto! Cioè, tu sei un emerito sconosciuto che s'è creato un personaggio vincente, e ti guardando come se tu fossi veramente Madonna. "Ah, c'è riuscito lui. Cavolo!". Con che cosa? Con due dischi, con cose che... con te stesso. Quindi è per questo dico sempre: fallo! Almeno una volta nella vita, fattelo!

Perché poi vengono fuori i personaggi. Guarda Mirco, che... cioè, ognuno ha il suo stile. Cioè, ci metti insieme, non ce n'è una uguale all'altra.

M: No, infatti!

W: Non c'è un comune denom-, un filo logico non c'è. Infatti *random* è la parola d'ordine, perché-, perché è giusto che sia così. Non è giusto imitare qualcuno, non sei tu. Diventi la travestita del Borgo. E sì, vabbè, tanto rispetto. Però stai lì col ventaglio a ballar la Carrà – lo vedevo io 30 anni fa, ovunque!

M: Ahah! Aiuto! L'ho visto anch'io, ballare la... la Carrà col ventaglio.

W: Eh, sì, tutti abbiamo visto una Carrà, una travestita ballare la Carrà. Perché... Crea, fai qualcosa di nuovo, no? Non ave-, ecco! Non aver paura. Non... no, non ha senso. È anche per questo che secondo me bisognerebbe travestirsi di più di una volta nella volta, perché ti rendi conto dei-, che i limiti che tu hai te li sei creati tu.

M: Mh-mh.

W: Una volta che lo provi, già se dici: “Tanto lo fanno se \_\_\_\_\_ e la gente – già il fatto che la gente ti guarda e ti guarda con timore. Ma è un timore riverenziale [reverenziale]. Credimi, c'è anche quando magari vieni fuori un cesso la prima volta, però è quel timore riverenziale [reverenziale] di... è quel personaggio, cioè, sopra-, sopra il palcoscenico. E ti tengono un po' così, in riverenza. Poi, se inizi con la tua simpatia o antipatia che sia, perché ci sta anche quello, con la tua musica, con le tue battute, a farti conoscere, entri ancora di più nel... Sei quasi la Madonna addolorata che scende sulla terra ad abbracciare i suoi figli. E le persone si sentono, fa: “Ah, ecco! Son simpatico a Nancy Posh!”. Allora...

M: Sono una figa!

W: Non sono così una merda, sono una figa! Non sono poi così merda. Io che poi sono timidissimo, a me imbarazzava tantissimo perché ricordo che c'è gente che mi scriveva le lettere...

M: “Grazie Nancy Posh per la tua eclatanza”.

W: C'era questo ragazzo, si era trasferito a Londra, che mi aveva scritto questa lettera di ringraziamenti perché comunque a Londra non avrebbe mai trovato una serata come le mie.

M: Awww.

W: A LONDRA! Eh... Poi magari è vero, però insomma..!

M: All'ondra, con l'apostrofo.

W: Sì, ahah! E l'ho conservata, quella lettera. Quindi è... è importante anche lì-, l'importante è farlo con umiltà, perché comunque c'è della gente che ti prende come punto di riferimento – poveracci loro! – però... Non sai mai chi-, non sai mai chi hai davanti, non sai mai la storia di una persona – andiamo sul profondo, qua!

M: Ahah! Vai, vai, vai!

W: Non sai mai chi hai davanti, e la storia di una persona... cosa nella vita ha provato quella persona in quella situazione. Io ho visto scene – cioè, genitori di un certo tipo... che però, magari, cioè, il giorno dopo devono lavorare e io suonavo di giovedì, e questi venivano fino alle 6 del mattino, per stare alle mie serate... Quindi non sai mai cosa c'è, chi hai davanti. Quindi lì è proprio un tuo obbligo essere umile. Cioè, sii stesso. Non puoi mai trattare una persona come: “Io sono Nancy Posh e tu non sei niente”. No, questo, mai. Mai. Non avrei neanche per esempio, tra virgolette \_\_\_\_\_, permesso agli altri miei amici di farlo. Non li avrei neanche incoraggiati, perché... se so' figa, so' bella, son solo io.

M: Esatto.

W: No, no. Anche perché, son solo io. Sì, son Nancy Posh e faccio quello che so fare. Se funziona, funzionano sempre, e infatti è così. Così come gli altri, sì. L'umiltà, prima di tutto. La prossima, sul Dalai Lama, però!

M: La prossima sul Dalai Lama. Cosa pensi dei Twitter-, dei Tweet del Dalai Lama?

W: Ahah! Poretto..! Porello..!

M: Perché gli han dato un telefono, mi chiedo io?

W: Ahah!

M: Cosa c'entra il buddhismo Theravada con il-, con il telefono..?

W: Ma cosa ci fa Dalai Lama tra Alaska e Sharon Needles sul mio Twitter?  
Ahah!

M: Ahah! “Perché no?” io direi, addirittura.

W: Tutta la vita. Ma infatti è il discorso di prima. Perché no?

M: Esatto!

W: Ci sta, ci sta! Assolutamente. Invece che travestirsi a Carnevale, *everyday is a carnival*.

M: Be', però quando ogni giorno è Carnevale, non è più Carnevale...

W: Ma è divertente lo stesso.

M: Ovvio, ovvio!

W: Sì, sì, sì. Ma infatti non ha senso il Carnevale. Perché è come, tipo: "Tutti più buoni a Natale". Ma siamo tutti più buoni tutti i giorni!

M: Infatti, io odio il Natale per questa ragione!

W: Anch'io. Allora tutti più buoni nello stesso... tutti i giorni. Basta, con gli aforismi!

M: Basta! In verità è una cosa super profonda.

W: Però è vero! Cioè, ci sta, come cosa... come siamo arrivati a parlare del Dalai Lama?

M: Perché io faccio delle domande interessanti!

W: Hai ragione. No, questo è ver-, quando ti rendi... cioè, non so, Madonna, no? Che fa la puttana. Quello per sopravvivenza perché porella...

M: Mah, secondo me la farebbe comunque, perché si diverte.

W: Mah, sì. Però mi ricordo questa cosa di Orlando Bloom e Brad Pitt a Malta. Che Orlando Bloom era accerchiato dalle persone e Brad Pitt, no. E Orlando Bloom disse-, chiese a Brad Pitt come era possibile, nonostante Brad Pitt era tipo...

M: Era Brad Pitt.

W: Brad Pitt gli rispose: "Guarda, devi andare dritto. Sei tu che non permetti agli altri di arrivare a te...". Che in un certo senso lo capisco quando sei a quei livelli, tipo Madonna, gente che ti assalta. È sopravvivenza. Per il resto, invece, no. Se tu hai... Cioè, senti: faccio la drag e il DJ, punto. Ho il mio lavoretto, non sono nessuno. Ma anche quando-, se anche fossi stato in alto - guarda RuPaul, per esempio. Comunque... Chad Michaels: sempre carini, gentili con tutti, una parola buona per tutti; samaritane a volte.

M: Sì, un po' samaritanal.

W: La Chad? sì. Però... va bene. Quando, cioè - perché stare a puntare il



dito contro altre persone? Anche perché quando lo fai vuol dire che c'è qualcosa di te che non-, non va. Hai delle insicurezze, quindi ti senti più forte, vuoi farla pesare sugli altri. Puoi essere sicuro di te anche con le tue insicurezze. Questa è bellissima...! Ahah!

M: Vai, vai, vai, vai, vai!

W: Questa è, cioè..!

M: Guarda che queste te le incornicio tutte.

W: Sì... Ahah!

M: Saran tutti titoletti di capitoli.

W: Sì, sì. Quindi, no, puoi essere forte delle tue debolezze. Bella, questa!

M: Dai. Perché non twitti anche tu 'ste cose, invece di ascoltare il Dalai Lama?

W: Ahah, Dalai Posh.

M: Dalai Posh! Ahah O Poshai lama!

W: Ecco, quindi guarda... cosa... la domanda che dicevi prima: sicuramente questo. Incoraggiare la gente ad essere forte delle proprie debolezze. Sì, penso sia proprio semplice, così. Per quello che ho fatto io.

M: Be', le cose che funzionano sono facili.

W: Eh?

M: Le cose che funzionano sono facili, semplici.

W: È farle durare poi, che è tosta!

M: Eh, sì...

W: È tosta. Però, sono ancora qui. 41 anni, con poche rughe. Eh sì, i massaggi d'olio..! Non usate olio Johnson, che è petrolio.

M: Be'... chissà come mai? Ahah!

W: Be', sì. Next!

M: Next! Next! Adesso salteremo di palo in frasca come...

W: Certo.

M: Come, vabbè, ormai...

W: Random!

M: Random, come ormai è di tradizione, e... Anche tu facevi parte del collettivo di *Rovyna una degli altri...*

W: Sì.

M: O sbaglio?

W: Sì. Ehm... In realtà... è stata una cosa per solidarietà per Rovyna, e per i ragazzi, che conosco. Non sono molto nella politica, è una cosa che non mi piace. Per niente. L'ho fatto per... sì, per dare una mano, perché era comunque sicuramente una cosa di sinistra, quindi cose che mi riguardavano. Mi piaceva il progetto della... drag in politica. Quindi non per pubblicità su me stesso, perché lì era Rovyna e non era Nancy Posh. Quindi anche lo Zel-, LaZelma che ha fatto la cosa insieme a noi, l'abbiamo fatto proprio per solidarietà, per amicizia e per... un simbolo... non perché... Sì, ci credevo, ho votato, assolutamente sì. Però, non ero coinvolto nella... Perché io son timidissimo, non so... non saprei articolare una frase... davanti a un pubblico. E... Però, sì, ecco, l'ho fatto con assoluto-, per solidarietà delle idee e della-, e di Rovyna, cioè.

M: Mh-mh. E il tuo ruolo in tutto questo... cos'era? Qual era?

W: Nel progetto *Rovyna*?

M: Sì.

W: C'ho messo al faccia. Anche perché, ripeto: comunque, ho un nome molto forte, perché non aiutare? Non so, una... Sì, sì, perché non usarlo per-, per aiutare qualcuno? Che buona..! Mpfh!

M: Ahah! Che-, quanto è buono lei!

W: Sì. Però ho il vestito più bello!

M: Però hai i vestiti più belli. Be', nel-, nella locandina eri vestito-, sembravi Brooke Candy incontra le-, le *lolita*.

W: Esatto. Maria Antonietta punk, Nina Hagen...

M: Ahah! Non c'era molto di punk, neanche di Maria Antonietta, ahah!

W: La parrucca sì, però! Perché non si vede bene nella foto! Quella là... quella che ti presterò... che è rossa.

M: Ok, ok! Ahah!

W: Ti stai già facendo un film, tu, però!

M: No, è che tu mi hai già fatto il film, anche! Ahah!

W: Sì, ma tu l'hai già visto e rivisto, però. Hai già comprato il biglietto.

M: Sto rimontando le scene!

W: Ahah! *L'editing!*

M: Esatto.

W: *Next!*

M: *Next!!* No, pensavo mi articolassi un po' di più, invece c'hai messo solo la faccia...

W: Eh... La domanda era..?

M: La domanda era... No, facciamone un'altra, perché a 'sto punto...

W: No, no no, dimmi, no... solo...

M: Ehm... Quindi: comunque hai detto che più o meno ci credevi nel progetto, perché se no non ci avresti messo la faccia...

W: No, quello, certo. Assolutamente. Molto rispetto per quel progetto, perché nasceva per un discorso di rottura contro gli schemi. Non aveva nessun tipo di pretesa. Certo che, se avesse vinto - ok, tutti contenti. Però, la cosa che mi piaceva era il discorso di rottura usando quello che io faccio per lavoro che è quello che ho sempre fatto. Un discorso di rottura, pacifico, divertente, bello da vedere, anche da un punto di vista artistico, perché no? Anzi, anzi. Quindi molto interessante il fatto che me l'abbiano proposto; l'ho accettato immediatamente perché le idee politiche mi interessavano, il discorso mi interessava appunto da un punto di vista politico. Il progetto, il tema che c'era dietro, perché il concetto era appunto rompere gli schemi in maniera forte. Poi all'epoca si parlava molto dei... dei diritti dei gay, unioni civili eccetera, quindi se puoi dare un contributo, ben venga. Mi vien da pensare allo stesso tempo quando ho tempo una cosa pacifica, intendo dire non uno schiaffo alla morale, perché non-, non mi piace. Cioè, ho sempre rispetto di tutti, anche quando non rispetto. Mi vien da dire una cosa forse un po' brutta, però...

M: Vai, vai.

W: Lo penso così. Tipo, non so, ai gay Pride, che vedi le trans nude in giro. Rispe-, non condivido e forse non rispetto neanche, nel senso che comunque non vedo perché, non ce n'è bisogno, non sei a Rio dove il contesto sociale te lo permette, perché lì è normale...

M: Mh-mh.

W: Qui non voglio suonare come la vecchia scema, però a dei bambini io...

cioè, passare davanti a una chiesa e farti vedere con fuori il culo, o le tette per il gusto di farlo, no. Non mi piace...

M: [Io trattengo una risata] Mi suona nota, questa scena, comunque... ahah!

W: Cioè?

M: Eheh!

W: Sì, vabbè, era perché...! Ahah!

M: Ahah!

W: Non era voluta! Ahah! [Scena del primo Squat a cui ho partecipato, dove Nancy e Rachele sono appena scese dalla macchina parcheggiata vicino al locale, e Nancy vestita quasi come Gene Simmons, senza maglia e in perizoma molto succinto, si fa stringere da Rachele il corsetto in mezzo alla strada mentre un corteo di anziani esce dalla chiesa lì antistante dopo la funzione di mezzanotte di Pasqua.]

M: Però la scena, devo dire..!

W: No, ho aggiunto la postilla, cioè, “con la-, volendolo fare”.

M: Ah, volendolo fare.

W: No, cioè, lì è comunque, secondo me, violenza. Nel senso, se lo fai, perché? Cioè, se vuoi che ti rispettino, fallo anche tu. Perché devi andare davanti a una chiesa, apposta, a far vedere le tette, il culo o la figa, o quello che vuoi. Non...

M: Be', forse il concetto è che non c'è niente di male nel mostrare il nostro corpo, perché il nostro corpo è quello che è.

W: Vero, verissimo. Però secondo me è...

M: Poi, non so di cosa tu stia parlando, però...

W: No, mi riferivo alle trans che le vedi, non so, tipo alla-, durante i gay Pride d'Italia, cioè, tutto in mostra eccetera. Va benissimo, però secondo me è più carino e fine, sei nuda, passi per strada, ok, lì, piuttosto che prendere la ragazza, lì, “Guarda come sono”. È una sottigliezza, perché sempre nuda sei. Però sbattere in faccia agli altri la... quello che sei, no. E con questo mi lego al fatto che-, il discorso dell'umiltà eccetera. Io non ho mai avuto problemi sul fatto che sono gay. Nessuno mi ha mai mai mai detto niente. Nessuno mi ha mai allontanato, perché... Questo anche da piccolo, sin da scuola. L'ho sempre detto, ho sempre fatto capire... Quando le persone vedono che... sei veramente

una persona come un'altra, non hai problemi. Quando diventi quello che fa la checca isterica, che anche lì ci sono delle motivazioni che capisco, però quando vuoi sbattere in faccia la tua sessualità, perché? Cioè... secondo me, vince di più il fat-, cioè, comporta più fatica essere semplici e normali, se vuoi, piuttosto che urlare alla gente quello che sei. Cioè, urli contro cosa? Ti torna indietro. Se ti fai vedere comunque che puoi vivere la tua quotidianità nelle tue-, con un altro uomo o con un corpo da donna e dentro sei un uomo - va bene. Però, sei, cioè, la gente ti prende per quello che sei. Non hai bisogno di urlarlo. È chiaro il concetto?

M: No, no, capisco, capisco.

W: Quindi... Sì, cioè, nel senso, quando lo urli, diventa una violenza. E non c'è bisogno. Così come, cioè, le fazioni tra gay, tra lesbiche, insomma, c'è già il mondo che ci viene addosso. Se metti pure te, gay, contro un altro gay, che palle!

M: Quello sì, è abbastanza senza senso.

W: Non... Quindi, assolutamente, non sto-, non mi scandalizzo, anzi, cioè, ci mancherebbe, se vedo delle... gente anche nuda in giro, chi se ne frega. Non mi piace quando fatto per il gusto di shockare.

M: Mh-mh.

W: Non ha senso. Etero o gay che siano.

M: Sì, sì.

W: Lesbiche, trans. Io ho parlato delle trans perché mi è venuto in mente quello. Ma è un discorso generale. Dalle idee politiche a... a tutto, insomma. Sì.

M: E... Sempre rimanendo sul progetto di *Rovyna*.

W: Sì.

M: Secondo te, qual era, cioè: perché una drag queen?

W: Perché una drag queen? Perché all'epoca, non mi ricordo che era che aveva il... motto... *Uno di voi..?*

M: *Uno di noi*, Formigoni.

W: Ok. Bravo, quello. E quindi il motto invece, di *Rovyna*, era *Una degli altri*, e era fatto apposta. Ovviamente per gli altri, eran quelli non tutelati, ma non solo gay. In generale le persone non tutelate dalla... possibile governo Formigoni o comunque di destra. Una drag queen perché è una minoranza di una

minoranza di una minoranza di una minoranza. Cioè, si parla di gay, si parla di lesbiche, si parla di extracomunitari, si parla di... boh, malati che non possono permetter-, una drag non ne parli mai, quindi veramente l'ago nel pagliaio. E... facendo anche capire che la minoranza non è necessariamente negativa, può anche essere positiva.

M: Mh-mh.

W: In questo caso, divertente. In questo, colorata. In questo caso, non stupida, perché Rovyna ha fatto dei comizi, insomma. Le ha cantate a molta gente che se no faceva, giustamente, domande provocato-, scusa, delle domande provocatorie. Una drag queen perché... offre uno spaccato di una... un mondo che non è preso in considerazione, perché sì, prima si parlava delle Sorelle Bandiera. Sì, travestite da donne, han fatto una canzone punto. Cioè, sotto sotto sotto, c'è un mondo. E c'è gente che - cazzo, anch'io ho un compagno e se mi succede qualcosa? E i miei diritti? In Italia non son tutelati. Quindi una drag queen... perché comunque di suo, splende, per immagine, per personalità. Quando sei una drag queen, per default splende. Splende anche quando sei di ultra-nicchia. E quella nicchia può diventare di fenomeno... comune, di massa. C'è successo quando avevamo fatto, giravamo con questo camion per Milano. Noi a bordo, tre, in drag. Gente ci ha lanciato delle cose, drink eccetera. Era divertente, perché comunque lo fai in maniera - no, grazie. No, no grazie! [Ad un altro venditore ambulante, ma di merendine da branco frigo questa volta.]

M: No, grazie.

W: Che lo fai in maniera simpatica, senza... Ma da quando? I Kinder..!

M: Ma perché poi le robe da tenere in frigo?

W: Sì. Cioè, lo fai... Era una cosa carina. Sai che-, non è che si andava in giro: "Ah, dovete votare i diritti delle drag o dei gay!". No, si andava, come fanno tutti, coi manifesti, punto e basta. Ovviamente con la marcia in più che sei visibile perché-, ancora di più, perché sei conciato così, in giro per Milano. E vedi anche la reazione della gente. Anche quelle che erano di idee completamente diverse a livello politico. Lo vedi, ci rimangono e il sorriso lo fanno. Oltre quelli che ti buttan la birra, va bene. Però, è una figura anche in campo politico che comunque ha preso. Ha dato... ha ispirato simpatia. Non ucciderla!

M: Ah, no, non l'ho uccisa...

W: Ha ispirato simpatia, perché han visto che comunque eravam persone come altri. Facendo questa cosa per lavoro, per passione, chiamala come vuoi... Però non eravam tanto diversi dagli altri. Anzi: sempre il discorso che ci guardano tutti un po' come dal basso in alto, in quel caso cioè, vai incontro alla gente, Rovyna è stata al mercato.

M: Sì.

W: No, e lì vedevi con quelle donne musulmane, con gli zingari. È piaciuta la cosa. Perché fai vedere che scendi dal tuo piedistallo e sei uno come tanti. E togli anche un po' i tabù del-, legati al-, a tutti i... scopare, sesso, eccetera. Magari, sì, però, lo faccio nel mio privato.

M: Mh-mh. O comunque c'è di più.

W: Ma certo, siamo persone con un cervello. Possiamo essere simpatici, antipatici come può esserlo chiunque. Facciamo-, potrei fare il panettiere, faccio la drag. Né più né meno. Questo la gente l'ha capito. Il contatto che abbiamo avuto, le persone l'hanno capito, i voti lo dimostrano, lo sanno benissimo. Io mi occupo di... cose altamente-, altamente nel senso di materia spirituale, se vuoi, ma non va a cozzare assolutamente col lavoro della drag. Che non mi piace neanche chiamarlo lavoro, perché non è una passione... è... Sono io, è una parte di me. Non è una passione non è un lavoro. Sono io, son fatto così, punto. È così, anche... Infatti, all'inizio, con i massaggi e varie cose, il mio dubbio era: "Cazzo, devo cercare di tenere più nascosta questa cosa della Nancy Posh, perché magari la gente mi...". E invece no, è stato un punto di forza! La gente a maggior ragione è venuta. Perché comunque era Nancy Posh, eccetera. Poi quando ti vedono, magari la prima volta per curiosità, vengono, apri la porta e non ti dico, cioè: pensano che ci sia Nancy Posh da un'altra parte. Non ti riconoscono, in borghese.

M: Ahah!

W: E comunque appena tu ti fai vedere in un certo modo, loro percepiscono l'idea... Che c'è?

M: Ci sono due che stanno limonando, lì sul prato... e uno dice: ma-, ma perché?

W: Che belli! Beati loro..!  
M: Ma che beati loro! Ma perché devi limonare in giro, no?  
W: Ah, proprio limonando?  
M: Sì, stan limonando!  
W: Vedi che sei pure un po' come me, con le trans con le tette? Tu sei anche più estremo! Ahah!  
M: Le trans con fuori le tette mi dan meno fastidio della gente che limona per strada.  
W: Davvero?  
M: Sì. La gente che limona per strada a me dà un sacco fastidio. Anche perché è un gesto proprio intimo, perché devi mostrarlo a tutti?  
W: Sì, quello, sai?, non ci ho mai pensato. Perché non mi è mai capitato di vederne... ultimamente...  
M: Finché è darsi baci, va bene; proprio limonare, uno dice: vabbè, ma perché devi farlo in giro?  
W: Sì, ma sai che *te ghè resùn*. Fai veder le tette, a sto punto!  
M: A sto punto, fai veder le tette che una volta che le hai viste son finite.  
W: Sì, anche lui è carino, vorrei dire. Spogliati!  
M: Ahah! "E adesso spogliati, come sai fare tuuuu".  
W: Non offendere Julio Iglesias perché, guarda, ha il suo perché.  
M: Ahah! Io preferisco suo figlio.  
W: No, no, no, no, no, no, no, no.  
M: Soprattutto da quando si è levato il neo.  
W: L'ha tolto?  
M: L'ha tolto, ovviamente.  
W: Dai! Lui aveva fatto, in una sera, al Kitsch in Sempione... Cioè, aveva preso a tutti malissimo. Ho messo *Sono un pirata, sono un signore* 5 volte. La agente era impazzita.  
M: 5 volte di seguito?  
W: Cioè, ma anche i gestori, anche, compresi eterosessuali, cioè...  
M: Ahahah!  
W: Bellissima. Next!



M: Next! e... *bumbumbumbum*. No, in verità, ti dirò, visto che siamo già arrivati a un'ora e ti ho chiesto praticamente tutto...

W: Ah?

M: Eh sì.

W: E ho il coraggio di parlare male di Mirko!

M: Ahahah! Va bene.

W: Che stronzo che sono!

M: No, vabbè. Io direi che possiamo concludere qua, anche perché la mia lista di domande te l'ho fatta.

W: Ok.

M: Quindi, è stato un piacere, grazie.

W: Prego, ciao.

M: Arrivederci.

### 3. Bibliografia

- K.L. Acosta, *The Language of (In)Visibility: Using In-Between Spaces as a Vehicle for Empowerment in the Family*, in: *Journal of Homosexuality*, 58:6-7, 2011, pp. 883-900.
- American Psychiatric Association, *DSM-IV-TR. Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali. Text revision. ICD-10/ICD-9-CM. Classificazione parallela*, a cura di: V. Andreoli, G.B. Cassano, R. Rossi, Elsevier, Milano 2007.
- American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fifth Edition (DSM-5)*, American Psychiatric Association Publishing, Arlington 2013.
- M. Ariotti, *Introduzione all'antropologia della parentela*, Editori Laterza, Roma-Bari 2006.
- M. Atherton, *Feminine and Masculine Personas in Performance*, in: *Journal of Lesbian Studies*, 2:2-3, 2008, pp. 227-233.
- C. Ayoup, J. Podmore, *Making Kings*, in: *Journal of Homosexuality*, 43:3-4, 2008, pp. 51-74.
- M. Bachtin, *Il mondo di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 2001.
- A.P. Balogh, *Kinging in Hungarian Lesbian Culture*, in: *Journal of Lesbian Studies*, 15:3, 2011, pp. 299-310.

- S. Bakshi, *A Comparative Analysis of Hijras and Drag Queens*, in: *Journal of Homosexuality*, 46:3-4, 2004, pp. 211-223.
- M. Banks, H. Morphy (a cura di), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven-London 1999, pp. 1-52, 276-295.
- R. Barrett, *Indexing Polyphonous Identity in the Speech of African American Drag Queens*, in: M. Bucholz, A.C. Liang, L. A. Sutton, *Reinventing Identities: The Gendered Self in Discourse*, Oxford University Press, Oxford 1999, pp. 314-330.
- L. Beduschi, *De Martino e altri: pensieri sulla "Fine del mondo"*, in: *La Ricerca Folklorica*, n. 3, 1981, pp. 71-75.
- W. O. Beeman, *Humor*, in: A. Duranti (a cura di), *Linguistic Lexicon for the Millenium*, *Journal of Linguistic Anthropology*, 9:2, 2000.
- D. Berkowitz, L. Belgrave, R. A. Halberstein, *The Interaction of Drag Queens and Gay Men in Public and Private Spaces*, in: *Journal of Homosexuality*, 52:3-4, 2007, pp. 11-32.
- G. Bernardi, *Magia psicoterapeutica. Sul tema del "rito e cambiamento psicoterapeutico"* in E. de Martino e G. Bateson, in: *La Ricerca Folklorica*, n. 17, 1988, pp. 37-4.
- M.M. Borruso, *Femminielli. Los travestitos napolitanos en el àmbito de lo simbòlico sagrado*, in: M.C. Cerecedo, M.R.H. Bautista (a cura di), *Estudios de Antropología biológica*, Vol. XIII, Asociación Mexicana de Antropología Biológica, Città del Messico 2007, pp. 1103-1114.
- P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 2009.
- P. Bourdieu, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Raffaello Cortina, Milano 2003.
- L. Bow, *Transracial/Transgender: Analogies of Difference in Mai's America*, in: *Signs*, vol. 35, n. 1, The University of Chicago Press, Chicago 2009, pp. 75-103.
- S. Bravmann, *Stonewall, Silver Screen: Cinematic Representation and the Queer Past Stonewall by Nigel Finch*, in: *American Quarterly*, vol. 48, n. 3, 1996, pp. 491-499.
- J.A. Brown, *Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the "Point of No Return"*, in: *Cinema Journal*, vol. 35, n. 3, 1996, pp. 52-71.
- M. Bucholtz, *Genere/Gender*, in: A. Duranti (a cura di), *Culture e discorso: un lessico per le scienze umane*, Meltemi editore, Roma 2002, pp. 122-126.

- J. Butler, *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990.
- F. Cappelletto (a cura di), *Vivere l'etnografia*, SEID, Firenze 2009.
- G.R. Cardona, *Introduzione alla sociolinguistica*, Utet, Novara 2009.
- J. Carsten, *Afetr Kinship*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 136-162.
- J. Carsten (a cura di), *Cultures of Relatedness*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 1-37.
- F. Cleto, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject--A Reader*, Edinburgh University Press, Edimburgo 1999.
- G. Colaizzi, *Il Camp: Travestimento e Identità*, in: *Lectora*, 5-6, 1999-2000, pp. 98-105.
- A. Cuomo et al., *Los femminielli napolitanos. Reflexiones preliminares*, in: *Salud y Sociedad. Perspectivas Antropológicas*, 2010, pp. 167-186.
- M. Davidheiser, *Special Affinities and Conflict Resolution: West African Social Institutions and Mediation*, in: *Beyond Intractability*, 2005.
- C.C. Doyle, *Homosexual Slang Again*, in: *American Speech*, vol. 57, n. 1, 1982, pp. 74-76.
- N. Dresser, *"The Boys in The Band Is Not Another Musical": Male Homosexuals and Their Folklore*, in: *Western Folklore*, vol. 33, n. 3, Western States Folklore Society, 1974, pp. 205-218.
- M. Garber, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Routledge, London 1997.
- C. Geertz, *Interpretation of Cultures. Selected Essays*, Basic Books, New York 1973.
- P. Greenhill, *"Neither a Man nor a Maid": Sexualities and Gendered Meanings in Cross-Dressing Ballads*, in: *The Journal of American Folklore*, vol. 108, n. 428, 1995, pp. 156-177.
- E. Goffman, *Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday & Company, New York 1959.
- J. Halberstam, *Mackdaddy, Superfly, Rapper: Gender, Race, and Masculinity in the Drag King Scene*, in: *Social Text*, n. 52/53, Duke University Press, 1997, pp. 104-131.
- J. Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives (Sexual Cultures)*, NYU Press, New York 2005.

- K. Hall, *Exceptional speakers: Contested and problematized Gender Identities*, in: M. Meyerhoff, J. Holmes, B. Blackwell (a cura di), *Handbook of Language and Gender*, Blackwell Publishing, Oxford 2003, pp. 352-380.
- L. Halladay, *A Lovely War*, in: *Journal of Homosexuality*, 46:3-4, 2004, pp. 19-34.
- W.W. Hill, *The Status of the Hermaphrodite and Transvestite in Navaho Culture*, *American Anthropologist*, in: New Series, vol. 37, n. 2, Part 1, Wiley on behalf of the American Anthropological Association, 1935, pp. 273-279.
- S.J. Hopkins, "Let the Drag Race Begin", in: *Journal of Homosexuality*, 46:3-4, 2008, pp. 135-149.
- K.R. Horowitz, *The Trouble with "Queernees": Drag and the Making of Two Cultures*, in: *Sigms*, vol. 38, n. 2, The University of Chicago Press, Phoenix 2013, pp. 303-326.
- J.E. Jeffreys, *Joan Jett Blakk for President: Cross-Dressing at the Democratic National Convention*, in: *TDR*, vol. 37, n. 3, The MIT Press, 1993, pp. 186-195.
- G. Kalra, *Hijras: the unique transgender culture of India*, in: *International Journal of Culture and Mental Health*, 5:2, 2012, pp. 121-126.
- J. Kato, *The Problem of Bureaucratic Rationality: Tax Politics in Japan*, Princeton University Press, Princeton 1994.
- O. Keenhen, *The Drag Queen who Ran for President. An interview with Queer Nation presidential candidate Joan Jett Blakk*, 1992, in: <http://www.glbtc.com/sfeatures/interviewjjblakk.html>
- B. Kehoe, *Shamans and Religion: An Anthropological Exploration in Critical Thinking*, Waveland Press, Long Grove 2000.
- M. Kelley, *Cross Gender/Cross Genre*, in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 22, n. 1, Performing Arts Journal, Inc., 2000, pp. 1-9.
- J. Kugelmass, "The Fun Is in Dressing up": *The Greenwich Village Halloween Parade and the Reimagining of Urban Space*, in: *Social Text*, n. 36, Duke University Press, 1993, pp. 138-152.
- D. Kulick, *Travesti: Sex, Gender, and Culture Among Brazilian Transgendered Prostitutes*, University Of Chicago Press, Chicago 1998.
- L. Labotka, *Language and Woman's Place in Drag: Power, Femininity, and Gay Speech*, in: A.A. V.V., *Proceedings of the Seventeenth Annual Symposium About Language and Society - Austin, Texas Linguistic Forum n. 53*, 2009, pp. 18-28.

- F. Lai, *Il mutamento culturale. Strutture e pratiche sociali nell'antropologia contemporanea*, CUEC Editrice, Cagliari 1996.
- V. Lanternari, *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nella società tradizionale*, Edizioni Dedalo, Bari 2004.
- W.L. Leap, D. M. Provencher, *Language Matters: An Introduction*, in: *Journal of Homosexuality*, 58:6-7, 2011, pp. 709-718.
- G. Ligi, *Antropologia dei disastri*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- S.L. Mann, *Drag Queens' Use of Language and the Performance of Blurred Gendered and Racial Identities*, in: *Journal of Homosexuality*, 58:6-7, 2011, pp. 793-811.
- K.E. McNeal, *Behind the Make-Up: Gender Ambivalence and the Double-Bind of Gay Selfhood in Drag Performance*, in: *Ethos*, vol. 27, n. 3, Body, Self, and Technology, 1999, pp. 344-378.
- R.C. Morris, *Three Sexes and Four Sexualities: Redressing the Discourses on Gender and Sexuality in Contemporary Thailand*, in: *Positions*, 2: 1, 1994, pp. 15-43.
- R.C. Morris, *All Made Up: Performance Theory and the New Anthropology of Sex and Gender*, in: *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, Annual Reviews, 1995, pp. 567-592.
- J.E. Muñoz, *"The White to Be Angry": Vaginal Davis's Terrorist Drag*, in: *Social Text*, n. 52/53, 1997, Duke University Press, pp. 80-103.
- S. Nanda, *The Hijras of India*, in: *Journal of Homosexuality*, 11:3-4, 1986, pp. 35-54.
- M. Nesper, *Le strutture del Linguaggio. Fonologia*, Il Mulino, Bologna 1993.
- V. Newall, *Folklore and Male Homosexuality*, in: *Folklore*, vol. 97, n. 2, Taylor & Francis, Ltd. on behalf of Folklore Enterprises, 1986, pp. 123-147.
- E. Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, University of Chicago Press, Phoenix 1979.
- J.B. Noble, *Seeing Double, Thinking Twice*, in: *Journal of Homosexuality*, 43:3-4, 2003, pp. 251-261.
- F. Panini, *Nei panni di una monaca*, EM Publishers, Milano 2012.
- C.J. Pascoe, *Dude, You're a Fag: Masculinity and Sexuality in High School*, University of California Press, Berkeley 2007.
- S. Perri, *Drag Queens. Travestitismo, ironia e divismo "camp" nelle regine del nuovo millennio*, Castelveccchi, Roma 2000.

- A. Rachamimov, *The Disruptive Comforts of Drag: (Trans)Gender Performances among Prisoners of War in Russia, 1914–1920*, in: *The American Historical Review*, vol. 111, n. 2, Oxford University Press, 2006, pp. 362-382.
- F. Remotti, *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- G. Rodger, *Drag, Camp and Gender Subversion in the Music and Videos of Annie Lennox*, in: *Popular Music*, vol. 23, no. 1, Cambridge University Press, 2004, pp. 17-29.
- E. W. Said, *Orientalism. Western conceptions of the Orient*, Penguin Books Limited, Londra 2003.
- M. Sahlins, *What Kinship is (part one)*, in: *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)* 17, 2-19, Royal Anthropological Institute 2011.
- M. Sahlins, *What Kinship is (part two)*, in: *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)* 17, 227-242, Royal Anthropological Institute 2011.
- G. Sanga, *Personata Libido*, in: *La Ricerca Folklorica*, n. 6, 1982, pp. 5-20.
- D. Schneider, *American Kinship*, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1968, pp. 21-29, 57-75, 107-117.
- S.P. Schatch, L. Underwood, *The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*, in: *Journal of Homosexuality*, 46:3-4, 2004, pp. 1-17.
- L. Senelick, *Changing Sex in Public: Female Impersonation as Performance*, 1980.
- E. Shapiro, *Drag Kinging and the Transformation of Gender Identities*, in: *Gender and Society*, vol. 21, n. 2, Sage Publications, Inc., 2007, pp. 250-271.
- J.P. Stanley, *Homosexual Slang*, in: *American Speech*, vol. 45, n. 1/2, Duke University Press, 1970, pp. 45-59.
- J.P. Stanley, *When We Say "Out of the Closets!"*, *College English*, in: *The Homosexual Imagination*, vol. 36, n. 3, National Council of Teachers of English, 1974, pp. 385-391.
- G. Subero, *Fear of the Trannies: On Filmic Phobia of Transvestism in the New Latin American Cinema*, in: *Latin American Research Review*, vol. 43, n. 2, 2008, pp. 159-179.
- C.R. Sullivan-Blum, *Balancing Acts*, in: *Journal of Homosexuality*, 46:3-4, 2004, pp. 195-209.
- M. Taussig, *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*, Routledge, London 1992.

- V. Taylor, L.J. Rupp, *When the Girls are Men: Negotiating Gender and Sexual Dynamics in a Study of Drag Queens*, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, n. 30, 2005 (1), pp. 2115-2139.
- V. Taylor, L.J. Rupp, *Crossing Boundaries in Participatory Action Research: Performing Protest with Drag Queens*, in: D. Croteau, W. Hoynes, C. Ryan (a cura di), *Rhyming Hope and History: Activists, Academics and Social Movements Scholarship*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005 (11), pp. 239-264.
- V. Taylor, L.J. Rupp, *Drag queens and Drag kings: the difference gender makes*, in: *Sexualities*, 2010, 13: 275.
- E.B. Towle, L.M. Morgan, *Romancing the Transgender Native: Rethinking the Use of the "Third Gender" Concept*, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 8, n. 4, 2002, pp. 469-497.
- D. Valentine, *Imagining Transgender: An Ethnography of a Category*, Duke University Press Book, Durham 2007.
- M. Weiss, *The Epistemology of Ethnography: Method in Queer Anthropology*, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 17, n. 4, 2011, Duke University Press, 2011, pp. 649-664.
- K. Weston, *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*, Columbia University Press, New York, 1991, pp. 103-136.
- K. Weston, *Lesbian/Gay Studies in the House of Anthropology*, in: *Annual Review of Anthropology*, vol. 22, 1993, pp. 339-367.
- R. Willerslev, *Soul Hunters. Hunting, Animism, and Personhood among the Siberian Yukaghirs*, University of California Press, Berkeley 2007.
- L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1974, pp. 46-47.



## VI. Ringraziamenti

Si dice sempre che le persone da ringraziare siano troppe per essere contenute in una pagina sola. Nel mio caso, so esattamente chi voglio ringraziare.

Innanzitutto, grazie ad Alice, Corrado, Daniele, David, Enrico, Federico, Gianluca, Ivan, Luca, LoZelmo, Mirco, Niccolò, Nicola, Simone, Stefano, Walter e Yuushi. Senza di voi, senza le vostre storie, questa mia ricerca non avrebbe visto la luce. Grazie per aver condiviso con me un pezzo di voi e per avermi permesso di condividere con voi un pezzo di me.

Grazie di cuore anche a Lorenzo, Marta, Paola e Yuushi, per la vostra compagnia e il vostro aiuto. Senza di voi non solo la mia ricerca non sarebbe stata la stessa, ma anche la mia vita a Milano.

Un grazie sentitissimo va a Franca Tamisari, il cui incessante aiuto e le puntuali osservazioni mi hanno spronato a dare il meglio che potessi.

Ringrazio inoltre Alessandro, Chiaralice, Giulia, Elena e Silvia, per l'ospitalità e il sostegno durante le mie trasferte.

Grazie alla mia famiglia, in particolare ai miei genitori, per avermi sostenuto e incoraggiato, e a mia sorella Mirella, per avermi accompagnato la prima volta al Toilet e per il suo entusiasmo.

Un ultimo ringraziamento, speciale, va a Davide. Grazie per avermi supportato, spesso e volentieri sopportato e aiutato per tutti questi nove lunghi mesi di tesi.



