



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

In Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa  
Mediterranea

Tesi di Laurea

**La figura dell'*otokoyaku* e la sua influenza**

**Relatore**

Ch. Prof. Ruperti Bonaventura

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Centonze Katja

**Laureando**

Marco Ricetti  
Matricola 851112

**Anno Accademico**

2019/2020

## 要旨

本研究のテーマは宝塚についてである。このトピックを選んだ理由は、子供の時から劇場についてとても興味があり、社会的に文化的に宝塚は大切な役割を持っていると考えたからである。宝塚について初めて知ったのは二年前だった。私の親友の卒業論文のテーマは、『日本での同性愛者の結婚』についてだった。そして、その卒業論文を読んだときに宝塚について書いてあった。その頃から宝塚について興味を持ち始め、さらに詳しく研究した。今年の三月に、日本がイタリア人の入国をブロックする前に日本に行くことができた。東京に行ったが、コロナウイルスの影響で宝塚劇場が閉まっており、演奏を見ることができなかった。しかし、東京滞在期間に宝塚の人気を確認した。例えば、地下鉄に乗った際に宝塚の広告パネルがどこにでもあったり、本屋に入った際に宝塚だけの特別なコーナーがあったりした。私にとって宝塚は本当に面白いと思う。その理由は、日本の劇場について本当に大切な歴史的变化があると思うからだ。

宝塚について知らない人たちのために、宝塚は女の人たちだけで構成されている劇団である。20世紀から始まって、現在は日本の劇場の中でもとても有名な劇場になった。歴史的に本当に重要だと思う理由は、昔の日本の劇場について考えたとき一番に思い出すことは女方のイメージだからだ。昔は、女性たちは劇場で演じることができなかったし、男の役割だけではなく、女の役割も男性が演じていた。宝塚で男の人たちは演じることができないから宝塚は女方の反対だと言える。女性たちが男の役割を演じて、その中でももっとも有名なスターは一般的に男の役割を演じる男役と呼ばれる。彼らの元々の役割は女性たちにも男性にも理想な男を見せるということだった。さらに、男性が男役を見て、男役と同じような生き方をさせるという目標があった。一方で、娘役はステレオタイプの女性のイメージを伝えたかっ

たし、女性たちの理想の振る舞いを見せたかった。娘役と男役は宝塚でタカラジェンヌと呼ばれる。タカラジェンヌは宝塚のスターの名前である。宝塚の劇の中では女性は男の服を着て、髪を切って、娘役を演じている女性と上手に聴衆を魅了する。そして、魅了されたたくさんの人々はファンとなり、タカラジェンヌを崇拜するようになる。ファンたちは、普通の劇場より、照明で照らされた劇場とタカラジェンヌの能力でさらに影響される。このことを考えたら、歴史的に本当に面白くてたくさんの研究ができる変化だと考えられる。

宝塚について話したら、一般的にジェンダーのトピックが出る。理由は日本の社会にとってまだジェンダーは敏感なトピックだからである。この話について書きながら二年生の授業で先生が言った言葉がまだ覚えている。「日本では同性愛者の中でも女性同士の恋愛にとってはまだ大変である」。理由は、男性たちより女性たちは戦争の時と同じようにまだ母と妻のイメージにリンクされているからだ。つまり、社会的にまだ完全に承認されることができない。どうしてジェンダーについて敏感な日本社会の中で、宝塚はこんなに有名になったのだろうか。これらのこのことを考えたら、日本での宝塚の人気は非常に不思議に思う。しかし、実際に宝塚は大きいファンクラブを持っており、他の日本の有名な劇場と同じ立場であると言える。

本研究では、まず宝塚の成功の理由を研究する。そして、「ヅカファン」と呼ばれる宝塚のファンの行為と日常生活を研究する。日本の社会を魅了する能力と社会の考えに影響を与えることができる劇場の大切さを伝えると同時に、宝塚のマイナスな面も分析する研究である。宝塚は成功できた理由は、男役の存在のおかげである。この男役はたくさんの女性たちを魅了し、男性たちも魅了される。ヅカファンは好きな宝塚のスターに対して崇拜みたいな行為をしている。たくさんのファンはスターが退劇しても応援することを受け、まだプレゼントや食べ物を送る。アイドルのファンと同じように追っかけファンと呼ばれる。

# Sommario

Introduzione.....	5
CAPITOLO 1 .....	8
1.1    Contesto storico .....	8
1.2    Nascita del Takarazuka Kageki Dan.....	12
1.3    Composizione del Takarazuka Kageki Dan .....	19
1.4    La compagnia teatrale durante la guerra.....	25
1.5    Il boom nel dopoguerra.....	28
1.6    Takarazuka Kageki Dan oggi e parodie .....	33
CAPITOLO 2 .....	36
2.1    Takarajennu e l'androginia in Giappone .....	36
2.2    La figura delle Takarajennu e le sue varie sfaccettature.....	44
2.3    Valore sociale e commerciale dell' <i>otokoyaku</i> .....	50
2.4    La figura dell' <i>otokoyaku</i> nell'ambito femminista .....	53
2.5    Le opinioni delle takarajennu .....	58
CAPITOLO 3.....	60
3.1    Tipologie di fan .....	60
3.2    Evoluzione del rapporto fan/attrice .....	66
3.3    Fan uomini all'interno del Takarazuka Kageki Dan.....	70
3.4    Il comportamento dei fan e il paragone con altri fan.....	76
3.5    I requisiti per essere uno zukafan .....	80
3.6    L'evoluzione degli zukafan .....	85
3.7    L'immagine negativa degli zukafan .....	88
Conclusioni .....	90
Bibliografia.....	93
Ringraziamenti .....	96

## Introduzione

Il tema della mia tesi magistrale consiste in un'analisi riguardante la compagnia teatrale Takarazuka. Esaminando per prima cosa il contesto storico in cui venne creata, andrò poi ad analizzare la figura dell'*otokoyaku*, l'attrice che recita ruoli maschili, ed in generale la figura delle *takarajennu* (le attrici del teatro Takarazuka); questo capitolo sarà poi seguito da un approfondimento sui fan e su come viene recepito il Takarazuka Kageki Dan. Il motivo per cui ho scelto di intraprendere questa analisi consiste nella particolarità stilistica della compagnia teatrale e nel suo successo in una società altamente patriarcale come quella del Giappone.

Il Takarazuka Kageki Dan consiste in un gruppo teatrale composto da sole donne che recitano sia i ruoli maschili (*otokoyaku*) sia quelli femminili (*musumeyaku*) che ha spopolato nell'ultimo secolo in Giappone arrivando ad ottenere una fama nazionale ed internazionale. Vedendo da fuori la compagnia teatrale e conoscendo la storia giapponese del ventesimo secolo e addietro il Takarazuka può risultare come qualcosa di anacronistico e importante per quanto riguarda l'emancipazione della figura della donna. Tuttavia, a parte le attrici, tutto il management, i direttori artistici e così via alle spalle del teatro è composto solo da uomini.<sup>1</sup> Inoltre, uno degli elementi principali con cui venne creato il teatro Takarazuka dal fondatore Kobayashi Ichizō fu quello di promuovere, oltre la sua rete ferroviaria, un concetto nato in periodo Meiji chiamato *ryōsai kenbo* (Brave mogli e sagge madri)<sup>2</sup>; il ruolo sociale della donna e dell'uomo venne così ad essere fissato con le donne che si occupavano della famiglia e del benessere del marito e con l'uomo che doveva pensare al lavoro ed al progresso economico del Paese. In questo clima, il Takarazuka Kageki Dan contribuì alla promozione degli ideali dell'Impero giapponese. Allo stesso tempo, però, servì anche come fonte di ispirazione e di libertà per molte donne che vedevano, di fatto, una loro simile esibirsi e liberarsi da quei concetti prestabiliti. Nel corso della propria storia la compagnia teatrale Takarazuka riuscì a sopravvivere, in confronto a molte altre correnti artistiche che durante la guerra scomparirono e, nel dopoguerra, riuscì ad ottenere un successo nazionale con l'opera "Rose di Versailles".

---

<sup>1</sup> BERLIN Zeke, *The Takarazuka Touch*, University of Hawai'i Press on behalf of Association for Asia Performance (AAP) of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE), *Asian Theatre Journal*, Spring, 1991, Vol. 8, No. 1 (Spring, 1991), pag. 46.

<sup>2</sup> KOYAMA Shizuko, *Ryōsai Kenbo: The Educational Ideal of "Good Wife, Wise Mother" in Modern Japan*, Brill Academic Pub, 2012.

La figura dell'*otokoyaku* è dunque molto interessante per quanto riguarda l'immagine della donna, nel bene e nel male. Molte femministe e studiosi affermano che le attrici del Takarazuka Kageki Dan non fanno altro che alimentare gli stereotipi negativi presenti nella società, anche contemporanea, giapponese. Ad esempio, durante un'esibizione, la figura della donna è sempre sottostante a quella dell'uomo con comportamenti e gesti altamente tratti da stereotipi femminili (la *musumeyaku*, ad esempio, non può separare l'avambraccio dal busto rendendo i suoi movimenti limitati e più "graziosi, femminili"). La celebre fotografa Yanagi Miwa criticherà molto la politica sessuale della compagnia teatrale che chiedeva alle giovani ragazze<sup>3</sup>, che entravano a far parte del gruppo teatrale (quindi dai quindici ai diciotto anni), di mantenere una castità e quindi un'astinenza da rapporti eterosessuali al fine di mantenere la propria purezza e non istigare nelle fan un desiderio sessuale per il proprio sesso (*sexy but sexless*).<sup>4</sup> Fu per mantenere questa purezza che venne utilizzato *musumeyaku* al posto di *onnayaku* che ricordava ribellione e impurità. Inoltre, questa figura dell'*otokoyaku* è importante per quanto riguarda il concetto di androginia ed il suo sviluppo nel territorio giapponese. L'attrice che interpreta ruoli maschili può essere considerata come l'esatto opposto della figura dell'*onnagata*, ossia dell'uomo che interpreta ruoli femminili.

I fan del Takarazuka Kageki dan (composti per la gran maggioranza da donne)<sup>5</sup>, chiamati *zukafan*, provano per quanto riguarda queste attrici una sorta di devozione che scaturisce in diverse pratiche estreme anche dopo che la stessa attrice ha lasciato la compagnia teatrale. Anche i fan furono criticati da Yanagi Miwa perché sostenitrici della politica alle spalle del teatro Takarazuka e perché, al posto di affrontare i problemi relativi alla figura della donna nel Giappone contemporaneo, si rifugiano ancora tutt'ora all'interno delle esibizioni proposte dalle attrici del Takarazuka e si isolano, di conseguenza, in questo mondo dei sogni creato attraverso spettacoli colorati e floreali. Le attività dei fan sono concentrate principalmente nei vari fan club e all'interno di essi, vi sono, per esempio, delle "guardie" che hanno il compito di proteggere le star del Takarazuka Kageki Dan da persone sospette o da fan assillanti.<sup>6</sup> Inoltre, quando un'attrice della compagnia teatrale Takarazuka si ritira dal mondo

---

<sup>3</sup> YANAGI Miwa, "Nishiyama Minako x Yanagi Miwa: Shinderera suteeji ni tatsu mirai no sobo tachi" (Nishiyama Minako x Yanagi Miwa: Future nonne sul palco di cenerentola). Conversazione con Nishiyama Minako, 2003, ed. Yamashita Rika, pag. 83.

<sup>4</sup> Per saperne di più: BRAU Lorie, *The Women's Theatre of Takarazuka*, The MIT Press, 1990, Vol. 34, No. 4 (Winter, 1990).

<sup>5</sup> Nel corso della storia del Takarazuka Kageki Dan il numero delle fan donne non fu sempre maggioritario rispetto a quello maschile.

<sup>6</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, Tōkyōdō shuppan, 2012, pag. 88.

dello spettacolo i doveri che un fan ha verso di essa non finiscono e sono molte le persone che continuano a far da mangiare, dare dei regali o fare da assistente alla star ormai ritirata.<sup>7</sup> L'analisi che attuerò consisterà nel capire il motivo del successo della compagnia, con le varie critiche che subì, per poi analizzare come queste figure influiscono sui fan.

---

<sup>7</sup> BRAU Lorie, *The Women's Theatre...*, pag. 91.

# CAPITOLO 1

## 1.1 Contesto storico

Per delineare esattamente in cosa consiste la domanda e l'offerta che la compagnia teatrale, chiamata in inglese Takarazuka Revue ed in giapponese *Takarazuka Kageki Dan* (宝塚歌劇団), propone, bisogna, per prima cosa, affrontare il contesto storico in cui questa forma d'arte è venuta a svilupparsi.

Il *Takarazuka Kageki Dan* 宝塚歌劇団, storicamente, rappresenta un'importante forma di teatro che va in contrasto con una figura tradizionale del teatro giapponese, utilizzata spesso nel Kabuki, chiamata *onnagata* 女方<sup>1</sup>. Per risalire a questa forma teatrale bisogna per prima cosa capire il motivo della nascita di questa nuova arte e quindi analizzare brevemente il periodo Tokugawa (1603 – 1868). In quel momento il kabuki stava spopolando in tutti i ranghi della società e nacquero varie forme di quest'arte teatrale; tra le molte, di particolare importanza furono l'*onnakabuki* 女歌舞伎 (kabuki delle donne), in cui queste donne recitano e danzano inscenando uno spettacolo basato su comicità ed ambiguità anticonformista. In seguito a ciò, si creò un'altra variante chiamata *yūjo kabuki* 遊女歌舞伎 (kabuki delle cortigiane); questa forma artistica consisteva in cortigiane e prostitute che eseguivano spettacoli ballando, cantando e utilizzando un nuovo strumento dal carattere esotico: lo *shamisen* 三味線. Questi show servivano, oltre che ad intrattenere, a fare un po' di pubblicità e, quindi, a adescare nuovi clienti. Le autorità dell'epoca Tokugawa furono costrette a intervenire perché si crearono delle dispute tra militari per la priorità sulle donne considerate più belle fino a causare un disordine sociale non indifferente. A causa di questo, le autorità bandirono le donne dal palcoscenico nel 1629. Fine analoga subì il kabuki dei giovinetti chiamati *wakashu kabuki* 若衆歌舞伎 nel 1652 a seguito di disordini pubblici che comprendevano anche la classe dominante dell'epoca.<sup>2</sup> Con la

---

<sup>1</sup> L'*onnagata* consisteva in attori maschili che interpretavano ruoli femminili.

<sup>2</sup> I giovinetti del *wakashu kabuki* erano soliti svolgere atti di prostituzione.

restaurazione in seguito di questa forma d'arte nascerà poi lo *yarō kabuki* 野郎歌舞伎 (teatro kabuki formato da soli maschi) con la creazione dell'*onnagata*.<sup>3</sup>

A partire dal periodo Meiji (1868 – 1912), il Giappone affrontò diversi cambiamenti dovuti alle pressioni e quindi al confronto con gli altri paesi del mondo ed alla volontà di creare uno Stato-nazione omogeneo in tutto il suo territorio, dopo severi anni di reclusione (*sakoku*); un altro motivo fu la pericolosità di una guerra civile. L'obiettivo primario consisteva nell'ottenere e integrare conoscenze occidentali senza perdere la propria identità ed autonomia. Questo cambio di rotta portò a delle severe ripercussioni nell'ambito delle arti teatrali.<sup>4</sup> Questo processo, però, non cancellò o vanificò molte forme teatrali già preesistenti come il Kabuki o il Nō. I teatri tradizionali continuarono a svilupparsi senza quasi mai essere influenzati dagli elementi occidentali e a coesistere con nuove forme artistiche fino al giorno d'oggi, continuando una sorta di parallelismo con il “nuovo”. Il fattore predominante del periodo in cui la compagnia teatrale si sarebbe poi creata era quello del nazionalismo e della creazione di uno stato basato su ruoli predefiniti in cui le persone venivano collocate in base al sesso, età e formazione. Molte riforme furono attuate nell'epoca Meiji e di grande importanza fu il Codice civile dell'epoca Meiji in cui si intravedeva sempre di più uno stato patriarcale e, quindi, in conflitto con la libertà civile di molte donne. In questo Codice venne appunto codificato il termine *ryōsai kenbo* 良妻賢母, in cui veniva descritto il codice comportamentale che le donne erano invogliate a seguire per il bene della società e della nazione; il termine significa letteralmente “Brava moglie, saggia madre”. Molta importanza viene quindi associata alla definizione del ruolo della donna e alla sessualità in generale. Diversi articoli di giornale e di studiosi, a partire dal 1900 al 1945, mettevano in luce la perplessità su particolari attività omosessuali e, in generale, sulla sessualità femminile; a seguito di tale perplessità, venne utilizzato un termine speciale per discutere di questo problema: *fujin mondai* 婦人問題, ovvero il “problema della donna”.<sup>5</sup> Le culture che erano affascinate o che si identificavano in una sessualità non consone alla nazione si raggruppavano in gruppi underground solitamente rilegati nelle periferie, lontani dagli alti strati della società.

Nel tardo periodo Meiji e durante il periodo Taishō (1912 – 1926), si assiste ad un'inversione della

---

<sup>3</sup> RUPERTI Bonaventura, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all'Ottocento*, Marsilio Editori, 2015, pag. 150 -151.

<sup>4</sup> RUPERTI Bonaventura, *Storia del teatro giapponese, Dall'Ottocento al Duemila*, Marsilio Editori, 2016, pag. 30.

<sup>5</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny in Japan: Sexuality and Subversion in the Theater and Beyond*, Wiley on behalf of the American Anthropological Association, American Ethnologist, Aug. 1992, Vol. 19, No. 3, pag. 425.

società, la quale cerca continuamente di mettere in discussione il tema della sessualità, con alcuni sostenitori ed altri protestanti; l'interesse si sposta dalle periferie fino ai ceti più intellettuali e si cerca di assistere a spettacoli contrastanti in cui le ideologie dell'epoca venivano messe completamente in discussione. “*Central to the iconoclastic spirit of the 1920s was the fascination for gender ambivalence in both the high and middlebrow cultures of the industrial world*”.<sup>6</sup>

Ad esempio, assistiamo alla nascita del Takarazuka Kageki Dan e al boom di codesto teatro; quest'ultimo, che dall'esterno sembra consistere nel baluardo della lotta per la libertà sessuale delle donne, in realtà, le “illudeva”, facendole vedere la bellezza e la possibilità di sfuggire alla nozione di *ryōsai kenbo*. Col propagarsi di questa tendenza il governo intensificò la propria agenda al fine di stabilire l'ordine sociale e civile come elemento di omogeneità al fronte di varie guerre che si susseguirono in quegli anni. Il periodo Taishō viene comunemente chiamato con il termine “Taishō Democracy”; in realtà, non comprende quasi niente di democratico nei confronti delle donne. In contrasto con molti giornali fondati da donne e atti a promuovere la propaganda nazionale, vi era il giornale femminista *Seitō* 青鞮 (*Blue stockings*) che fu, infatti, messo a tacere perché contro all'ideologia di Stato. Un altro esempio è composto dalla promulgazione della legge per la pace pubblica del 1925; dopo la messa in atto di questa legge, le donne non potevano più partecipare, in generale, nelle attività politiche ed erano escluse dal fare congregazioni in pubblico.<sup>7</sup> Si passò quindi da un blocco sociale sessuale nell'epoca Meiji con la restrizione e quindi il divieto, ad esempio, dei bagni pubblici misti, ad un boom riguardante l'interesse sessuale, al tempo considerato anormale; situazione culminata, in seguito, in una serie di regole e imposizioni ancora più solide al fine di omogeneizzare le persone sotto uno Stato sempre più patriarcale.

Ruolo fondamentale fu quindi svolto dagli educatori che scarsamente si interessavano della sensibilità e degli interessi dei giovani. Quello che realmente interessava, specialmente alla fine del diciannovesimo secolo era il contenuto dell'insegnamento, i libri e le attività degli studenti fino ad arrivare all'esterno delle scuole, quindi alla disposizione degli alberi, alla disposizione dei lavabi e così via.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> RODEN Donald, *Culture and Identity, Japanese Intellectuals during the Interwar Years*, Princeton University Press, 1990, cit., pag. 37.

<sup>7</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny...*, pag. 426.

<sup>8</sup> RODEN Donald, *Culture and Identity...*, pag. 41.

*“Meiji educators drew elaborate distinctions between the character-building missions of young men and women, especially in the secondary schools. “Liberals” and “conservatives” agreed that the “duties of womanhood” (onna no honbun) destined the “weaker sex” to devote themselves to the home, as “good wives and wise mothers” (ryōsai kenbo), while the “duties of manhood” (otoko no honburi) demanded that young stalwarts seek their fortunes in the outside world of politics and commerce.”<sup>9</sup>*

In questo contesto si nota sempre più come il Giappone cercasse con tutti i mezzi di creare un’unità sociale attraverso l’assegnazione di ruoli prefissati e quindi dividendo i compiti tra uomini e donne. Le donne si trovarono sempre più ad essere passive nella società e “considerate utili” solamente per quanto riguarda la crescita del figlio e l’affetto riguardo il consorte. Il ruolo dell’uomo era invece impostato come ruolo portante e incaricato di portare lo Stato allo sviluppo economico e politico. Alla fine del periodo Meiji e inizio degli anni Venti, il cambiamento di pensiero e fascino per quanto riguardava la sessualità ebbe delle conseguenze sociali. Molti studiosi dell’epoca pensavano che una volta che la donna avesse assaporato la libertà di una vita non determinata da concetti prefissati ed avesse esplorato la propria sessualità, si sarebbe interessata meno alla compagnia degli uomini, preferendo quella delle donne, ed avesse scelto una vita single piuttosto che una da sposata.<sup>10</sup>

Nell’era della democrazia Taishō, più in generale: *“volgarizzazione e popolarizzazione del teatro e delle nuove idee, diffusione dello shingeki<sup>11</sup> dall’intelligenza alle classi medie, albori della cultura di massa e riproduzione meccanica delle arti (fotografia, dischi, cinema, radio), potenziamento in senso imprenditoriale dell’industria dell’intrattenimento, sviluppo dei generi di spettacolo in senso commerciale e imprenditoriale sono le rapide conquiste della nuova era”<sup>12</sup>*. Leggendo questa citazione, uno dei teatri che, di fatto, nasce pervaso da un senso commerciale ed imprenditoriale fu proprio il teatro Takarazuka Kageki Dan con la rete ferroviaria Hankyū. Il Takarazuka Kagekidan nasce appunto come una trovata commerciale al fine di promuovere la nuova linea ferroviaria e quindi la città di Takarazuka, fermata capolinea del treno e, al tempo, non molto trafficata. Nel prossimo paragrafo approfondiremo meglio la nascita e sviluppo del teatro Takarazuka.

---

<sup>9</sup> RODEN Donald, *Culture and Identity...*, cit., pag. 41.

<sup>10</sup> RODEN Donald, *Culture and Identity...*, pag. 44.

<sup>11</sup> Letteralmente “Nuovo teatro”. Teatro di traduzione di opere drammaturgiche europee.

<sup>12</sup> RUPERTI Bonaventura, *Storia del teatro giapponese, Dall’Ottocento...*, cit., pag. 110.

## 1.2 Nascita del Takarazuka Kageki Dan

La nascita del Takarazuka Kagekidan avvenne all'inizio del periodo Taishō, esattamente nel 1913 e la prima opera *Donburako* ドンブラコ, creata nel 1912 da Kitamura Sueharu 北村季晴 (1872-1931), venne svolta il 1° aprile 1914 nel luogo chiamatosi “*Nuova onsen Paradise Takarazuka*” 宝塚新温泉パラダイス, finito di costruire nel 1912. Andō Hiro 安藤弘, il quale era andato a vedere questa esibizione, assunse la guida del coro composto da sole donne. Andō Hiro studiava estetica alla Kyōto daigaku dopo aver frequentato la scuola di musica a Tokyo. Il programma del primo spettacolo consisteva nell'orchestrazione di numerosi brani riguardanti “la marcia nuziale” e “*君が代*” (Il regno dell'Imperatore); un'iniziale ninnananna, un finale composto da sonetti a Orfeo e danze come Kochō no mai 胡蝶の舞 (Danza della farfalla), e danza giapponese (buyō 舞踊). La piscina all'interno del complesso fu svuotata e tappata e al suo posto fu costruita la tribuna<sup>13</sup>; gli spogliatoi furono sostituiti dal palcoscenico e fu chiamato il teatro Paradise. Questa, però, non fu la prima volta che la piscina venne usata in questo modo. L'anno precedente, Ueda Bin 上田敏 (1874-1916) dell'Università di Kyoto, nello stesso luogo, tenne una conferenza riguardante l'intrattenimento femminile.<sup>14</sup> Siccome era funzione di intrattenimento, l'ingresso era gratuito. L'inizio del Takarazuka fu un inizio tranquillo. I dipendenti che alloggiavano nel teatro Paradise dicevano che gli spettatori fossero un massimo di 500 persone; inoltre, di domenica ci sono reminiscenze che dicono che gli spettatori fossero 100 o 200 persone.<sup>15</sup> Il teatro femminile di intrattenimento fu inventato come politica di attrazione del cliente da parte della compagnia ferroviaria. Il fondatore e proprietario della linea ferroviaria, secondo il gusto popolare di modernizzazione e occidentalizzazione e ispirato dal suo amico che disponeva di un coro solo maschile al fine di attirare i clienti nel suo negozio di merci secche, volle per primo costituire un coro composto esclusivamente da ragazze che cantavano canzoni occidentali. La compagnia cambiò diversi nomi prima di diventare Takarazuka Kagekidan. Nel 1913, Kobayashi Ichizō 小林一三 (1873-1957) rinominò il suo gruppo corale femminile, chiamatosi Takarazuka

---

<sup>13</sup> La piscina interna che era stata utilizzata per il teatro era una piscina la quale i clienti abituali erano relativamente poco numerosi. Il motivo della scarsità di clienti abituali era perché non era stata ancora introdotta la tecnologia che rilasciava acqua calda e non era esposta alla luce del sole; inoltre, l'autorità comunale non aveva dato il permesso per cui donne e uomini potessero nuotare insieme.

<sup>14</sup> KAWASAKI Kenko, *Takarazuka, shōhi shakai no supekutakuru*, Kōdansha, 1999, pag. 19.

<sup>15</sup> KAWASAKI Kenko, *Takarazuka, shōhi shakai no supekutakuru*, Kōdansha, 1999, pag. 22.

shōkantai 宝塚唱歌隊, in Takarazuka Shōjo Opera Yōseikai 宝塚少女歌劇養成会 (Takarazuka Girls' Opera Training Group), facendola diventare a tutti gli effetti una compagnia da operetta che si esibiva in versioni *musical* di favole. In seguito, si arriverà al teatro contemporaneo in cui la gente accorrerà ad assistere a spettacoli di favole rese *musical*, pezzi di repertorio occidentale e adattamenti dal catalogo tradizionale giapponese del nō, del kyōgen e del kabuki. Nel 1919, Kobayashi Ichizō istituì la prima scuola per giovani ragazze del Takarazuka Kageki Dan, chiamata Takarazuka Ongaku Kageki Gakkō 宝塚音楽歌劇学校.

La compagnia ferroviaria in questione sono le Ferrovie Hankyū<sup>16</sup> 阪急電鉄, un tempo chiamata “Compagnia Tranvie Elettriche Minō Arima” 箕面有馬電気軌道株式会社, fondata da Ichizō Kobayashi nel 1907. Il treno fallì nel connettere Ōsaka a uno dei luoghi resi celebri dai *waka* 和歌 del passato, rappresentato dagli *onsen* di Arima, ed arrivò alla fermata prima, costituita dal povero villaggio di Takarazuka. Takarazuka era, a metà epoca Meiji, una stazione termale. Senza mettersi d'accordo coi proprietari della sorgente termale vecchia, la compagnia ferroviaria sviluppò un nuovo *onsen* e costruì l'edificio principale, chiamatosi *Paradise*, considerato in parte gotico e in parte in stile secessione viennese. Un altro capolinea (la città di Minō), conosciuta dal periodo Tokugawa per le sue foglie autunnali e le sue cascate, al fine di attrarre visitatori, costruì uno zoo. Questo, però, non riuscì a riempire i posti a sedere sul treno da Umeda 梅田 a Takarazuka. Nel frattempo, continuava lo sviluppo di quartieri residenziali lungo la linea ferroviaria, i quali non riuscirono ad assicurarsi neanche i pendolari per studio o lavoro. Il problema ultimo della compagnia ferroviaria era creare interesse in quello che offrivano più di ogni altra cosa al mondo. L'azienda dell'*Ōsaka Mainichi Shinbun* 大阪毎日新聞, il giornale quotidiano di Ōsaka, al fine di promuovere la linea ferroviaria, pubblicò, negli inserti, degli eventi con cui si otteneva, comprando il giornale, un biglietto *norihōdai* (in cui si poteva salire quanto si voleva in giornata) per Minō e il biglietto dello zoo.<sup>17</sup> A seguito di ciò, ci fu un cambio di target; si passò da un intrattenimento maschile ad uno familiare e si iniziò a promuovere le attività e gli eventi del Takarazuka Kageki Dan. L'articolo giornalistico a favore di questo intrattenimento, redatto dall'*Ōsaka Mainichi Shinbun*, affermava che, sia la fermata di Umeda, sia il teatro, sia il capolinea del Takarazuka erano decorati con ciliegi e che godevano di un panorama,

---

<sup>16</sup> Oltre alla linea ferroviaria possiede anche una squadra di baseball, hotel e diversi centri commerciali.

<sup>17</sup> KAWASAKI Kenko, *Takarazuka, shōhi shakai no supekutakuru*, Kōdansha, 1999, pag. 23.

dal punto di partenza a quello finale del treno, che si legava a questa nuova forma artistica, incidendo sui sentimenti delle persone; inoltre, per accompagnare il mercato notturno vennero collocati grandi archi e lampade a stelo con paralume di carta.

*“What began as a local tourist attraction, a hot springs "side show," has itself become a big business promoting its own side shows and merchandising-recitals and dinner theatre featuring top stars; fan club tours to Takarazuka Familyland, the amusement park where the theatre is situated; TV broadcasts of performances and other TV appearances for stars; and Takarazuka souvenirs and publications”.*<sup>18</sup>

Con la commercializzazione di questa nuova arte, la linea ferroviaria riuscì ad assicurarsi una buona affluenza di clienti e, quindi, di introiti. Quest’ultimi derivati da spettacoli, dai negozi specializzati, e dal luna park. Sia come portatrice di consumo, sia come prodotto, la donna nelle famiglie, iniziò ad essere vista come un futuro promettente nel mercato; questo fu un giudizio importante nell’epoca moderna. È lo stesso giudizio per cui è nata la compagnia teatrale Takarazuka.

Più tardi, come compagnia teatrale di bambine, aumentò la loro potenza e popolarità e, nel 1927, con l’opera di grande successo *Mon Paris* モン・パリ del regista, andato e tornato dall’Occidente Kishida Tatsuya 岸田辰彌 (1892-1944), arrivò il periodo del fascino per le cose occidentali e si stabilì la direzione verso un teatro di spettacoli di varietà. Con quest’opera il teatro divenne molto popolare e divenne il motivo per cui, in un Giappone pre-guerra, la cultura parigina esplose.<sup>19</sup> Kishida era in origine un cantante lirico che studio all’accademia del Teikoku gekijō. Gli fu offerto un invito anche nel Takarazuka aspettandosi che portasse tutta la sua conoscenza sulla musica e sull’opera occidentale. Appena entrato iniziò a produrre diversi spettacoli come *Hänsel e Gretel*, *La principessa Nina* e così via in cui apparivano personaggi con nomi in *katakana* e vestiti occidentali.<sup>20</sup> Suo allievo, con la sua opera più famosa, *Parizetto* パリゼット (1930), fu Shirai Tetsuzō 白井鐵造 (1900-83). La compagnia teatrale femminile del Takarazuka nel 1914 aveva iniziato a far conoscere le opere

---

<sup>18</sup> BRAU Lorie, *The Women's Theatre of Takarazuka*, The MIT Press, 1990, Vol. 34, No. 4 (Winter, 1990), cit., pag. 79.

<sup>19</sup> HAKAMATA Mayuko, “Nishiyōmono to nihonmono, Takarazuka ni miru ibunka no hatsugen to juyō no rekishi” in *Takarazuka to iu sōchi*, Kōtokusha, 2009, pag. 100.

<sup>20</sup> HAKAMATA Mayuko, “Nishiyōmono to nihonmono, Takarazuka ni miru ibunka no hatsugen to juyō no rekishi” in *Takarazuka to iu sōchi*, Kōtokusha, 2009, pag. 106.

occidentali ai giapponesi ma non era un semplice copia e incolla della cultura di origine occidentale. Hisamatsu Issei 久松一声 (1874-1943) dichiarò che l'obiettivo del teatro femminile Takarazuka era quello di conciliare il ballo giapponese con la musica occidentale, la quale metteva al centro il canto. Inoltre, disse che anche introducendo nuove cose, eliminavano le parti non essenziali, lo ricostruivano e lo rendevano più giapponese. Non consisteva solo nell'introdurre novità occidentali. L'attitudine a fissare uno stile che era sia occidentale che giapponese era condivisa, in generale, dallo staff del Takarazuka. Non era solo il Takarazuka Kageki Dan ad agire con questo scopo. La fase iniziale della compagnia teatrale si può intendere come un esempio dei movimenti del Giappone moderno: creazione di una nuova cultura nazionale mettendo faccia a faccia la cultura occidentale con l'avanzamento della musica giapponese ed il miglioramento degli strumenti.<sup>21</sup> Il Takarazuka, di conseguenza, non si può definire un elemento tradizionale del Giappone, ma neanche dell'occidente; ha seguito un corso unico, tutto suo e si può definire solo come qualcosa in "stile Takarazuka" 宝塚的, a differenza del Kabuki. Detto ciò, ovviamente presenta degli elementi che riprendono la tradizione.

*“Despite its popularity, and the fact that it was conceived as a theatre for the masses, Takarazuka might be characterized as an insiders' theatre and, in this respect, resembles nō and kabuki. It is certainly possible to derive pleasure from a Takarazuka performance with no knowledge of the form or of the particular performers, but the experience is greatly enhanced if one follows a performer and knows the tradition”.*<sup>22</sup>

*Mon Paris* e *Parizetto* furono le due opere più significative dei primi anni del Takarazuka. La storia principale della prima opera, considerato il primo revue in Giappone, consiste nel viaggio di un giapponese dal porto di Kobe al porto di Marsiglia, per poi arrivare a Parigi; nel corso di questo viaggio attraverserà Shanghai, Egitto e così via in un viaggio verso l'Occidente che lo stesso Kishida Tatsuya percorse. Fu la prima opera in cui il pubblico giapponese riuscì a vedere sul palcoscenico nuove danze e nuovi vestiti derivati da opere occidentali. Fu proprio quest'opera che iniziò il boom dei revue in Giappone e che propose qualcosa di esotico, di nuovo, che affascinò e si differenziò dalla

---

<sup>21</sup> HAKAMATA Mayuko, “Nishiyōmono to nihonmono, Takarazuka ni miru ibunka no hatsugen to juyō no rekishi” in *Takarazuka to iu sōchi*, Kōtokusha, 2009, pag. 103.

<sup>22</sup> BRAU Lorie, *The Women's Theatre...*, cit., pag. 87.

tradizionale forma artistica presente fino a quel momento sul territorio nipponico. Kishida Tatsuya, infatti, nel suo viaggio in Occidente, fuori dagli schemi giapponesi, carpì la “diversità”, l’“eccentricità” che poi pervaderà tutto il suo teatro e identificherà la “cultura occidentale” come “cultura diversa” dalla propria. Oltre influenzare il panorama artistico e gusto popolare, Shirai Tetsuzō ne diventò allievo e caratterizzò molte delle sue opere seguendo lo stampo del maestro. Ad esempio, nella sua opera più famosa *Parizetto*, oltre all’elemento parigino già presente nel titolo, molte sono le scelte artistiche in comune. Oltre alle sue opere, Shirai Tetsuzō contribuì alla crescita del Takarazuka Kageki Dan con la composizione dell’inno di Takarazuka (*Sumire no hana saku koro すみれの花咲く頃*, “Quando fioriscono le violette”, dall’originale di Franz Doelle<sup>23</sup>)<sup>24</sup>:

Quando sbocciano le violette  
E per la prima volta, non ti riconosco  
Penso a te giorno e notte  
Sono tornati i giorni pensierosi  
Quando sbocciano le violette  
Ancora adesso il mio cuore trema  
Non riesco a dimenticare te e l’amore tra di noi  
Quando sbocciano le violette  
Le violette che sbocciano segnalano l’arrivo della primavera  
Oh, primavera, perché fai aspettare così tanto le persone  
Sogni primaverili incantevoli  
Il cuore delle persone  
Ubriaco di un amore dolce  
Sei tu, la primavera quando sbocciano le violette  
Quando sbocciano le violette

---

<sup>23</sup> Franz Doelle (1883 – 1965), compositore tedesco ed autore di molti film da operetta.

<sup>24</sup> RUPERTI Bonaventura, Storia del teatro giapponese, Dall’Ottocento..., pag. 113 – 114.

E per la prima volta non ti riconosco  
Penso a te giorno e notte  
Sono tornati i giorni pensierosi  
Quando sbocciano le violette  
Ancora adesso il mio cuore trema  
Non riesco a dimenticare te e l'amore tra di noi  
Quando le violette sbocciano

Inno in cui si promuove l'innocenza e la bellezza dell'amore e dell'atmosfera che assistere a uno spettacolo del Takarazuka Kageki Dan suscita nelle persone.

La nascita del Takarazuka aveva un ruolo, oltre che intrattenutivo, educativo. Kobayashi Ichizō, nel costituire il teatro Takarazuka aveva come obiettivo la formazione di giovani donne secondo il modello *ryōsai kenbo*; al raggiungimento di una certa età le “studentesse” del Takarazuka Kageki Dan erano spinte a trovarsi marito e a costruire una propria famiglia in cui potessero svolgere il ruolo sociale di “Brave mogli e sagge madri”. Nel momento in cui una star del Takarazuka avesse deciso di sposarsi, di fatti, era costretta a lasciare la compagnia in qualità di attrice, così che potesse compiere i suoi doveri. Per quanto riguarda il ruolo dell'*otokoyaku* 男役<sup>25</sup>, non serviva in funzione di emancipazione della donna e, in molti casi, questi “personaggi teatrali” non erano neanche visti come veri e propri uomini. Il loro scopo era quello di idealizzare l'uomo e far vedere ai giovani uomini i valori e le aspirazioni che dovrebbero possedere nella società al fine di contribuire allo sviluppo dello Stato. Allo stesso tempo, molte ragazze vedevano nel teatro Takarazuka una “via di fuga” in cui poter scappare dalle convenzioni sociali e la possibilità di ritirarsi in un mondo a sé stante, in cui vengono servite vite da sogni. Il motivo per cui esisteva, ed esiste ancora tutt'oggi questa educazione sociale ai servizi dello stato viene identificato nella presenza degli organizzatori e fondatore; queste persone sono tutte uomini al confronto delle stelle che interpretano favole e opere occidentali o giapponesi del Takarazuka Kagekidan che sono tutte giovani donne.

---

<sup>25</sup> Attrice che interpreta un ruolo maschile.

*“Occasionally a play will be written or directed by a woman, but this is very much the exception. All staff directors, who are almost always the playwrights or adapters, as well, are men. Dances are staged by women with a little more frequency, but even so all the staff Choreographers are male”.*<sup>26</sup>

Questo dimostra la duplicità del *Takarazuka Kageki Dan*. Da una parte, quella più esterna, troviamo una modernizzazione ed un apparente simbolo di emancipazione, relegato alla figura dell'*otokoyaku* per quanto riguarda la figura della donna, ed il mondo dei sogni offerto durante gli spettacoli che facevano dimenticare, seppur brevemente, la condizione sociale dell'epoca; dall'altra parte, quella più interna, vediamo il lato patriarcale che ancora oggi pervade la compagnia teatrale Takarazuka.

Un esempio di questa caratteristica interna al teatro Takarazuka è la rappresentazione del classico *Kaze to tomo ni sarinu* 風と共に去りぬ (Via col vento). Apparì per la prima volta nel 1977 ed è ancora tutt'oggi uno dei pezzi più richiesti dal pubblico. In questa rivisitazione il dietro le quinte maschile e l'ideologia dello Stato prende il sopravvento e si nota un risentimento verso la modernizzazione con la perdita dei valori sessuali tradizionali (uomini a lavoro, donne a casa). La protagonista di quest'opera (Scarlett O'Hara, in italiano Rossella O'Hara) non riesce a identificarsi con quei precetti che una donna dell'epoca dovrebbe avere: viene, infatti, punita con la perdita dell'amato Rhett. La differenza con il romanzo e il film originale risiede nella conclusione dell'opera; Scarlett O'Hara alla fine si lamenta e basta della sua perdita.<sup>27</sup> Questa punizione per il suo “comportamento non da donna” è il simbolo di quello che il Takarazuka si prefiggeva di insegnare alle giovani ragazze che entravano nella compagnia teatrale. Un altro elemento dell'opera che può essere visto sotto questo punto è la presenza di due Scarlett O'Hara, unico della versione del Takarazuka Kageki Dan, che si interscambiano nel corso dello spettacolo. Il motivo di questa scissione è per evidenziare il “comportamento non da donna”, facendolo vedere come un personaggio schizofrenico; le due Scarlett O'Hara si uniscono finalmente quando si accorge del suo amore per Rhett; il carattere schizofrenico svanisce e la protagonista afferma: “Sono diventata finalmente chi sono realmente”. Quest'affermazione sottolinea il fatto che Scarlett abbia ottenuto la propria

---

<sup>26</sup> BERLIN Zeke, *The Takarazuka Touch*, University of Hawai'i Press on behalf of Association for Asia Performance (AAP) of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE), *Asian Theatre Journal*, Spring, 1991, Vol. 8, No. 1 (Spring, 1991), cit., pag. 46.

<sup>27</sup> ANAN Nobuko, *Two-Dimensional Imagination in Contemporary Japanese Women's Performance*, The MIT Press, TDR (1988-), Winter 2011, Vol. 55, No. 4 (Winter 2011), pag. 99 – 100.

femminilità. Questa ideologia consona con quella dello Stato si può rintracciare anche in scelte commerciali e di vendita. L'*otokoyaku*, ad esempio, è sempre messo in una posizione privilegiata, rispetto al *musumeyaku*<sup>28</sup> 娘役, e solo uno di loro può annunciare uno spettacolo o avere la propria faccia stampata e venduta nei teatri.<sup>29</sup>

Con lo svilupparsi del Takarazuka, emersero sempre più compagnie che equivalevano a delle rivali. Tra queste troviamo lo Shōchiku Kokusai Dan 松竹国際団 (Troupe internazionale Shōchiku), anche chiamata con l'acronimo SKD, e Ōsaka Shōjo Kageki 大阪少女歌劇 (teatro femminile Ōsaka), anche chiamata OSK.<sup>30</sup> Ovviamente queste nuove correnti artistiche presentano delle differenze con il Takarazuka Kageki Dan. Ad esempio, l'SKD, che nasce nel 1920, ha un'influenza diversa rispetto a quella del teatro di Kobayashi Ichizō; quest'ultimo si concentra molto sulla cultura europea e, in termini di danza, ai ritmi del valzer d'atmosfera europea; l'SKD, invece, si ispira di più ad un clima jazz di ascendenza americana.<sup>31</sup> Ai giorni d'oggi, l'OSK e l'SKD sono le uniche rivali sopravvissute al dopoguerra ma con spettacoli ridotti a causa della ridotta affluenza. Quest'ultima riuscì comunque ad avere un riconoscimento nazionale, grazie anche alla presenza della stella Mizunoe Takiko 水の江瀧子 (sopranominata Tākī, 1915 – 2009), la quale divenne l'idolo di molte ragazze e studenti nella prima metà del Ventesimo secolo. La sua fama derivò da particolari scelte artistiche come i capelli corti, vestiti maschili e così via, dando una immagine esotica e diversa della donna dell'epoca.<sup>32</sup>

### 1.3 Composizione del Takarazuka Kageki Dan

Il Takarazuka Revue, come già citato in precedenza, è situato nella città di Takarazuka, a nord-ovest di Ōsaka. Nella medesima città è presente il teatro principale Daigekijō 大劇場 ed il secondo è situato

---

<sup>28</sup> Attrice che interpreta ruoli femminili, in contrapposizione all'*otokoyaku*. Venne utilizzato il termine *musume* (figlia) al posto del termine *onna* (donna) perché riusciva a dare un senso di innocenza, verginità e non sposata al confronto del carattere ribelle che il secondo vocabolo suscitava all'epoca.

<sup>29</sup> ANAN Nobuko, *Two-Dimensional Imagination...*, pag. 102.

<sup>30</sup> BERLIN Zeke, *The Takarazuka Touch...*, pag. 46.

<sup>31</sup> RUPERTI Bonaventura, *Storia del teatro giapponese, Dall'Ottocento...*, pag. 113.

<sup>32</sup> RUPERTI Bonaventura, *Storia del teatro giapponese, Dall'Ottocento...*, pag. 114.

a Tōkyō. Gli attori della compagnia sono divisi in cinque grandi gruppi, di quasi cento persone ciascuno, più il gruppo dei *Senka* 専科. La prima troupe è chiamata *Flower Troupe* (Hanagumi 花組) ed è stata formata nel 1921; è una delle troupes più famose e si dice che il successo del Takarazuka Kageki Dan sia dovuto in gran parte a loro. Elemento caratteristico di questo gruppo sono le coloratissime rappresentazioni degli spettacoli in scena, da cui deriva anche il nome; molti *otokoyaku* famosi vengono appunto dalla *Flower Troupe*. La top star corrente è Yuzuka Rei 柚香光 che debuttò nel 2009, mentre la *musumeyaku* più famosa è Hana Yuki 華優希, che debuttò nel 2014. La seconda troupe è rinominata *Moon Troupe* (Tsukigumi 月組) ed è stata fondata lo stesso anno del precedente gruppo. Fu questa troupe a mettere in scena l'opera *Mon Paris, Le Rose di Versailles* e *Via col vento*; una caratteristica principale di questi attori è l'attenzione particolare per quanto riguarda le *performances*. L'*otokoyaku* più famoso oggi è Tamaki Ryō 珠城りょう che debuttò nel 2008 con l'opera *Me and my girl*; seguito poi dalla *musumeyaku* Misono Sakura 美園さくら. Terza troupe del Takarazuka Kageki Dan è la *Snow Troupe* (Yukigumi 雪組), inaugurata nel 1924 con la fine dei lavori del Daigekijō. Fu il primo gruppo ad esibirsi in *Elisabeth*; svolse anche molti spettacoli di lavori giapponesi. La top star più famosa è Nozomi Fūto 望海風斗, che debuttò nel 2003 e la *musumeyaku* Maaya Kiho 真彩希帆. La penultima troupe è chiamata *Star Troupe* (Hoshigumi 星組), inaugurata con l'apertura del teatro di Tōkyō nel 1933. In questo gruppo, di più rispetto agli altri, ci si concentra sull'*otokoyaku* in spettacoli avvincenti ed accattivanti; l'*otokoyaku* che ha conquistato più consensi in questi anni è Rei Makoto 礼真琴 e la controparte è Maisora Hitomi 舞空瞳. L'ultima troupe è rappresentata dalla *Cosmos Troupe* (Soragumi 宙組), costituita dopo la decisione di eseguire spettacoli tutto l'anno nel Teatro Takarazuka di Tōkyō sessantacinque anni dopo la sua inaugurazione. L'*otokoyaku* più famoso odierno è Makaze Suzuho 真風涼帆, debuttato nel 2006 con *Never say Goodbye*; la sua controparte è Hoshikaze Madoka 星風まどか. Come già citato in precedenza, vi è un sesto gruppo chiamato *Senka*. Non consiste in una *troupe*, ma in una serie di attori che possono apparire negli spettacoli di qualsiasi delle precedenti. Comparendo aggiungono un brivido in più alla

performance ed inoltre, quando non sono sul palcoscenico, addestrano le attrici del Takarazuka Kageki Dan più giovani.<sup>33</sup>

Il programma di uno spettacolo è solitamente costituito da due parti: una principale in cui c'è la storia a forma di musical e l'altra che consiste in numeri musicali. Le opere possono essere categorizzate classificandole in pezzi giapponesi (*nippon mono* 日本物) e pezzi occidentali (*yōmono* 洋物); questi ultimi vengono anche chiamati “opere dai capelli rossi” (*akagemono* 赤毛物) a causa dello stereotipo per cui gli occidentali hanno tutti capelli rossi (o biondi) con gli occhi azzurri. Più nel dettaglio, gli spettacoli possono essere identificati in vari modi come *revues*, *shows*, *grand romance*, *ōchō roman*<sup>34</sup> e *buyōshi*<sup>35</sup>.<sup>36</sup> Le opere sono costituite da successioni di numeri di esibizione da parte di ogni *troupe* o attore protagonista; sono presenti scene di danze collettive con un abbondante utilizzo di lustrini, paillettes e decorazioni scintillanti a forma di petali di fiori e stelle<sup>37</sup>; tutto ciò per catturare l'attenzione del pubblico e farlo entrare in questo mondo dei sogni.

*“For students of performance or Japanese culture, the Takarazuka Revue Company offers a fascinating study of such issues as 20th-century Japanese theatrical history and its connection to popular European and American theatre and cinema, the paradoxical marriage of commercialism and amateurism in a theatre shaped and guided by its own training program and moral code, and the development of a new East-West theatrical tradition in a country blessed with several strong theatrical traditions such as nō and kabuki”.*<sup>38</sup>

Per questo motivo, il Takarazuka Kageki Dan si può intendere più come una trovata commerciale che concilia la volontà di unire elementi occidentali con elementi orientali del diciannovesimo secolo e, allo stesso tempo, un sotterfugio per educare le ragazze dell'epoca a seguire l'ideologia dominante. Un altro esempio di come il concetto di *ryōsai kenbo* e la divisione di genere sia presente nel Takarazuka Kageki Dan sussiste nel motto stesso della compagnia teatrale: “*purezza, onestà e*

---

<sup>33</sup> Per saperne di più: <https://kageki.hankyu.co.jp/english/troupe/index.html>. Sito ufficiale del Teatro Takarazuka.

<sup>34</sup> Storie romantiche ambientate nell'antico Giappone.

<sup>35</sup> Una performance di ballo giapponese.

<sup>36</sup> BERLIN Zeke, *The Takarazuka Touch...*, pag. 35 - 36.

<sup>37</sup> RUPERTI Bonaventura, *Storia del teatro giapponese, Dall'Ottocento...*, pag. 113.

<sup>38</sup> BRAU Lorie, *The Women's Theatre...*, cit., pag. 80.

*bellezza*” 清く正しく美しく. Il motivo per cui questo motto fu scelto fu perché solo vedendo uno spettacolo del Takarazuka Revue, quindi di giovani ragazze, si poteva carpire quel senso di innocenza e purezza che solo il genere femminile poteva evocare in te. Molte femministe, nel parlare del Takarazuka e del femminismo in Giappone, dibattono sul ruolo effettivo che il teatro ha su di esso; secondo molte, con questo motto e con i concetti instaurati all'interno del management del Takarazuka, attraverso gli spettacoli, perpetuano stereotipi che non fanno altro che aumentare gli elementi negativi e limitanti riguardanti la donna.<sup>39</sup> Bisogna dire però che, anche se utilizzato per rafforzare l'idea che lo Stato dell'epoca aveva sulla figura della donna, il Takarazuka Kageki Dan diede a quest'ultime la possibilità di recitare e fare performances a teatro in un periodo in cui non avevano molte *chances* a riguardo.

Una delle basi del Takarazuka Revue consiste nella scuola edificata al fine di formare le future *performers* della compagnia teatrale. Ci furono molti tentativi di inserire anche gli uomini come attori (che furono sempre negati) e molti cambiamenti che riguardavano l'età minima per entrare nella scuola. Oggigiorno l'età con cui si può pensare di entrare nell'accademia è dai quindici anni ai diciotto anni<sup>40</sup>; una volta diplomati entrano a far parte, a pieni diritti, della compagnia teatrale. La scuola consiste in insegnamenti molto severi, che dimezzano gli studenti, e a “preconcetti” che una ragazza deve avere per recitare come *otokoyaku* o *musumeyaku*. Ad esempio, se una ragazza vuole diplomarsi e recitare nel ruolo di *otokoyaku* deve possedere dei requisiti naturali come l'altezza, il carisma, i tratti del viso, voce e personalità che richiamino più una visione maschile del personaggio.<sup>41</sup> Gli aspiranti sono ancora numerosi e la selezione è severissima. Le studentesse vengono educate alla recitazione, al ballo e a tutto ciò che serve al fine di far cadere gli spettatori in un mondo ideale. Il repertorio che le ragazze devono imparare e studiare varia moltissimo, da opere occidentali a opere orientali, contando pure esibizioni tratte da *shōjo* manga. Una delle attività particolari che svolgono le studentesse è la pulizia dell'edificio scolastico.<sup>42</sup> Più precisamente, le ragazze svolgono un programma di due anni, in cui vi è un'istruzione rigida che consiste in sei ore al giorno per sei giorni, in cui vengono insegnati balletto, danza moderna, jazz, voce, recitazione e balli giapponesi; nel tempo libero, molte di queste studentesse svolgono lezioni private per migliorare le loro prestazioni. Al fine di formare il carattere di queste giovani donne, il primo anno del programma, ogni giorno sono tenute

---

<sup>39</sup> BRAU Lorie, *The Women's Theatre...*, pag. 80.

<sup>40</sup> BERLIN Zeke, *The Takarazuka Touch...*, pag. 39.

<sup>41</sup> Molti requisiti, come le gambe lunghe, erano ispirati all'estetica Euro-americana.

<sup>42</sup> ANAN Nobuko, *Two-Dimensional Imagination...*, Pag. 99.

a pulire l'intera scuola e a prendere ordini dalle ragazze del secondo anno.<sup>43</sup> Solitamente, una volta entrate a far parte del Takarazuka Kageki Dan, dopo circa vent'anni, la performer è invitata a ritirarsi per crearsi una famiglia e a servire nella società. Se prima di questi venti anni, di sua spontanea volontà, l'attrice decidesse di sposarsi, aprirsi un'attività o perseguire la carriera da attrice, non nel teatro ma nei film, la ragazza è esortata a uscire dalla compagnia. Ovviamente, se, la ormai donna, non vuole sposarsi e vuole continuare la carriera all'interno del Takarazuka, non viene obbligata ad andarsene; ci sono molte donne che svolgono più di venti anni di carriera e che rimangono attive nelle esibizioni e nell'educazione delle giovani allieve. Le *performers* del Takarazuka Kageki Dan, anche se entrate nella compagnia, col concludersi dell'accademia, saranno sempre, fino alla fine, chiamate studentesse *seito* 生徒. All'interno del Takarazuka Revue, l'uscita dalla compagnia, però, non viene riferita come una "dimissione" ma come un "graduarsi"<sup>44</sup>.<sup>45</sup> In questa scuola, agli studenti vengono assegnati i loro "secondi generi" (ruolo maschile o femminile) dal management della compagnia; questi "doni" sono identificati come "secondi generi" perché lo scopo dell'*otokoyaku*, ad esempio, non è quello di diventare un uomo, ma di recitare il suo "secondo genere" mantenendo all'interno il suo "primo genere". Quando si parla dell'*otokoyaku*, però, si può intendere un "terzo genere" perché le attrici della compagnia teatrale non si identificano come genere maschile ma come una figura di uomo idealizzato, a sé stante dalla figura di uomo normale della società. Sayō Fukuko 小夜福子 e Ashihara Kuniko 芦原邦子 furono attrici che rappresentavano uomini nel primo periodo del Takarazuka; furono le rappresentanti del periodo d'oro anteguerra e si dice furono le prime a spostare la popolarità sulle attrici che interpretavano uomini intorno al 1933. Nel 1935, la percentuale di entrate della scuola di musica del Takarazuka era quindici volte tanto. Fu un'epoca in cui aumentò rapidamente il numero di fan femminili, gli spettatori aumentarono ed incrementarono le persone che chiedevano di salire sul palco.

Per quanto riguarda i teatri, come già detto in precedenza, ve ne sono due: il teatro principale a Takarazuka, nella prefettura di Hyōgo, e il teatro di Tōkyō, con all'incirca tremila posti a sedere ciascuno. In generale, la struttura di essi presenta delle caratteristiche uniche per le esibizioni degli attori del Takarazuka Kageki Dan. Il palcoscenico del Takarazuka, ad esempio, è inondato di luci

---

<sup>43</sup> BRAU Lorie, *The Women's Theatre...*, pag. 85.

<sup>44</sup> Questo termine viene utilizzato anche nell'ambito cinematografico e in reality show. Ad esempio, nel reality show "Terrace House", quando una persona lascia la casa in cui vive insieme agli altri afferma "私は卒業します"; letteralmente "mi diploma".

<sup>45</sup> BERLIN Zeke, *The Takarazuka Touch...*, pag. 39.

forti; per tutto il tempo la luce riempie il palcoscenico. Infatti, grazie alla luce derivante dal piano superiore si può intravedere la bellissima figura della star. Inoltre, questa luce, riflette gli indumenti alla moda delle protagoniste. Solo durante il finale, la luce arriva ad illuminare anche le prime file vicino al palco. In quel momento quasi tutti gli interpreti scendono dalla grande scala e vanno a porgere i propri saluti agli spettatori, come se fosse una parata. Si dice che questi interpreti una volta scesa la scalinata non riescano a vedere niente a causa dell'intensa luce. Ci sono degli episodi in cui, al fine di far risaltare il bagliore nelle pupille degli interpreti, come in un classico *shōjo* manga, in direzione della luce, gli interpreti spalancano gli occhi e fissano la luce al fine di ottenere la riproduzione esatta degli occhi delle ragazze dei fumetti. Oppure, ci sono delle volte in cui, per far brillare gli occhi di blu, utilizzano delle lenti a contatto colorate. Un altro elemento importante è il “ponte di argento” (*ginkyō* 銀橋, consiste in una passerella davanti al buco dove è posizionata l'orchestra) in cui, grazie ad esso, l'*otokoyaku* si avvicina molto ai fan per cercare di flirtare con loro; occasionalmente, scendono da questo “ponte” e arrivano ancora più vicini ai loro adorati fan.<sup>46</sup> Questo contatto può essere interpretato come l'*otokoyaku* che, prendendo le parti dell'uomo, flirta con le giovani ragazze; allo stesso tempo può essere vista l'infatuazione delle fan come un interesse per la donna che interpreta il ruolo dell'uomo, in contrapposizione alla figura dell'uomo. Ultimo aspetto caratteristico della compagnia teatrale consiste nei fan; la grande maggioranza è costituita prevalentemente da donne sotto i venticinque anni; prima della Seconda guerra mondiale, però, il teatro riusciva ad attirare anche un gran numero di liceali maschi e studenti universitari. Oggigiorno molti uomini rientrano tardi a casa a causa degli obblighi sociali e lavorativi e quindi, all'interno dei teatri (di tutte le forme artistiche) rappresentano una piccola percentuale.<sup>47</sup>

Nell'ultimo paragrafo è venuto fuori il termine *shōjo* 少女 che, nel corso della storia, ebbe funzione pro-ideologica dei preconcetti dello Stato dominante e, in seguito, iniziò ad essere visto come nemico all'aspetto patriarcale del Paese. Il dominio del termine *shōjo*, prima e dopo le guerre mondiali, emerse leggermente e nel periodo Taishō 大正 iniziò a prosperare la cultura femminile. Non comprendeva uomini e anche se casalinghe non erano né mogli né madri 「男ではない、主婦でも妻でもなく母でもない」. Come se fosse una definizione che non riesce a trovare una sua indipendenza. La categoria *shōjo* 少女, fino a quel punto, era associata alla moralizzazione del

---

<sup>46</sup> BRAU Lorie, *The Women's Theatre...*, pag. 88.

<sup>47</sup> BERLIN Zeke, *The Takarazuka Touch...*, pag. 40.

cosiddetto 良妻賢母 (Buona moglie e saggia madre) ed arrivò ad essere presa in considerazione come luogo di riparo momentaneo dalle coercizioni imposte dalla figura della maternità e dell'eterosessualità. Secondo questo punto di vista, spesso, c'era la tendenza a pensare che fosse una categoria che avesse omesso il concetto di produzione/riproduzione, ovvero il non lavorare, il non servire la nazione, la società, la famiglia e il non partorire figli. Nonostante ciò, era presente comunque una forza interiore; si propagò la cultura femminile fino ad arrivare nell'epoca successiva ad un proprio network e media. Anzi, si può dire che insieme alla costituzione dei media e del network emerse anche la categoria *shōjo* 少女. L'utilizzo dei termini ed il loro significato è stata una tematica molto importante e discussa anche nel parlare della compagnia teatrale del Takarazuka; il concetto di androginia, infatti, ha nel suo repertorio molti termini e, nel corso della storia giapponese, si è identificato con molti altri termini, da vocaboli religiosi buddhisti a vocaboli occidentali. Nel corso della guerra, però, il ruolo del Takarazuka Kageki Dan e il concetto di androginia passano in secondo piano al fine di motivare le truppe ed essere un esempio di civiltà e bellezza del Paese colonizzatore nei confronti dei popoli sottomessi.

## 1.4 La compagnia teatrale durante la guerra

Il Giappone, dall'epoca Meiji, iniziò, in un arco di tempo relativamente breve, una serie di guerre in successione. Nel 1894-1895 ci fu la prima guerra sino-giapponese in cui i giapponesi prevalsero; in seguito, ci fu lo scontro con la Russia 1904-1905, con ancora esito positivo; nel 1918 ci fu l'intervento in Siberia e la seconda guerra sino-giapponese nel 1937, causata dall'incidente del ponte di Marco Polo<sup>48</sup>, con la seguente occupazione della Manciuria. Per ultima, ovviamente, fu la guerra del Pacifico nel 1941, conclusasi con il lancio delle due bombe atomiche, rispettivamente a Hiroshima e Nagasaki.

Il periodo di guerra influenzò molto quasi tutti i teatri del Paese, tra cui il Takarazuka Kageki Dan. Nel corso del ventesimo secolo, Kobayashi Ichizō, fondatore della compagnia teatrale, era molto interessato al concetto di *kokumingeiki* 国民劇 (Teatro di Stato) e all'ideologia dominante.

*“Kobayashi, in short, recognized the potential of theatre, as an agent of the state, in orchestrating*

---

<sup>48</sup> Incidente che, secondo la storiografia cinese, fu inscenato dalle truppe giapponesi al fine di giustificare l'entrata in guerra. In generale, fu un attacco da parte dei militari cinesi contro quelli giapponesi. Avvenne nel 1931.

*the construction and regulation of gender and staging the enactment of gender roles in society*".<sup>49</sup> La necessità di un teatro dello Stato acuì con l'incidente in Manciuria del 1931; si pensava fosse indispensabile, al fine di creare una cultura nazionale unica, la funzione del teatro come educatore sociale delle masse (*taishū engeki* 大衆演劇). Per raggiungere questo obiettivo serviva un teatro che raccontasse la vita della gente di tutti i giorni e non della vita della classe elitaria. Kobayashi Ichizō, nel 1940 e 1941 lavorò anche come Ministro del commercio e dell'industria e si unì ai vari propagandisti militari e censori del governo al fine di produrre *musicals* che elogiavano il concetto di *ryōsai kenbo*. In queste opere, le protagoniste erano solitamente eroine, donne caste o madri di eroi; un esempio è *Nippon meifu den* 日本名婦伝 (Leggende di virtuose donne giapponesi) del 1941. Un concetto che Kobayashi Ichizō voleva allo stesso tempo promuovere era quello della "nuova donna"; secondo il fondatore consisteva in una donna che sembrava occidentale ma si comportava da giapponese.<sup>50</sup> Agli attori del Takarazuka, in più, veniva assegnato il compito di esibirsi davanti al personale militare in Giappone ed in Cina.<sup>51</sup> I militari, a loro volta, mettevano in scena degli spettacoli, ispirati dal Takarazuka Revue e dalle opere del kabuki, in cui alcuni personaggi si vestivano da donna; questa figura era solita, come l'*otokoyaku*, attirare la maggioranza della gente.<sup>52</sup> Inoltre, secondo il fondatore della compagnia teatrale, il Takarazuka Kageki Dan era il mezzo perfetto per promuovere lo spirito del nuovo Giappone. Di fatto, insieme ad altre forme teatrali, la compagnia iniziò ad esibirsi in tutti i paesi colonizzati con varianti di fiabe tradizionali ricostruite in un ambito coloniale. Ad esempio, la classica storia di Momotarō 桃太郎 venne alterata. Nella versione in tempo di guerra il ragazzo recluta dei seguaci dall'Indonesia, dalla Cina e dalle Filippine per liberare il Giappone e l'Asia dagli orchi europei ed americani.<sup>53</sup>

Il Takarazuka Kageki Dan fu dunque utilizzato da parte del Giappone all'interno delle loro pratiche di assimilazione (*dōka* 同化) e di "giapponizzazione" (*nipponka* 日本化). Questa dottrina di assimilazione era basata su una moralità confuciana in cui il Giappone si identificava come l'educatore che doveva andare a civilizzare e a rendere uguali tutti i popoli dell'Asia e sulla capacità delle persone degli altri Paesi di poter diventare giapponesi. Stabilire che la "razza" giapponese fosse

<sup>49</sup> ROBERTSON Jennifer, *Theatrical Resistance, Theatres of Restraint: The Takarazuka Revue and the "State Theatre" Movement in Japan*, The George Washington University Institute for Ethnographic Research, *Anthropological Quarterly*, Oct. 1991, Vol. 64, No. 4, *Gender and the State in Japan*, cit., pag. 165.

<sup>50</sup> ROBERTSON Jennifer, *Theatrical Resistance...*, pag. 169.

<sup>51</sup> ROBERTSON Jennifer, *Theatrical Resistance...*, pag. 168.

<sup>52</sup> ROBERTSON Jennifer, *Mon Japon: The Revue Theater as a Technology of Japanese Imperialism*, Wiley on behalf of the American Anthropological Association, *American Ethnologist*, Nov. 1995, Vol. 22, No. 4, pag. 975.

<sup>53</sup> ROBERTSON Jennifer, *Mon Japon...*, pag. 977.

quella superiore e che l'Imperatore fosse considerato il padre di tutta l'Asia era di cruciale importanza nel periodo bellico. La relazione tra Stato e compagnie teatrali, quindi, si intensificò e iniziarono diversi tour all'interno del dominio colonizzato. Il ruolo del Takarazuka però fu anche quello di tenere a galla le differenze che ogni Paese possedeva attraverso gli spettacoli che portavano in scena; mostravano paesaggi e culture degli altri popoli al fine di farli conoscere al resto del dominio giapponese. Quindi, anche se utilizzato da parte dello Stato al fine di unire gli Stati sotto l'Impero giapponese, allo stesso tempo, riuscì a tenere vive le differenze culturali.<sup>54</sup> Il concetto di "giapponizzazione" consisteva nella conquista del Paese, con la conseguente dipartita dello Stato occidentale (come gli olandesi in Indonesia), e nell'introduzione di concetti giapponesi all'interno della società. Ad esempio, di primaria importanza fu l'eliminazione di qualsiasi influenza europea o americana con la distruzione di monumenti o con la sostituzione dei calendari occidentali con quelli giapponesi; introdurre le proprie vacanze, rinominare edifici, vie, città e così via era un altro importante obiettivo della dottrina; al fine di rendere unico e omogeneo l'Impero giapponese, di grande considerazione fu il sistema educativo: furono attuate riforme, come l'obbligo di studio della lingua giapponese, veicolate attraverso la censura, il controllo della stampa e l'uso dei media, del teatro, della musica e così via. Nel teatro, ad esempio, venivano replicate, come nell'esempio di Momotarō, personaggi cinesi, coreani, indonesiani, tedeschi per rappresentare le alleanze e i paesi colonizzati come un agglomerato omogeneo sotto e con l'Impero giapponese.

L'opera *Mon Paris* del 1927 subì vari cambiamenti nel corso della sua storia. La versione del 1947, in questo caso, possedeva molti elementi di supremazia giapponese che venivano espressi attraverso il viaggio che il protagonista percorse; nel corso di questa avventura, il personaggio principale arrivò in Cina e la trovò come un Paese senza legge, barbarico; l'elemento non presente nella versione precedente era l'utilizzo del termine "banditi"<sup>55</sup> per indicare il popolo cinese. In seguito, arrivò in Francia, a Parigi, in cui si immedesimò nella cultura e modernità occidentale esaltandone la tecnologia avanzata e lo stile di vita (questo elemento presente anche nella versione originale del 1927).

*"The Mon Paris revision of theater history makes a uniformitarian claim for the Japaneseness of the revue form and recalls the boundary-collapsing rhetoric of the paternalistic "family state system" that infused Co-Prosperity Sphere doctrine. In*

---

<sup>54</sup> ROBERTSON Jennifer, *Mon Japon...*, pag. 972.

<sup>55</sup> Termine utilizzato durante la guerra per indicare i comunisti.

*the revue Takarazuka and Japan are distanced from the rest of "sleeping Asia" and positioned within European modernity".<sup>56</sup>*

Questa fu una delle tante opere utilizzate e revisionate dallo Stato al fine di propagandare gli obiettivi principali dell'Impero. E come altre sue produzioni, uno degli elementi più simbolici fu la presenza del treno come metafora dell'avanzamento del popolo giapponese. Per rappresentare il treno venne eseguita per la prima volta in Giappone, nel 1927 la "danza del treno" (*kisha odori* 汽車踊り). D'altro canto, si possono interpretare anche come delle esibizioni globali in cui si portavano rappresentazioni del mondo fin nelle piccole località. Questa metafora del treno fu utilizzata molto nel teatro per indicare, in quegli anni, la mobilitazione ed il controllo da parte dell'Impero giapponese; un treno in continuo movimento ed assimilazione. Si può dire, in poche parole, che il treno stesso fosse utilizzato per indicare l'Impero giapponese.<sup>57</sup>

## **1.5 Il boom nel dopoguerra**

Con la resa del Giappone e l'ammissione da parte dell'Imperatore di non essere una persona divina nel 1945 finisce la guerra e si apre nel Paese una nuova epoca, di ricostruzione sociale ed economica. Molti elementi, parlando del Takarazuka Kageki Dan rimasero invariabili; ad esempio, la costituzione interna della compagnia non fu cambiata e i propositi di essa comprendevano ancora una gerarchia patriarcale.

Uno dei successi più grandi che il teatro Takarazuka ebbe nel dopoguerra fu la messa in scena di "Le rose di Versailles" (*Berusaïyu no bara* ベルサイユのばら, or Beru-bara), conosciuto in Italia come Lady Oscar, negli anni Settanta, manga comparso per la prima volta nel 1972 nel magazine Margaret da parte di Ikeda Riyoko 池田理代子, una giovane donna appartenente al gruppo chiamato "24 nen

---

<sup>56</sup> ROBERTSON Jennifer, *Mon Japon...*, cit., pag. 978.

<sup>57</sup> ROBERTSON Jennifer, *Mon Japon...*, pag. 979.

*gumi*” 24 年組<sup>58</sup>. Il manga fu considerato uno dei rappresentativi nella crescita di interesse per quanto riguarda la categoria manga. Col susseguirsi dell’uscita dei capitoli, sempre più persone cominciarono ad interessarsi e crearono il cosiddetto “beru-boom”, iniziando, come successe con *Mon Paris*, a sviluppare una certa passione verso la Francia. Questa tendenza diventò così grande che alla fine della storia, quando Oscar purtroppo soccombe nella presa della Bastiglia, i docenti furono costretti a sospendere le classi a cause dei pianti delle studentesse.<sup>59</sup> Uno dei motivi di successo della precedentemente nominata opera fu l’interesse delle ragazze nelle storie d’amore in cui sveltava un personaggio femminile in grado di tenere testa alle altre persone, anche uomini, ponendosi sullo stesso piano. Nonostante ciò, il manga continuò ad essere collocato all’interno degli *shōjo* manga, i quali erano soliti favorire nei loro racconti relazioni omosessuali. Questa categoria, allo stesso tempo, venne creata grazie alle riviste femminile degli anni Venti o Trenta che imperversano in tutto il Giappone e che erano considerate le detentrici della vera cultura femminile (*shōjo bunka* 少女文化); questo perché nelle loro riviste erano presenti le vere rappresentazioni dei romanzi femminili (*shōjo shōsetsu* 少女小説).<sup>60</sup> In questi romanzi si evitavano le relazioni eterosessuali e si evidenziavano le amicizie tra ragazze (relazioni che venivano definite con il termine *dōseiai* 同性愛, amore per lo stesso sesso). Più che un amore carnale si identificava quella passione che le ragazze avevano nel corso dell’adolescenza e che, ad un certo punto, avrebbero superato e sarebbero state pronte al matrimonio e alla conseguente creazione di una famiglia.

*“The dōseiai relationship celebrated in girls' magazines was between two girls who were not only feminine but dressed exactly alike.4 The ideal of dōseiai encouraged sameness, loving the one who looks just like the self. Moreover, it was seen as a transitory relationship that teenage girls would eventually outgrow”*.<sup>61</sup>

Il concetto di relazione, non solo tra ragazze ma tra due persone che indossano gli stessi abiti, può essere rintracciata, ad esempio, in una scuola solo femminile in cui tutte le ragazze si vestono allo stesso modo con l’uniforme obbligatoria. Con il termine *dōseiai* non si parla ovviamente solo di

---

<sup>58</sup> Gruppo di giovani ragazze chiamato così perché quasi tutte nate il ventiquattresimo anno dell’era Shōwa o vicino quell’anno. Le caratteristiche principali di questo gruppo erano le attenzioni verso la politica, la sessualità e il percorso interiore dei personaggi.

<sup>59</sup> SHAMOON Deborah, *Revolutionary Romance: “The Rose of Versailles” and the Transformation of Shōjo Manga*, University of Minnesota Press, Mechademia: Second Arc, 2007, Vol. 2, Networks of Desire (2007), pag. 3.

<sup>60</sup> SHAMOON Deborah, *Revolutionary Romance...*, pag. 4.

<sup>61</sup> SHAMOON Deborah, *Revolutionary Romance...*, pag. 5.

ragazze, ma anche di relazioni tra ragazzi. Quest'ultime diventeranno un'altra categoria di successo tra le lettrici. La grande differenza tra gli *Shōjo manga*, in particolare degli anni Settanta e le riviste femminili dei primi anni del ventesimo secolo, era la libertà di scrittura; un artista poteva, all'interno della propria opera, trattare tranquillamente delle relazioni eterosessuali. Ad esempio, un esempio calzante consiste nella relazione tra la protagonista Oscar, e Rosalie Lamorlière. Questa tipica relazione *dōseiai* degli anni Venti e Trenta non inizierà neanche perché Oscar la rifiuterà in partenza esprimendo la sua volontà di avere una relazione con un uomo. Questa decisione viene presa da Oscar in quanto vuole una relazione matura e seria e non una relazione giovane e immatura. Questa scelta presa dall'autrice sarà approvata anche dai fan della serie.<sup>62</sup>

La storia delle "Rose di Versailles" cambiò molto nel corso degli anni con variazioni della storia da parte dell'autrice. In origine la trama principale non era altro che una biografia di Maria Antonietta e la vita nella Parigi dell'epoca. Con la comparsa di Oscar il pubblico iniziò a volerne sapere di più e ad interessarsi a lei molto di più che a Maria Antonietta. L'autrice, di conseguenza, modificò la storia e fece diventare Oscar il personaggio principale dell'opera.<sup>63</sup> Oscar Francois de Jarjayes, figlia del generale Jarjayes, era a capo delle guardie della regina; fu cresciuta come un ragazzo, al posto di una ragazza, a causa della mancanza di un erede maschio; le sue caratteristiche fisiche sono rispecchiate dai capelli lunghi e dagli occhi che non nascondono mai la sua vera identità. Nel corso della storia Oscar si imbatte in numerosi dilemmi, sia politici, con l'adesione ai ribelli francesi, sia sentimentali. Per quanto riguarda l'ultimo, la protagonista, dopo tante peripezie, comprende il suo amore per André Grandier, compagno di vita fin dall'infanzia. Quest'ultimo era un servitore della famiglia di Oscar che non fece altro che ricevere ordini nel corso della storia da Oscar; la storia d'amore inizierà solo quando André perderà un occhio e si completerà quando lui ormai avrà perso completamente la vista<sup>64</sup>. Una delle ragioni per cui Oscar riesce ad avere una relazione amorosa con André è grazie alla personalità di quest'ultimo, il quale non le chiede mai di compromettere la sua identità.<sup>65</sup> La morte di Oscar, infine, simboleggiò la conclusione dell'opera solo per quanto riguarda il numero di lettori e fan; l'opera si concluse invece con la morte di Maria Antonietta alla ghigliottina.

Quest'opera ebbe molte rappresentazioni; ci furono adattamenti televisivi, film, spettacoli teatrali e così via. Molti di questi risultarono in un fallimento ed in una malinterpretazione dell'opera. La

---

<sup>62</sup> SHAMOON Deborah, *Revolutionary Romance*..., pag. 10.

<sup>63</sup> L'autore modificò la storia molte volte a seconda della volontà dei lettori.

<sup>64</sup> La perdita della vista significherà nella storia la perdita della sua mascolinità e la creazione del suo lato femminile.

<sup>65</sup> SHAMOON Deborah, *Revolutionary Romance*..., pag. 12.

versione del Takarazuka Kageki Dan, invece, fu un successo incredibile. La figura di Oscar viene ovviamente interpretata da un *otokoyaku*, il quale attraverso l'utilizzo di costumi maschili e la propria abilità di interscambio di generi riesce a rappresentare al meglio il ruolo affidatogli. Inoltre, la relazione tra Oscar e suo padre, che non avendo avuto eredi maschi scelse di crescere la figlia come se fosse stata un ragazzo, può essere paragonata a quella tra le attrici della compagnia teatrale Takarazuka e la sua struttura patriarcale; in più, il fondatore Kobayashi Ichizō voleva che le attrici del Takarazuka lo chiamassero con l'appellativo "padre".<sup>66</sup> Con il seguente dialogo dell'opera rappresentata a teatro si riscontra come queste due relazioni si possano accomunare:

Oscar: Padre, per favore mi risponda!

Generale: Oscar?!

Oscar: Se... se io fossi stata cresciuta come una comune donna, sarei stata forzata a sposarmi all'età di 15 anni come le mie sorelle? Avrei potuto suonare il clavicordo, cantare le arie, vestirmi ogni notte con bellissimi vestiti e passare così il tempo nell'alta società...

Generale: Oscar!!

Oscar: Per favore mi risponda! Avrei potuto indossare dei vestiti di velluto e profumi di rosa; avrei potuto usare trucchi e avrei potuto pensare all'idea di bambini.

Generale: Oscar!!

Oscar: Rispondimi, per favore!

Generale: (Pensieroso) Sì, è come hai detto te. Se fossi stata cresciuta come una ragazza ordinaria.

Oscar: Grazie padre.

Generale: (Stupefatto)

Oscar: Grazie per avermi dato l'occasione di vivere la vita che ho, sono così anche se sono una donna. Anche quando mi sforzo di affrontare la stupidità delle persone.

Generale: Oscar.

Oscar: Non sono più rancorosa. Io...vivrò come il figlio di Marte, il dio della guerra. Dedico il mio

---

<sup>66</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny in Japan: Sexuality and Subversion in the Theater and Beyond*, Wiley on behalf of the American Anthropological Association, American Ethnologist, Aug. 1992, Vol. 19, No. 3, pag. 431.

corpo alla spada; lo dedicherò al cannone. La mia vita è la milizia e servirò come il figlio di Marte, il dio della guerra.<sup>67</sup>

Allo stesso modo, l'*otokoyaku*, come Oscar, seppur con due inizi di vita diversi, riesce ad ottenere una vita in cui è “libero” dalle norme sociali e morali che lo stato dell’epoca imponeva e, quindi, più libero di esplorare la propria identità sessuale senza essere affiliato, fin da subito, al concetto di madre e moglie. Ad esempio, all’interno dell’opera c’è una scena in cui Oscar agisce nel ruolo di un aggressore sessuale. Per una donna questo gesto era qualcosa di neanche immaginabile all’epoca.<sup>68</sup> D’altro canto, se da un lato vi è questa libertà di genere, come già accennato in precedenza, la costituzione del Takarazuka Kageki Dan non rappresenta proprio il simbolo dell’emancipazione femminile. Prendendo ad esempio l’opera *Rose di Versailles*, si può notare che anche se Oscar agisce in un modo riconosciuto come “non femminile”, al fine di poter eseguire le sue azioni deve comunque immedesimarsi in un uomo e vestirsi come tale. Oltre a questo lato interno della compagnia teatrale vi è un altro aspetto della società che, attraverso la rappresentazione delle “Rose di Versailles” viene a galla: la distinzione di classe sociale. Nel corso della storia, Oscar si accinge a partecipare alla ribellione che poi porterà alla presa della Bastiglia; in quel momento, proprio il padre, che l’aveva cresciuta come un ragazzo, decide di cambiare idea e di farla sposare con un uomo. A questa affermazione, Oscar si ribella, avendo paura di non poter partecipare alla battaglia; dall’altra parte, Andre teme di perdere l’amore della sua vita per un altro uomo e quindi tenta di avvelenare sia lui che lei. All’ultimo secondo, però, Oscar gli chiede di stare vicino a lei in qualsiasi caso. All’udire ciò, Andre tira velocemente uno schiaffo al bicchiere che Oscar impugnava facendo cadere il vino avvelenato. La notte prima della ribellione Oscar decide di concedersi ad Andre e gli chiede di farla sua moglie per una notte soltanto; il motivo per cui Oscar glielo chiese per una notte soltanto risiede nel fatto che i due personaggi appartengono a due classi sociali ben distinte (lei è una nobile mentre Andre è uno dei servitori della sua famiglia).

*“Not only does Takarazuka fuel the ideology of gender inequality, it reinforces ideas about class distinction”.*<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> TSUJI Misako, *Niji no fuantajia*, Shinromansha, 1976, pag. 165-166.

<sup>68</sup> BRAU Lorie, *The Women’s Theatre...*, pag. 81.

<sup>69</sup> BRAU Lorie, *The Women’s Theatre...*, cit., pag. 81.

A discapito di ciò, il Takarazuka Kageki Dan continuò a mantenere la propria fama aumentandola ed espandendosi sempre di più con *tours* e apparizioni televisive, radiofoniche e così via.

## 1.6 Takarazuka Kageki Dan oggi giorno e parodie

Il Takarazuka Kageki Dan oggi comprende, con la recente introduzione del *Soragumi*, cinque *troupes* e due teatri, rispettivamente nella città di Takarazuka e Tōkyō. Recentemente hanno riiniziato a eseguire spettacoli dopo la chiusura dei teatri a causa del Covid-19. Il numero dei fan è continuamente in salita ma non per questo risulta immune da parodie e proteste.

Quando si parla di parodie e scherno della compagnia teatrale Takarazuka, la prima persona che viene in mente è Emoto Junko 江本純子 e la sua compagnia Kegawa zoku fondata nel 2000. Il suo ruolo è quello di direttrice, scrittrice ed attrice. In primis fan del Takarazuka Kageki Dan, con la sua compagnia teatrale ripropone le opere in una chiave più esplicita, esponendo il lato omosessuale e transgender che pervade il teatro Takarazuka.<sup>70</sup> Vengono utilizzati diversi motti che vanno in contrasto con quello alla base della compagnia di Kobayashi Ichizō. Ad esempio, troviamo “Erotico, grottesco, nonsense”, termini utilizzati negli anni Venti e Trenta dai *mass media* per identificare la cultura popolare giapponese di quegli anni. Emoto Junko è un personaggio pubblico che non nasconde mai la propria identità sessuale ed espone in molti articoli i pensieri omofobi e patriarcali della società.

*“If I were a man doing the same work, no one would make any special mention of my gender, but I find I’m always being referred to by the media as ‘the female director, Junko Emoto.’ I don’t want to say that’s right or wrong, but it reminds me that this is today’s reality”<sup>71</sup>.*

In questa confessione alla giornalista Tanaka Nobuko, si può intravedere la rassegnazione e consapevolezza dell’ineguaglianza che pervade la società giapponese. Non solamente nell’ambito

---

<sup>70</sup> ANAN Nobuko, *Two-Dimensional...*, pag. 106.

<sup>71</sup> TANAKA Nobuko, Emoto's 'Shrew' questions to provoke, The Japan Times, 2014, cit., <https://www.japantimes.co.jp/culture/2014/11/19/stage/emotos-shrew-questions-provoke/>

teatrale ma anche in quello cinematografico, letterario e così via. La compagnia Kegawa-zoku, però, non ha uno scopo politico. Gli spettacoli simil *musicals* sono spesso intrisi di battute sporche, violenza leggera e donne a petto nudo con i capezzoli coperti da delle sorte di paste. L'identità sessuale durante le esibizioni è chiara fin dal principio; il Kegawa-zoku, però, non si identifica come teatro lesbico e quindi non si accomuna, neanche a livello politico, con movimenti per i diritti di gay e lesbiche (Japan Association for the Lesbian and Gay Movement, a.k.a. OCCUR) o i Peer Friends.<sup>72</sup>

Una delle opere più famose della compagnia teatrale è intitolata *Yakobu Yokosuka dorodarake no sekkusu* ヤコブよこすか泥だらけのセックス (*Jacob Yokosuka, Sex in the dirt*). Quest'opera presenta molti elementi derivati dal Takarazuka Kageki Dan e molto nonsense (elemento presente nel motto che i *mass media* utilizzarono). Ad esempio, all'interno dell'opera, troviamo qualche parodia dell'opera "Via col vento", portata in scena dal teatro Takarazuka; in realtà, l'opera del Kegawa-zoku ha poco a che fare con la storia del classico mondiale; un elemento ad esempio tratto dal blockbuster americano esibito dalla compagnia di Kobayashi Ichizō è il ballo delle due Scarlett O'Hara. La storia racconta di una performer lesbica della "Corea dell'Est" che sogna di diventare una top star *otokoyaku*, quindi di ruoli maschili, all'interno della compagnia teatrale Takarazuka. Il racconto prosegue poi con lei che va a visitare Yokosuka, una città non distante da Tōkyō, col suo amante e con lei che decide di abbandonare il sogno di entrare a far parte del teatro Takarazuka. In seguito a questa rinuncia, finirà con il rapire donne locali e forzarle a lavorare come sub per ottenere le perle che poi userà per fabbricare giocattoli sessuali da usare con il compagno<sup>73</sup>. La ripresa della scissione di Scarlett O'Hara in due versioni si può identificare come la ragazza della "Corea dell'Est" (Scarlett I) e il suo amante (Scarlett II), apparsi in un negozio, in cui rapivano le ragazze, chiamato con il nome della protagonista di "Via col vento". La danza ripresa dalla versione del Takarazuka è molto simile, se non per quanto riguarda le scelte dei costumi. Nella versione di Emoto Junko, infatti, i vestiti sono molto più spinti, rispetto alla versione precedente, e risaltano molto le qualità ermafrodite delle due Scarlett; questa scelta stilistica viene usata al fine di oscurare e quindi, mettere in secondo piano, le differenze biologiche tra uomo e donna.<sup>74</sup> Il finale della storia sarà poi drammatico (mentre la coppia è intenta nell'atto sessuale gli cade addosso una grande palla di ferro) con una ironia su qualsiasi argomento trattato nell'opera.

---

<sup>72</sup> ANAN Nobuko, *Two-Dimensional...*, pag. 107.

<sup>73</sup> Questa trama fu ispirata a degli eventi degli anni Settanta e Ottanta in cui la Corea del Nord rapì dei giapponesi allo scopo di insegnare la lingua e la cultura alle spie del paese che sarebbe poi andate a vivere in Giappone. <http://www.rachi.go.jp/>

<sup>74</sup> ANAN Nobuko, *Two-Dimensional...*, pag. 108.

Un'altra opera in cui sono presenti dei riferimenti a "Via col vento" è "La repubblica democratica del Kegawa-zoku" (*Kegawa-zoku minshu shugi jinmin kyowa koku*) del 2003. L'opera consiste in una parodia del classico americano misto a musiche pop giapponesi.

## CAPITOLO 2

### 2.1 Takarajennu e l'androginia in Giappone

Come già citato nel primo capitolo, il motivo di successo della compagnia teatrale Takarazuka risiede nella figura dell'*otokoyaku*. Questo *performer* fa parte del gruppo degli attori del Takarazuka Kageki Dan, insieme al *musumeyaku*, chiamati *takarajennu* タカラジェンヌ, termine che in inglese si può tradurre come *takarasienne*, richiamando l'attenzione ancora una volta sull'influenza francese dell'epoca<sup>1</sup>. L'*otokoyaku*, top star della compagnia, consiste nella rappresentazione di un uomo ideale, di ispirazione per i maschi dell'epoca. Di fatti, per esibirsi al meglio in questo ruolo, non basta vestirsi in modo maschile. L'*otokoyaku* sta interpretando un "uomo" ma non è un'imitazione di un "uomo". Viene messa in scena un'idea di uomo che supera l'idea dell'uomo in biologia.<sup>2</sup> Al fine di completare l'immagine di una persona maschile fittizia, la persona che si esibisce possiede molte caratteristiche dell'altro sesso; tra cui, voce bassa, gambe lunghe e altezza pari ad un uomo. L'*otokoyaku*, però, è uno dei tanti elementi che hanno contribuito alla concettualizzazione del termine androginia in Giappone. Per poter parlare di ciò si dovrà aspettare la fine del ventesimo secolo con la coniazione del termine *andorojenii* アンドロジェニ—, dall'inglese *androgyny*.

Il ruolo dell'*otokoyaku* si divide in due: il primo consiste nell'educare i giovani ragazzi che venivano a vedere gli spettacoli nella nobiltà d'animo e nei comportamenti morali che esso doveva avere; il secondo, in un discorso più ampio, fu contribuire all'approfondimento sull'androginia che fin dall'*onnagata* non era argomento di discussione tra gli studiosi.

Il termine *andorojenii*, siccome di origine inglese, viene spesso affiancato da due termini di origine nipponica; *chūsei* 中性 (letteralmente "intermedio (tra i generi)") e *ryōsei* 両性 (letteralmente "entrambi i sessi"). Questi due termini comparirono per la prima volta nei giornali giapponesi del ventesimo secolo; *ryōsei* identifica le persone che possiedono sia i genitali maschili che femminili o quelle che

---

<sup>1</sup> Influenza portata in Giappone con le opere principali "Mon Paris" e "Parizetto", affiancate da una modernizzazione che puntava ad un'assimilazione di elementi occidentali.

<sup>2</sup> ŌGOSHI Aiko, "Otokoyakuron, Iki no kōzō no kanten kara no kōsatsu" in *Takarazuka to iu sōchi*, Kōtokusha, 2009, pag. 234.

possiedono caratteristiche sia femminili che maschili; il termine *chūsei*, invece, si utilizza per indicare le persone “in mezzo” alle figure di uomo e donna, “neutrali”; questi due vocaboli (insieme dei sessi e annullamento dei generi) si possono considerare uno l’opposto dell’altro.<sup>3</sup> Nelle opere di Takabatake Kashō 高島華宵 (1888 – 1966), ad esempio, la mescolanza dei due sessi è centrale.

*“Penso che I ragazzi nelle opere di Kashō risultino più sexy delle ragazze grazie alle loro espressioni di insicurezza. Quando si parla delle sue abilità artistiche, poiché Kashō riesce a distinguere chiaramente le figure maschili da quelle femminili, raffigura la mascolinità nelle ragazze adolescenti e la femminilità in dei bellissimi ragazzi adolescenti. Una persona potrebbe pensare che sia questo il motivo per cui i ragazzi di Kashō risultino più sexy delle ragazze...la figura dei ragazzi disegnati da Kashō è femminile ma il dettaglio è maschile...l’attrazione principale delle figure di Kashō consiste nel poter vedere le qualità di tutti e due i sessi (ryōsei) nelle sue opere mentre si riesce a distinguere tra figura maschile e femminile attraverso i dettagli”<sup>4</sup>*

Inoltre, vengono distinte parole come sesso, genere e sessualità. In giapponese una delle differenze, oltre al significato, compare nella scrittura. Di fatti, per parlare del sesso si utilizza il suffisso *sei* 性 (sesso) come, ad esempio, *dansei* 男性 (uomo) e *josei* 女性 (donna). Per quanto riguarda, invece, il termine “genere” si utilizza il suffisso *rashii* らしい. Ad esempio, per parlare del genere di una persona, si possono utilizzare espressioni come *otokorashii* 男らしい (una persona di genere maschile) o *onnarashii* 女らしい. Utilizzando, infine, il suffisso *seisei* (il sesso del sesso), si indica la sessualità. Nel caso di *dansei*, il suffisso aggiunto a *dan* allude a delle parti biologiche che l’uomo possiede come, ad esempio, i genitali.<sup>5</sup> La differenza non semantica tra questi termini consiste nel fatto che “Sesso” viene conferito in base alle sue caratteristiche sociali; il termine “genere” invece comprende tutte le convenzioni sociali che pervadono la nostra vita di tutti i giorni. “sessualità”, invece, resta nel mezzo, sempre caratterizzato dal desiderio e dal piacere erotico. Un altro termine

<sup>3</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny...*, pag. 421.

<sup>4</sup> TAKEMIYA Keiko, *Danjo ryōmensei no miryoku in Takabatake Kashō: Bishōnen zukan*, 2001 ed. Korona Bukkusu Henshūbu, Tokyo, Heibonsha, cit., pag. 46-47.

<sup>5</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny...*, pag. 421.

semantico utilizzato dalla massa è composto dalla parola più il suffisso *teki*. Ad esempio, troviamo *joseiteki* 女性的 o *danseiteki* 男性的 (tipico di donna/uomo). L'androginia si dice si sia messa in discussione, con altri termini ed obiettivi accademici, con la comparsa dell'*onnagata* e con il precedente divieto per le donne di esibirsi sul palcoscenico nel 1629 (Periodo Tokugawa), e si sia trasferita poi all'*otokoyaku* della compagnia teatrale Takarazuka. Tuttavia, nel corso della storia del Giappone, esistono diversi termini che possono entrare a far parte di un discorso più ampio; tra questi troviamo vocaboli appartenenti alla religione buddhista come *henshin* 変身 o il processo dello *henjō nanshi* 変成男子 (chiamato anche *tennyo jōnan* 転女成男). Il primo è composto da due termini: *hen* (cambiamento) e *shin* (corpo, anche pronunciato *mi*); in origine si esprimeva, con questo termine, il concetto con cui le divinità prendessero possesso di un corpo umano al fine di promulgare gli insegnamenti divini. Attraverso la stessa modalità, l'*onnagata*, nel kabuki, non interpretava semplicemente il ruolo di una donna, ma ne diventava una; sia sul palcoscenico, sia nella vita di tutti i giorni. Questa particolarità è una delle differenze che l'*onnagata* possiede a differenza dell'*otokoyaku*. Il secondo termine indica una metamorfosi del corpo femminile in uno maschile. Nel panorama buddhista, come in molte altre religioni, le donne, ed in particolare il loro corpo femminile, risulta non puro e quindi incapace di raggiungere l'illuminazione. Ad esempio, Kamo no Chōmei 鴨長明 (1155-1216), celebre poeta musicista e autore dello *Hōjōki* 方丈記 (1212),<sup>6</sup> era convinto che le donne fossero per natura perverse.<sup>7</sup> Inoltre, le donne ritratte nei testi buddhisti sono donne lussuose, che ingannano l'uomo e, come un classico stereotipo che ancora oggi esiste, sono pervase da un sentimento di gelosia. L'impurità corporale delle donne, inoltre, è ripresa in molte culture. Le mestruazioni e il parto vengono viste come qualcosa di diabolico per cui l'uomo doveva stare attento a tenerne le distanze se veramente voleva proseguire nel percorso per l'Illuminazione.

Nel *Vijñaptimātratāsiddhi-śāstra* troviamo un esempio di questa concezione: “*Woman is an emissary from hell. It is forever impossible that she becomes a Buddha. Outside, she may look like a bodhisattva, but in her heart is like a demon*”.<sup>8</sup>

Questa concezione religiosa buddhista fu presente sul suolo giapponese sin dal periodo Heian 平安時代 (794 – 1185) e Kamakura 鎌倉時代 (1185 – 1333) e influenzò già da quei tempi la figura della

<sup>6</sup> Kamo no Chōmei, *Ricordi di un eremo*, Kamo no Chōmei, a cura di F. Fraccaro, Marsilio, Venezia, 2004.

<sup>7</sup> FAURE Bernard, *The Power of Denial: Buddhism, Purity, and Gender*, Princeton University Press, 2003, pag.55

<sup>8</sup> FAURE, *The Power of Denial...*, cit., pag. 60.

donna; un esempio lampante di tale influenza sull'immagine della donna consisteva nell'aspra critica verso la figura delle *asobi*<sup>9</sup>.

*“The women were equated with outlaws or low-status persons; they were linked to social problems such as itinerancy and the waste of valuable resources; they were censured for sexually enticing men and thereby distracting them from the pursuit of virtue and enlightenment. The most consistent disapproval came from the Buddhist clergy”*.<sup>10</sup>

Di conseguenza, l'unica possibilità che esse possedevano consisteva in questo processo che, nel corso delle rigenerazioni, le avrebbe fatte reincarnare in un uomo. Altri termini che venivano presi in considerazione nell'argomento della sessualità sono *dōseiai* 同性愛 e *ome no kankei*<sup>11</sup>. Questi due vocaboli venivano utilizzati per descrivere le relazioni omosessuali; il primo indica l'amore tra lo stesso sesso, mentre il secondo indica le relazioni donna maschiaccio e donna. Con il termine *dōseiai* si intendeva quell'amore, comune tra studentesse di scuole solo femminili che imperversava in Giappone; questa categoria era anche chiamata “Classe S” o solo “S”<sup>12</sup> (*kurasu esu* クラスエス). Le relazioni *ome* invece venivano viste di cattivo gusto e criticate negli articoli di giornale.

*“Uno strano fenomeno difficile da diagnosticare sulle base della psicologia e fisiologia moderna. Una persona della coppia ha delle caratteristiche maschili (danseiteki) e domina l'altra persona dalle caratteristiche femminili (joseiteki)...a differenza della coppia *dōseiai*, amici in cui il loro legame spirituale ha subito una svolta passionale, questo tipo di coppia ha sviluppato una strana, carnale relazione (niku no sesshoku)...derivante da una depravazione carnale (nikuteki daraku)...la*

---

<sup>9</sup> Le *asobi* erano delle intrattenitrici sessuali durante il periodo Heian e Kamakura che subirono diverse limitazioni da parte del governo e della religione buddhista e confuciana. A causa dell'avvento della religione la figura della *asobi* iniziò a essere screditata da tutti gli enti sociali del periodo e si consolidò un ribaltamento del pensiero dell'epoca precedente in cui la figura delle *asobi* veniva rispettata dalle autorità come parte integrante del sistema di produzione.

<sup>10</sup> GOODWIN, Janet R., “Shadows of Transgression: Heian and Kamakura Constructions of Prostitution”, *Monumenta Nipponica*, Vol.55, 2000, No.3, cit., pag. 346.

<sup>11</sup> Con il termine *ome* si intende una donna “maschiaccio”.

<sup>12</sup> Con questa lettera, a seconda delle volte, si indicava il vocabolo *shōjo*, sesso e sorella.

*ragazza con caratteristiche maschili è molto brava a manipolare le donne ... i dottori non hanno ancora messo piede in questa terra inesplorata (mikaikonchi)”<sup>13</sup>*

Questo fu uno degli articoli presenti nel giornale femminile *Fujo shinbun*. In questo famoso giornale venivano pubblicate molte ricerche mediche sulla sessualità. Tra queste, troviamo una ricerca che attestava che le donne, a differenza degli uomini, fossero più inclini a “diventare” omosessuali; affermava che la passività “naturale” (*muteikōshugi* 無抵抗主義) delle donne le rendesse vulnerabili a facili esaurimenti nervosi (*shinkeishitsu* 神經質) e a un pessimismo che veniva associato all’omosessualità.<sup>14</sup> Inoltre, si pensava che il cambiamento da “Classe S” (ovvero un amore “accettabile”) a una relazione *ome* fosse causata, in parte, da donne che recitavano ruoli maschili, gli *otokoyaku*. Oltre a questa motivazione, matrigne che abusavano di loro, datori di lavoro violenti, false accuse, amori irrequieti e altre calunnie erano cause, secondo gli studiosi dell’epoca, di avvicinamento, da parte delle donne, alla sfera omosessuale; secondo queste affermazioni, i sociologi di quel periodo erano convinti che la sessualità femminile fosse dovuta alle esperienze che le donne affrontavano nel corso della loro vita. Queste donne “maschiacci” erano sintomatiche di una nuova patologia chiamata “psicologia anormale” (*hentai seiri* o *hentai shinri* 変態整理、変態心理).<sup>15</sup> La figura della donna, in sé, non era l’unica cosa anormale (*fuseijō* 不正常). Il travestimento o *cross-dressing* (*hensō* 変装) era considerato dai sessuologi dell’epoca come qualcosa di “non naturale”.

La figura della donna e della sessualità, in generale, è molto influenzata dal nazionalismo e dalla formazione di uno Stato secondo concetti prefissati. L’immagine ed il ruolo della donna, nel corso della storia giapponese, ha avuto un percorso travagliato; la storia del Giappone, che si può dire essere nata come una società matriarcale con a capo delle divinità la dea del sole e di tutte le cose secondo la religione shintoista Amaterasu 天照大御神, è iniziata a venire meno nel corso degli anni fino al periodo Kamakura; il governo militare (*bakufu*) di quel periodo, affiancato dalla religione buddhista e confuciana, iniziò a limitare i diritti delle donne e a relegarle sotto la figura dell’uomo; ad esempio, iniziarono a venire meno i diritti legali per quanto riguarda l’ereditarietà e il matrimonio e a venire sottolineata l’importanza che la donna possedeva nei confronti del marito e del poi defunto marito.

---

<sup>13</sup> FUKUSHIMA Shiro, *Fujinkai sanjugonen*, ed.1984 [1935] Tokyo: Fuji Shuppansha, pag. 562.

<sup>14</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny...*, pag. 428.

<sup>15</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny...*, pag. 428.

Le donne, in periodo Kamakura, non erano ben viste se, alla morte del marito, non avessero preso i voti e non avessero pregato per la reincarnazione del coniuge deceduto. Il periodo Tokugawa, in seguito, non portò migliorie alla situazione sociale che le donne soffrivano ma ne aggravò addirittura la questione; dal 1629 non poterono più salire e recitare su un palcoscenico per via della loro sensualità che corrompeva gli alti strati sociali della società. Per poi arrivare al periodo Meiji e Taishō, che videro la formazione del termine *ryōsai kenbo* e la relegazione totale conseguente della donna sotto la figura dell'uomo.

*"It was in the context of state formation and nationalism that the ryōsai kenbo, or "good wife, wise mother" was codified as the model of "female" gender in the patriarchal Meiji Civil Code".*<sup>16</sup>

Si può affermare, quindi, che la società giapponese passò da essere matriarcale all'esatto opposto. Questo però non fu la fine delle limitazioni che le donne subirono; il periodo Shōwa 昭和時代 (1926 – 1989) fu altrettanto restrittivo; nel 1938, ad esempio, vennero vietati nei giornali femminili qualsiasi articolo che parlasse di sesso e di sessualità che non confaceva l'ideologia dominante dell'epoca. Le donne di quel periodo, adulte non sposate, venivano identificate con il termine *shōjo*, per sottolineare la loro "femminilità non del tutto femminile"; termine che poi sarà affiancato da *gyaru* ギャル, per indicare le donne non sposate intorno ai vent'anni. Vennero a crearsi, sempre in quegli anni, nuove tipologie di donna in contrasto con il concetto di *ryōsai kenbo*: le nuove donne lavoratrici (*shinshokugyō fujin* 新職業婦人) e le ragazze moderne (*modan gāru* o *moga* モダンガール). Molte donne, al fine di assicurarsi una buona posizione e varie opportunità, passavano per uomini attraverso una specie di *cosplay*<sup>17</sup>. Questo "passare" non veniva visto come un qualcosa di negativo nel momento in cui le donne aspirassero solamente a un elevamento sociale; nel caso fosse per puro piacere, evidenziando la loro "depravazione morale", venivano altamente criticate.

Queste nuove categorie erano tutte fan del Takarazuka Kageki Dan ed ispiravano a diventare parte della compagnia teatrale; le stesse attrici del Takarazuka iniziarono ad essere chiamate "ragazze moderne" in seguito al taglio dei capelli e al modo di vestirsi.<sup>18</sup> Il *cosplay*, inteso anche come ai giorni d'oggi, viene ripreso ugualmente nel discorso sul genere sessuale.

---

<sup>16</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny...*, cit., pag. 425.

<sup>17</sup> Termine coniato solo negli anni Ottanta dal game designer Takahashi Nobuyuki.

<sup>18</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny...*, pag. 426.

*“For male fans, the gendered dimension of cosplay also leads to problems because some of them are identified as gay when they dress up as female characters or are criticized when their masculinity – body hair, size, muscles – are at odds with a female or androgynous character. Two famous examples within fandom are “Man-Fay” and “Sailor Bubba”, two chubby men who playfully dressed up as scantily clad women, but whose parodies were not always understood as such. Thus, gender in cosplay is complicated because it is always deeply connected to particular media representations that are not merely repeated but also criticized and subverted.”<sup>19</sup>*

Nella società giapponese contemporanea, come in tante altre parti del mondo, la discriminazione sessuale di genere pervade ancora tutti i livelli sociali. La figura della donna al giorno d’oggi non è del tutto “libera” da costrizioni morali e sociali e viene ancora associata al concetto di *ryōsai kenbo* del periodo Meiji. Tuttavia, è da sottolineare che dal periodo Taishō in poi, anche se aspramente criticate e tenute in osservazione dai sociologi e sessuologi dell’epoca, vi fu presente un cambio di rotta in cui si iniziò a considerare, anche positivamente, la ricerca di una propria identità sessuale ed un interesse riguardante tutto ciò che non confaceva le ideologie predominanti dell’epoca. Interesse che, da relegato alle periferie del Paese, arrivò agli alti strati della società giapponese. Purtroppo, questa tendenza non fece altro che diminuire con lo scoppio delle due guerre mondiali che accentuarono i poteri dell’Impero giapponese e, quindi, dei valori morali e sociali imposti nella Costituzione dell’era Meiji.

Nell’autunno del 1985, venne presentato, da parte della compagnia teatrale Takarazuka, lo spettacolo intitolato “*Androgyny*” (*Andorojenii* アンドロジェニー). Fu un’esibizione senza precedenti e avanti rispetto ai canoni dell’epoca. Fu la prima opera intitolata con il termine “androgyny” e richiedeva all’attrice di ruoli maschili (*otokoyaku*) di apparire come ragazzi neutrali (*nyūtoraru boi* ニュートラールボーイ) con grandi e colorate parrucche e vestiti glitterati. I fan rimasero folgorati da tale esibizione.<sup>20</sup> In questo spettacolo non fu la prima volta che si promosse una sorta di *charm* androgino

---

<sup>19</sup> LAMERICHS Nicolle, *Productive Fandom, Intermediality and Affective Reception in Fan Cultures*, 2018, Amsterdam University Press, cit., pag. 210.

<sup>20</sup> MURE Kō, *'85nen kōenhyō: Tendā Guriin, Andorojenii*, 1985, Takarazuka Gurafu 462, pag. 38.

ma ve ne sono tracce anche negli anni Sessanta del secolo scorso, in cui si insisteva su una mescolanza di elementi di generi maschili e femminili.

“They did so mainly by ratting their often peroxidized hair to create puffy pompadours and by using pastel makeup to soften the darker, sharper, deeply chiseled features of the "classic" otokoyaku”.<sup>21</sup>

Questo per accentuare ancora di più il miscuglio tra generi maschili e femminili; molte attrici del Takarazuka, infatti, tenevano molto che, durante la loro esibizione, anche se nei panni dell’*otokoyaku*, non si perdesse del tutto il loro lato femminile. Ad esempio, Anna Jun 安奈淳 affermò di essere un *otokoyaku* “womanish” (*onnappoi* 女っぽい);<sup>22</sup> oppure Dai Takiko 大滝子 affermò che, pur essendo un’attrice di ruoli maschili di punta e una figura di uomo carismatica, stava attenta a non annullare la propria femminilità.<sup>23</sup> Al fine di promuovere questa mescolanza di generi, molti direttori artistici sceglievano anche di far apparire un’attrice di ruoli maschili nei panni di una donna (quindi diventare occasionalmente *musumeyaku*). Alcune attrici, anche se restie ad abbandonare alcuni tratti femminili durante le esibizioni, protestarono riguardo questa scelta artistica con la scusante che, diventar donna negli spettacoli, le facesse perdere confidenza nel ruolo di *otokoyaku* ed estraniasse i fan della compagnia teatrale Takarazuka. Tra queste Gō Chigusa 郷ちぐさ raccontò che in un’occasione le venne assegnato un ruolo femminile e questo portò molto malcontento (*kimochi warui* 気持ち悪い) e alienazione da parte dei fan; un sentimento che equivale a qualcosa che ormai nella tua vita quotidiana è diventato familiare e che, ad un certo punto, esce da quella sfera di familiarità.<sup>24</sup> Il cambio di ruolo (da maschile a femminile) per un *otokoyaku* non consisteva solamente in un cambiamento attuato in opere diverse ma anche in una singola esibizione. Ad esempio, nella rappresentazione del Takarazuka Kageki Dan dell’opera di Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, l’attrice di ruoli maschili interpreta in una scena un ruolo femminile; l’atto in questione narra che Dorian Gray e la Duchessa di Monmouth parteciparono ad una festa serale nei panni di Herod e Herodias rispettivamente; festa indetta da Salomé. Quest’ultimo personaggio non sarà di fatti rappresentato da una *musumeyaku* ma da un *otokoyaku* creando un terzo genere (l’attrice che interpreta ruoli maschili diventando un *otokoyaku* si esibisce nel ruolo di Salomé come donna).<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny...*, cit., pag. 431 – 433.

<sup>22</sup> ANNA Jun, “Berubara” *de taitō shita iroke no enshutsu*, 1979, Fujin Kōron, pag. 197.

<sup>23</sup> YAMADA Kōshi, *Rittaiteki ni miryoku o saguru*, 1968, Takarazuka Gurafu 252, pag. 70.

<sup>24</sup> YOSHIZAWA Jin, *Gō Chigusa no kako, genzai, mirai*, 1967, Takarazuka Gurafu 236, pag. 71.

<sup>25</sup> KIRIYAMA Keiko, *Oscar Wilde and the All-Female Takarazuka Revue Company, The Wildean*, No. 49, 2016, Oscar Wilde Society, pag. 8.

La figura dell'*otokoyaku* è una figura importante, quindi, nell'ambito dell'androginia e, come il teatro Kabuki, composto da soli uomini, viene messa in discussione con l'intera compagnia teatrale del Takarazuka. Questa figura, però, anche se ragione del successo del Takarazuka Kageki Dan, non può essere esaminata senza prendere in considerazione la funzione che svolge l'attrice che interpreta ruoli femminili (*musumeyaku*). Quest'ultima, di fatti, attraverso la sua accentuata femminilità, sottolinea la mascolinità dell'*otokoyaku*. Questo particolare processo viene intravisto in diversi comportamenti e gesti che le attrici attuano sul palcoscenico. Ad esempio, si possono notare, durante un'esibizione, i movimenti delle braccia; le attrici di ruoli maschili, recitando, tengono quasi sempre le braccia separate dal busto mentre le attrici di ruoli femminili tengono fino al gomito le braccia attaccate al busto. Questo gesto accentua la loro non possibilità di movimento e la loro femminilità in contrasto con l'*otokoyaku*<sup>26,27</sup> La compagnia teatrale Takarazuka intendeva, con la figura delle *musumeyaku*, indottrinare le giovani donne ai comportamenti patriarcali che la società del tempo imponeva nella sua ideologia. Le top star, dei rispettivi ruoli, del Takarazuka Kageki Dan sono spesso misteriose e mostrano, nel corso delle loro carriere, molte sfaccettature diverse.

## 2.2 La figura delle Takarajennu e le sue varie sfaccettature

La figura delle *Takarajennu* è assai complessa e non si sa molto riguardo alla loro vera personalità e vita. Ad esempio, delle attrici non si conosce il vero nome e cognome ma solamente il nome d'arte, affiancato da un nomignolo affettuoso; non si conosce neppure l'età delle attrici, anche se si presuppone superino i quindici e diciotto anni (anni in cui frequentano la scuola per diventare performers del Takarazuka Kageki Dan). Il regista Koike Shūichirō 小池修一郎 afferma che il fatto di rappresentare un ruolo maschile non vuol dire semplicemente interpretare un'altra persona ma interpretarla essendo quel personaggio creato con sforzo. Quindi diversamente dagli attori in generale: fa l'esempio dell'attrice Mizu Natsuki 水夏希 (nome d'arte) che interpretando il ruolo di Oscar nelle *Rose di Versailles* non interpreta semplicemente il ruolo di un ragazzo qualunque ma crea il suo personaggio. Questo elemento della compagnia teatrale Takarazuka evidenzia quanto sia importante legarsi al proprio nome d'arte e creare un'immagine ed opinione relegata ad essa.<sup>28</sup> Molti sono gli studiosi che hanno approfondito questa questione ponendosi il dubbio di cosa i fan vedessero

---

<sup>26</sup> Oltre ai gesti, le *musumeyaku* imparavano anche intonazione della voce e frasi impostate per sottolineare la loro femminilità.

<sup>27</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny...*, pag. 423.

<sup>28</sup> AZUMA Sonoko, "Takarazuka to iu media no kōzō, Takarajennu no shisō kōzō to Monogatari shōhi" in *Takarazuka to iu sōchi*, Kotokusha, 2009, pag. 18.

nel corso di un'esibizione. Secondo lo studioso Watanabe Moriaki 渡邊守章, il pubblico vede sul palco allo stesso tempo sia l'attore che la persona che lo sta interpretando. L'interprete che il pubblico sta vedendo non è l'interprete di tutti i giorni; è una persona fittizia creata attraverso il nome d'arte che interpreta un ruolo. Con, ad esempio, Momoka 百花 come vero nome e Momorin ももりん come nome d'arte, l'attrice che interpreta il ruolo di Giulietta, viene percepita dai fan come Momorin che interpreta Giulietta, non Momoka. Gli autori del Takarazuka riescono in questa impresa. Nella descrizione dell'arte dell'attore principale di epoca moderna si intende una persona che entra in scena sotto a una maschera che deve scomparire completamente. Questo per non far notare agli spettatori che quello è un corpo fittizio. Per quanto riguarda ciò, Koike Shūichirō, per indicare la prospettiva invece del Takarazuka, indica che si mira all'esatto opposto; al fine di interpretare un ruolo, attraverso esso, c'è bisogno di mostrare al pubblico un corpo fittizio.<sup>29</sup> Si può dire, in altri modi, che la peculiarità del Takarazuka consiste nel fatto che sotto il ruolo si nasconde questo corpo fittizio ma ciò che trapela nello show, come anche nel teatro, viene visto come una rappresentazione/esibizione pura. Il critico manga Itō Gō 伊藤剛 afferma che quando entra in scena un personaggio nei manga si sovrappongono due termini: *kyarakutā* キャラクター e *kyara* キャラ. Il primo per indicare in generale un personaggio che entra in scena, strettamente legato ad un'opera fissa mondiale. Il secondo, invece, indica quel personaggio che è stato tagliato ed allontanato dall'opera originale ed anche se compare nella medesima opera si comprende l'autonomia di esso. Inoltre, se compare in un'altra opera si riconosce lo stesso personaggio e quindi la sua *crossability*. Sovrapponendo la tesi di Watanabe e quella di Azuma (ovvero che la differenza tra i due termini è semplicemente se si conclude all'interno dell'opera o fuori) l'attore non è un abitante quotidiano ma lo spettatore coglie allo stesso tempo il ruolo ed il corpo fittizio;<sup>30</sup> quindi, gli attori del Takarazuka, posseggono sia l'autonomia, sia la *crossability* e vengono paragonati al secondo termine *kyara* キャラ nelle opere. Molto importanti sono le due peculiarità degli attori del Takarazuka. Il primo si può definire "l'esistenza del titolo ufficiale" 役名存在 (quindi il ruolo assegnato all'attrice); il secondo come "l'esistenza del nome d'arte" 芸名存在. Esempio evidente di questa dualità si vede quando le attrici che interpretano ruoli maschili recitano ruoli femminili. Quando queste attrici svolgono ruoli femminili si sente spesso il termine "quella scena di travestimento femminile". Ma, l'attrice che

---

<sup>29</sup> AZUMA Sonoko, "Takarazuka to iu media no kōzō, Takarajennu no shisō kōzō to Monogatari shōhi" in *Takarazuka to iu sōchi*, Kotokusha, 2009, pag. 19.

<sup>30</sup> AZUMA Sonoko, "Takarazuka to iu media no kōzō, Takarajennu no shisō kōzō to Monogatari shōhi" in *Takarazuka to iu sōchi*, Kotokusha, 2009, pag. 20.

svolge il travestimento femminile non è la vera persona che svolge il ruolo ma l'*otokoyaku* col proprio nome d'arte. Al di fuori del palcoscenico, il Takarazuka fa circolare abbondantemente le proprie informazioni attraverso due riviste mensili, il canale CS ed una rivista teatrale generale. Inoltre, i fan aspettano di vedere entrare e uscire dai camerini gli attori; il fanclub svolge degli eventi chiamati *ochakai* お茶会 in cui viene chiamata anche la star del Takarazuka ed i fan possono vedere il volto "al naturale" della *performer*. Tuttavia, la figura della star fuori dal palcoscenico è ovviamente prestabilita e limitata. Per proteggere l'immagine di "favole che vendono sogni" o del motto "puro, giusto e bello", le informazioni e le parole degli attori vengono regolate da una regola implicita chiamata すみれコード, ovvero il codice della violetta<sup>31</sup>. Da una parte sono pubblicati i nomignoli affettuosi *aishō* 愛称 con cui le attrici si chiamano tra amiche. Non vengono pubblicati, invece, i veri nomi *honmyō* 本名. Il volto al naturale mostrato ai fan nei retroscena è una cosa confidenziale e non pubblicata ufficialmente.<sup>32</sup> La peculiarità del Takarazuka è il nascondere il volto senza trucco ma allo stesso tempo non nascondere ai fan. È chiaro ai fan stessi che ci sia appunto un regolamento e che non vengano pubblicati ufficialmente i volti struccati e l'età degli attori. La figura che mostrano ai fan è una figura controllata che è un "io in qualità di attrice del Takarazuka" e viene chiamata "l'esistenza del nomignolo affettuoso" 愛称存在. La figura che invece non viene mostrata neanche ai fan è chiamata "l'esistenza del vero nome" 本名存在. Le attrici del Takarazuka riescono bene a differenziare i due tipi di volti al naturale. Parlando poi delle relazioni amorose delle attrici del Takarazuka Kageki Dan, Mizu Natsuki risponde in un programma televisivo alla domanda "le attrici possono amare?". La risposta è affermativa ma nessuno lo fa mai pubblicamente per proteggere l'immagine del Takarazuka; esattamente come succede agli idol.<sup>33</sup> Se si vede dal punto di vista di una fan si possono carpire quattro strati delle star del Takarazuka (役名存在, 芸名存在, 愛称存在 e 本名存在). Ciascuna parte viene divisa a seconda se pubblicata ufficialmente, se compare sul palco o nei retroscena e così via. Tuttavia, a vicenda si susseguono, non sono pezzi autonomi. Le star del Takarazuka riescono in questo processo. Ovviamente non è che i fan, durante l'opera, vedano sempre tutto in questa maniera. Nel caso ci fosse qualche incoerenza l'immagine del Takarazuka verrebbe

---

<sup>31</sup> Codice che ricorda il titolo dell'inno al Takarazuka citato nel capitolo 1.

<sup>32</sup> AZUMA Sonoko, "Takarazuka to iu media no kōzō, Takarajennu no shisō kōzō to Monogatari shōhi" in *Takarazuka to iu sōchi*, Kotokusha, 2009, pag. 22.

<sup>33</sup> AZUMA Sonoko, "Takarazuka to iu media no kōzō, Takarajennu no shisō kōzō to Monogatari shōhi" in *Takarazuka to iu sōchi*, Kotokusha, 2009, pag. 23.

distrutta e per questo motivo c'è bisogno dell'"esistenza del nomignolo affettuoso" per non distruggere i sogni degli spettatori.

All'interno dei *takarajennu* spicca la figura dell'*otokoyaku*. Subito dopo la costituzione di questa compagnia teatrale, le attrici che interpretavano ruoli maschili venivano immediatamente etichettate come "anormali o "anomali" e venivano categorizzate usando il termine precedentemente indicato di *chūsei* (neutrale).<sup>34</sup> Il loro lavoro veniva pensato come qualcosa non in linea con il loro corpo e genere.

*"Chūsei was used defensively to deflect negative attention from both the sexual difference represented by the Takarazuka otokoyaku and the social ramifications of that difference"*.<sup>35</sup>

Questo perché il codice morale e sociale dell'epoca imponeva concetti prefissati per quanto riguardava il comportamento che uomini e donne dovevano tenere rispettivamente; inoltre, il Takarazuka Kageki Dan era usato dal suo fondatore, Kobayashi Ichizō, come uno dei veicoli utilizzati dall'Impero giapponese per educare il popolo. Le star della compagnia teatrale Takarazuka erano solitamente ragazzine che andavano dai quindici ai diciotto anni; questo voleva dire che oltre ad essere identificate con un termine neutrale, potevano essere viste come ragazze che ancora vivevano in quella fase di transito, accomunata con la "Classe S", che poi, col passare del tempo, avrebbero perso. La compagnia di Kobayashi Ichizō, come se non bastasse, si innalzava al di sopra delle cose terrestri, cercando di creare un mondo dei sogni (*yume no sekai* 夢の世界), estraniato da tutte le gerarchie sociali e i preconcetti fissi; la pubblicità spesso utilizzata per promuovere le loro esibizioni recita di fatto: "un luogo dove i sogni vengono creati e venduti" ed il luogo in cui queste *performances* venivano esibite si chiamava "Paradise". La figura dell'*otokoyaku*, in quegli anni, quindi, ricevette diverse accuse da parte di molti sociologi e sessuologi di quel periodo; allo stesso tempo però fu elogiata da molti critici e scrittori progressisti come Yoshiya Nobuko 吉屋信子 (1896 – 1973)<sup>36</sup>.

Quest'ultima non fu esente da critiche secondo cui, essendo lei stessa lesbica, si fosse dimenticata cosa volesse dire essere una donna. Col passare degli anni il termine con cui si identificava la figura dell'*otokoyaku* venne a cambiare; la nuova espressione, al posto di *chūsei*, fu *dansō no reijin* 男装の麗人 (letteralmente "una bellissima persona in vestiti maschili"). Termine coniato per la prima volta

---

<sup>34</sup> KAWAHARA Yomogi, *Takarazuka kageki shojo no seikatsu*, 1921, Osaka Ikubunkan, pag. 13.

<sup>35</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny...*, cit., pag. 429.

<sup>36</sup> Scrittrice giapponese attiva nel periodo Taishō e Shōwa. Specializzata in narrativa romantica femminile fu una delle pioniere della letteratura lesbica.

nel 1932 dallo scrittore Muramatsu Shōfu 村松梢風<sup>37</sup> (1889 – 1961) con la sua corta storia dall'omonimo titolo.<sup>38</sup> Questa nuova espressione usata per parlare della figura dell'*otokoyaku* giocava molto a favore dello Stato patriarcale dell'epoca; con il termine *dansō* si vincolava la donna agli abiti maschili e, come precedentemente sottolineato nel primo capitolo nella figura di Oscar di *Rose di Versailles*, per essere uomo, o comportarsi come tale, la persona è obbligata ad indossare i vestiti dell'altro sesso; con i vestiti femminili le donne sono vincolate al lato femminile. Quest'espressione, alla fine, finì per essere utilizzata per indicare una caricatura di un uomo non pericolosa ma ambigua, anomala. Ci furono molti scandali di amore omosessuale tra ragazze dei Revue e Kobayashi Ichizō prese subito le distanze.

*“Il dansō no reijin, ... simbolo di un amore anormale, ... sta diventando un problema sociale. ... rimangono affette da esso le buone famiglie (di alto rango) ... Niente deve compromettere la reputazione del Takarazuka o preoccupare i genitori degli studenti dell'accademia del Takarazuka”.*<sup>39</sup>

Con questo articolo Kobayashi Ichizō si assicurava che il Takarazuka Kageki Dan fosse fuori dagli scandali sessuali dell'epoca e che la reputazione della compagnia teatrale rimanesse intatta. Inoltre, era inclusa anche una lettera a una top star *otokoyaku* dell'epoca, Ashihara Kuniko 葦原邦子, per assicurarsi che negli insegnamenti delle future attrici del Takarazuka ci fossero delle particolari attenzioni riguardanti le loro vite di tutti i giorni; al fine che non si comportassero come uomini al di fuori della compagnia teatrale e non destassero scandali che avrebbero intaccato l'immagine del Takarazuka Kageki Dan. Scrisse a lei, perché, oltre che star più famosa della compagnia di quel periodo, era solita essere soprannominata dai fan *aniki* (letteralmente “fratello più grande”); quindi fonte di preoccupazione e modello seguito da molte aspiranti. La risposta a questa lettera, probabilmente scritta da lei medesima<sup>40</sup>, fu molto chiara e precisa. Ashihara Kuniko assicurò a Kobayashi Ichizō che le ragazze del Takarazuka Kageki Dan non erano altro che delle “normali ragazze” che, nel tempo libero, facevano delle decorazioni con i fiori e svolgevano la cerimonia del tè; inoltre, affermò anche che parole e frasi di sesso maschile non erano usate da nessuna studentessa dell'accademia anche se il loro uso

---

<sup>37</sup> Scrittore attivo durante il periodo Shōwa. Pseudonimo di Muramatsu Giichi 村松義一.

<sup>38</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny...*, pag. 429.

<sup>39</sup> KOBAYASHI Ichizō, *"Dansō no reijin" to wa?*, 1935, Kageki 169, cit., pag. 10 – 12.

<sup>40</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny...*, pag. 430.

era popolare nelle scuole di secondo grado giapponesi e tra i fan della compagnia teatrale.<sup>41</sup> Allo stesso tempo, però, Ashihara Kuniko fu “dimessa” due anni prima rispetto alla normale *routine* a causa del rapporto coi fan e l’immagine che essi stessi davano all’attrice attribuendole solitamente l’appellativo di *aniki*.<sup>42</sup> In questo modo, Kobayashi Ichizō riuscì a prendere le distanze dai recenti scandali omosessuali e a rinforzare, allo stesso tempo, i concetti e lo scopo patriarcale intrinseco nella compagnia teatrale.

La figura del *dansei no reijin*, però, venne rappresentata molto nelle esibizioni del Takarazuka Kageki Dan. Ad esempio, un modello perfetto di questa figura viene rappresentato da Oscar di *Rose di Versailles* (o “Lady Oscar” in italiano). Per definire questo genere di persona si preme molto sui vestiti (basti pensare alla definizione stessa del termine, “una bellissima persona in vestiti maschili”). Oscar, a un certo punto dell’opera, passa a degli abiti femminili; questo sottolinea ancora di più i concetti morali e sociali prefissati riguardanti il genere maschile e femminile. Tuttavia, la figura dell’*otokoyaku* rimane la più famosa all’interno della compagnia teatrale. Come già accennato in precedenza, occasionalmente, all’attrice di ruoli maschili viene assegnato un ruolo femminile; anche se accolte con varie proteste da alcuni *otokoyaku* perché crea un senso di alienazione nei fan, questo disorientamento non fa altro che confermare la loro bravura nella presentazione di un uomo durante gli spettacoli. L’obiettivo primario dell’*otokoyaku* consiste nel catturare l’essenza dell’uomo senza in realtà descriverne il suo vero comportamento di tutti i giorni; l’uomo mostrato durante le *performances*, è un uomo bello ma forte, grazioso ma duro, virile ma amorevole che rispecchia l’ideale di uomo che le donne possiedono e che differisce da quello rappresentato dall’uomo di tutti i giorni.<sup>43</sup>

“*The otokoyaku does not represent a "nama no otoko," that is to say, a "man in the raw," but an idealized, "beautiful" man-a man without dirt, sweat, roughness, and a need to dominate*”.<sup>44</sup>

Le fan vedono questo uomo ideale come una bellezza rara, difficile da trovare nella vita reale. Questo tipo di comportamento può essere intravisto anche in altre culture popolari, come nei manga o nei film, dove le fan, principalmente *teenager*, rimangono abbagliate dalla bellezza e dal comportamento dell’uomo.

---

<sup>41</sup> Questa risposta contiene delle falsità provate dalla presenza delle opere di Hirai Fusato 平井房人 (1903 – 1960). Artista che lavorò all’interno della compagnia teatrale come illustratore di locandine; queste opere mostravano le attrici del Takarazuka Kageki Dan che si comportavano come uomini anche al di fuori delle esibizioni. Hirai Fusato, *Takarazuka monogatari*, 1933, Tokyo: Shōjo Gahō, pag. 168.

<sup>42</sup> ASHIHARA Kuniko, *Waga seishun no Takarazuka*, 1979, Tokyo: Zenbon, pag. 157.

<sup>43</sup> BERLIN Zeke, *The Takarazuka Touch...*, pag. 39.

<sup>44</sup> BRAU Lorie, *The Women's Theatre...*, cit., pag. 81.

*“Ho visto il Genji Monogatari prima d’ora, al kabuki. Quando Genji è impersonato da attori uomini, c’è qualcosa di addirittura sporco riguardante l’uomo che interpreta Genji che non rappresenta la mia immagine di Genji. Quando ho visto il Genji del Takarazuka, sono rimasta davvero commossa. Ho pensato “Sì, è lui!”. Genji e Tō no Chūjō ... erano dei giovani e belli uomini di corte. Un uomo così e bello e meraviglioso non esiste nella vita reale; Takarazuka è, dopotutto, una fabbricazione. Tuttavia, finché sto guardando questo teatro fittizio, riesco a dimenticare la realtà. Riesco a sognare”<sup>45</sup>*

Questo ultimo estratto è un commento di una ragazza delle superiori che ha visto la rappresentazione del *Genji monogatari* sia al teatro kabuki che a quello del Takarazuka. La ragazza ha trovato nel Genji rappresentato dall’*otokoyaku* la vera figura che ha sempre immaginato parlando del *Genji monogatari*. L’*otokoyaku* è riuscito a compiere alla perfezione il suo lavoro suscitando nella ragazza l’immagine di un uomo ideale, oltrepassando il limite visivo di genere che l’*otokoyaku* porta sul palcoscenico. La frase finale rispecchia il mondo dei sogni che Kobayashi Ichizō voleva creare all’interno del proprio teatro. Questo mondo non è però come il mondo dei sogni di Wagner, in cui il pubblico rimaneva solamente in stato ricettivo; questo mondo coinvolge gli spettatori cercando di renderli partecipi. Ad esempio, durante canzoni romantiche una sfera fatta da specchi riflette la luce sul pubblico. Grazie a questa sfera, presente solitamente nelle piste da ballo classiche, i fan entrano a far parte del palcoscenico e ad entrare nel mondo offerto dal Takarazuka Kageki Dan.<sup>46</sup> Un altro esempio è composto dalla scalinata illuminata da luci forti che tutte le attrici, nel finale dell’opera, percorrono; questa scalinata si estende fino a dietro il palcoscenico creando una sorta di illusione fantastica.<sup>47</sup>

### **2.3 Valore sociale e commerciale dell’*otokoyaku***

L’*otokoyaku*, però, anche se svolge ruoli maschili, viene considerata una persona con fascino ma senza sesso (*sexy but sexless*). Questa definizione è molto importante nella descrizione della figura dell’*otokoyaku* perché è alla base del pensiero della compagnia teatrale Takarazuka e alla base delle volontà del fondatore Kobayashi Ichizō. Il suo obiettivo, infatti, non consisteva nella

---

<sup>45</sup> TAKAYAMA Hideo, "Gendai no shōjo no yume no katachi" (La forma dei sogni delle ragazze di oggi), 1984, Shisō no kagaku 52 (no. 9), cit., pag. 42.

<sup>46</sup> BRAU Lorie, *The Women’s Theatre...*, pag. 90.

<sup>47</sup> SHIMA Osamu, *Za Takarazuka*, 1984, Tokyo, Dairiku Shobo, pag. 184.

costituzione di attrici che interpretavano ruoli maschili al fine di conquistare, sessualmente parlando, le numerose fan che frequentavano gli spettacoli proposti dal Takarazuka Kageki Dan; i concetti alla base della compagnia teatrale erano formare giovani donne agli ideali dell'Impero giapponese (concentrati nel *ryōsai kenbo*) e, attraverso la figura dell'*otokoyaku*, mostrare degli uomini ideali che avrebbero fatto da modello di ispirazione per i giovani uomini. Il Takarazuka Kageki Dan resta però un teatro creato da un imprenditore e quindi legato agli affari economici; promulgando l'ideologia dello Stato giapponese, bisognava anche avere dei profitti da esso. Al fine di ricavare un introito, la figura dell'*otokoyaku* era incaricata di attrarre i clienti e quindi di affascinare gli uomini e le giovani donne senza però far scaturire nei fan un desiderio sessuale. Inoltre, per accentuare questa asessualità e, allo stesso tempo, promuovere il *ryōsai kenbo*, le giovani ragazze della compagnia teatrale dovevano rimanere nubili e dovevano astenersi da pratiche eterosessuali rimanendo inesperte nel campo delle relazioni al fine di non far scaturire, all'interno dei fan, dei sentimenti "pericolosi" ed "anomali".

*"From the beginning, the Revue management has sought to limit the female fans' infatuation to the ideal man performed by an otokoyaku".*<sup>48</sup>

Inoltre, si pensava che una donna sposata, allo stesso tempo, non avrebbe convinto nel ruolo di *otokoyaku* e non avrebbe attratto un gran numero di spettatori.<sup>49</sup> Questa frase va molto in contrasto con le idee con cui fu creato il Takarazuka Kageki Dan e fa fuoriuscire l'aspetto commerciale presente all'interno della compagnia. Il matrimonio, per le attrici di ruoli maschili o anche femminili (in generale *Takarajennu*), veniva visto come un punto di non ritorno. Una volta che la persona decidesse di contrarre un matrimonio, doveva abbandonare la compagnia e quindi non poteva più esibirsi. Quindi, da un lato, in linea con i pensieri di Kobayashi Ichizō, dopo vent'anni circa di carriera, l'attrice era esortata a lasciare il teatro e a trovare un marito con cui svolgere i propri doveri sociali e morali promossi dall'Impero giapponese; dall'altro lato, vi era il valore commerciale dell'*otokoyaku*. Un'attrice di ruoli maschili che si fosse sposata e poi avesse continuato ad esibirsi non avrebbe giovato molto, economicamente parlando, al profitto della compagnia non possedendo più quello *charme*, fascino androgino che un tempo possedeva. Ovviamente, se quell'attrice non si fosse sposata o non avesse scelto un altro tipo di carriera, come il cinema, sarebbe potuta rimanere all'interno della compagnia come insegnante delle nuove generazioni di *otokoyaku* e *musumeyaku*. Le attrici che, quindi, riuscivano ad incorporare dentro di sé sia il genere maschile sia il genere femminile senza essere vincolate da essi erano

---

<sup>48</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny...*, cit., pag. 433.

<sup>49</sup> KAGEKI, *Jidai ni kakaru hashi: San'nin musume no merodorama hodan*, 1962, Kageki 444, pag. 41.

le candidate perfette per interpretare il ruolo maschile nelle esibizioni della compagnia teatrale Takarazuka.

*“The otokoyaku, in short, is appreciated as an exemplary female who can successfully negotiate both genders, and their attendant roles, without being constrained by either”*.<sup>50</sup>

Il ruolo femminile (*musumeyaku*), invece, sebbene importante negli spettacoli teatrali della compagnia, non viene visto allo stesso modo di quello maschile perché non consiste nella fonte primaria di profitto e di interesse da parte dei fan. Nei negozi in cui si vendono *goods* (oggettistica) riguardante le attrici, la maggior parte, se non quasi totalità della merce, raffigura le attrici di ruoli maschili; durante la promozione di uno spettacolo, inoltre, le locandine sono ideate per farlo risaltare, mettendolo in primo piano rispetto alla *musumeyaku*; nella vita quotidiana, salendo sulla metropolitana a Tōkyō le pubblicità del Takarazuka Kageki Dan presentano sempre la *top star otokoyaku* del momento (in questo caso, Yuzuka Rei 柚香光, appartenente allo *hanagumi* 花組).

Internazionalmente parlando, invece, la compagnia teatrale cambia il suo programma e l'*otokoyaku*, insieme alla *musumeyaku*, si esibiscono in spettacoli diversi rispetto ai soliti rappresentati in Giappone. Le *troupes* della compagnia teatrale Takarazuka hanno svolto, e continuano a svolgere tutt'ora, numerosi *tours* in tutto il mondo come Stati Uniti d'America, Francia, Germania, Polonia, Russia, Svezia, Canada, America del Sud, Asia e anche Italia. Il programma portato all'estero consiste solamente in spettacoli nel formato *revue* e non presenta le esibizioni di classici occidentali riadattati con elementi giapponesi romantici che hanno portato la compagnia teatrale al successo in madre patria; gli spettacoli più in voga in Giappone rimangono anche oggi gli adattamenti di opere occidentali.<sup>51</sup> Gli spettacoli del Takarazuka Kageki Dan riscuotono molto successo anche all'estero grazie al loro “mondo dei sogni” che, grazie alla bravura e alla purezza delle attrici, pervade tutto il teatro. Lorie Brau descrive così l'opera *Takarazuka Odorisanka* 宝塚踊り参加 (“inno al Takarazuka nel ballo e nel canto”, *Paeon to Takarazuka in Song and Dance*):

*“Scores of dancers in colorful kimonos weave patterns on a huge stage, recalling the lavish spectacle of Busby Berkeley musicals. But when they glide off, the lights dim to reveal another mood, another century. A Heian period courtier in gorgeous robes*

---

<sup>50</sup> ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny...*, cit., pag. 433.

<sup>51</sup> BERLIN Zeke, *The Takarazuka Touch...*, pag. 46.

*postures to the strains of lush orchestral music that alternates with nō chant. Several set changes later, the tempo picks up as an ensemble of shamisen, three-stringed Japanese lutes, twangs a lively accompaniment for an Edo period festival scene done in kabuki style. The hero of the scene, a stylish man-about-town who flirts with two courtesans at once, is played by a woman”<sup>52</sup>*

La sua descrizione rende l'idea di quanto le attrici del Takarazuka riescano ad incantare con la loro bravura e a creare un mondo che allontana le persone dalla realtà facendole entrare nel magico reame dei sogni. In questi *tours* possiamo carpire molto più abbondantemente il valore commerciale che soppianta il valore morale che Kobayashi Ichizō si era incaricato di promuovere; in queste esibizioni non vi è la concezione per cui le donne che guardano una *musumeyaku* recitare debbano imparare un comportamento ideale da lei; oppure, il ruolo dell'*otokoyaku* non è quello di formare i ragazzi che vedono lo spettacolo all'estero offrendo un uomo ideale da seguire ma semplicemente un intrattenimento per tutti. Studiando la figura delle attrici del Takarazuka e pensando all'Italia, si può considerare un paragone con le *soubrettes* degli anni Settanta. Ad esempio, nelle apparizioni televisive e canore, la cantante Raffaella Carrà utilizzava dei vestiti che ricordavano molto quelli indossati dagli *otokoyaku* della compagnia teatrale Takarazuka.

Per quanto riguarda il loro valore commerciale, la figura del *Takarajennu* è pagata in modo discreto e molte attrici del Takarazuka Kageki Dan fanno affidamento sui loro genitori per gran parte della loro carriera teatrale. Tuttavia, l'*otokoyaku* che attira più persone e, quindi, riesce a riempire i teatri riceve un buono stipendio. L'immagine della persona che si esibisce in ruoli maschili viene molto sponsorizzata attraverso le loro foto stampate su carte di credito telefoniche, souvenirs, cartoline e magazines in cui si parla delle particolarità delle *top stars* e molte altre curiosità relative alla compagnia teatrale Takarazuka.<sup>53</sup>

## **2.4 La figura dell'*otokoyaku* nell'ambito femminista**

La figura dell'*otokoyaku* viene messa in discussione anche in un discorso femminista. La sua costituzione di fatti non ha niente in comune con il movimento ma era appunto creata per promuovere l'ideologia maschilista e patriarcale della società del tempo. Molte femministe

---

<sup>52</sup> BRAU Lorie, *The Women's Theatre...*, cit., pag. 79.

<sup>53</sup> BRAU Lorie, *The Women's Theatre...*, pag. 83.

pensano, appunto, che le attrici del Takarazuka Kageki Dan non facciano altro che aumentare alcuni stereotipi riguardanti la donna che il movimento femminista combatte da decenni. D'altro canto, quando nella compagnia teatrale venne a crearsi la figura dell'attrice che interpreta ruoli maschili era qualcosa all'avanguardia e aveva dato, seppur coi rispettivi compromessi, la libertà alle donne di esibirsi su un palcoscenico. Una persona che vede uno spettacolo della compagnia teatrale Takarazuka, senza saper niente di essa, può pensare subito che sia qualcosa che promuovi la figura della donna. C'è la possibilità, quindi, che una donna guardando un'esibizione di un *otokoyaku* si senta incoraggiata anche se vive in una società sessista come quella del Giappone. Uno degli elementi negativi che parlando del teatro Takarazuka viene messo in discussione è, ad esempio, l'utilizzo di termini come *karei* 華麗 o *hanayaka* 華やか (letteralmente "bello" e "floreale"). Un commentatore, in una trasmissione televisiva riguardante le produzioni della compagnia teatrale Takarazuka affermò che proprio perché il teatro era pieno di ragazze che le opere erano belle e floreali.<sup>54</sup> Un commento, assai brusco, arriva, invece, da un direttore giapponese che, spiegando il motivo della fama della compagnia teatrale Takarazuka afferma che "ragazze non attraenti lasciano che donne molte belle recitino i loro sogni". Una contro risposta arrivò da una fan che disse che le attrici del Takarazuka Kageki Dan servono da modelle a ragazze che non hanno eroi di infanzia come i ragazzi e che, quindi, quelle che non riescono a vivere le vite esibite negli spettacoli lasciano recitare i loro sogni ad attrici che stanno creando una strada per il futuro di altre ragazze.<sup>55</sup>

Ufficialmente, le ragazze del Takarazuka Kageki Dan sono viste ancora legate al concetto di *ryōsai kenbo*. Un'artista molto importante e che discute nell'ambito femminista rifacendosi anche al teatro Takarazuka è Yanagi Miwa やなぎみわ<sup>56</sup>. La fotografa critica principalmente il dovere morale che le attrici del Takarazuka devono possedere riguardo le relazioni eterosessuali e la castità che deriva da esso; inoltre, critica anche i fan che supportano questi concetti ormai antecedenti le guerre mondiali.<sup>57</sup> Le sue critiche continuano per quanto riguarda tutto il management e la direzione all'interno della compagnia teatrale. Di fatto, il controllo sessuale e l'ideologia per cui queste attrici, quando escono dal teatro e quindi da uno spazio

---

<sup>54</sup> HAMAMURA Jun, "Takarazuka odorisanka" (Paeon to Takarazuka in Song and Dance), 1987, Television commentary. Kansai Terebi, 25 July.

<sup>55</sup> ISHITANI Hideko, SASAKI Toshiko, KOMASEKI Kimi, KONISHI Aya, *Uruwashi no shōjo kageki* (Teatro di ragazze eleganti), 1984, *Shiso no kagaku* 52 (no. 9), pag. 77.

<sup>56</sup> Fotografa giapponese che discute sugli stereotipi riguardanti la donna nella società giapponese contemporanea.

<sup>57</sup> YANAGI Miwa, "Nishiyama Minako x Yanagi Miwa: *Shinderera suteeji ni tatsu mirai no sobo tachi*" (Nishiyama Minako x Yanagi Miwa: Future nonne sul palco di cenerentola). Conversazione con Nishiyama Minako, 2003, ed. Yamashita Rika, pag. 83.

isolato dalla realtà, vengono improntate a diventare brave mogli e sagge madri viene altamente discusso. Inoltre afferma che:

*“Japanese women in general, not just Takarazuka performers and fans, “still” show sexual interest not in men but narcissistically in women, and according to her, this is something that these women eventually need to overcome”*.<sup>58</sup>

Secondo lei, uno dei grandi problemi relative al Takarazuka Kageki Dan è composto dai fan e dalla loro attitudine verso di esso; queste persone, al posto di combattere una società patriarcale che discrimina sotto vari aspetti la figura della donna, si rifugiano all’interno degli spettacoli del Takarazuka e nascondono le proprie problematiche entrando in questo mondo dei sogni. L’opera più importante di Yanagi Miwa nei confronti della compagnia teatrale Takarazuka corrisponde a *“Gloria & Léon”* del 2004; *short film* mostrato nella galleria d’arte *Opera City* di Tōkyō durante l’esibizione *Yume miru Takarazuka Ten (Takarazuka: The Land of Dreams)*. Quest’opera riprende due protagonisti di due film separati (rispettivamente Gloria del film di John Cassavetes del 1980 e Léon del film di Luc Besson del 1994). In questo cortometraggio i due personaggi appaiono come due studentesse delle superiori che stavano facendo delle prove di teatro riguardante quei due film. Al centro del palcoscenico troviamo una piccola scalinata che ricorda la grande scalinata presente sul palcoscenico del Takarazuka Kageki Dan durante il gran finale. L’opera consiste in uno schermo diviso in due, dove a sinistra compaiono le scene della prima pellicola cinematografica, mentre a destra le scene della seconda, a turno; quando, ad esempio, vengono svolte le prove riguardanti Gloria, a destra dello schermo le ragazze sono mostrate che guardano in direzione di esso e viceversa. Le ragazze che eseguono le due *performances* sono le stesse persone ma due ragazze sono le attrici principali; la prima esegue il ruolo sia di Gloria che di Léon, mentre la seconda si esibisce come i figli Phil e Mathilda. La storia delle due opere sovrapposte racconta le vicissitudini dei due protagonisti che cercano di proteggere i loro figli da dei *gangsters*. Questo film fu designato da Yanagi Miwa come critica aperta alle politiche razziali e di genere del Takarazuka Kageki Dan.<sup>59</sup> In questa opera afferma appunto che fosse impossibile per il teatro Takarazuka esibirsi con Gloria per via del fatto che i ruoli di genere fossero invertiti; Gloria è una donna forte e anziana mentre Phil è un ragazzino indifeso. Nel sistema patriarcale che pervade la compagnia teatrale il mostrare una donna forte

---

<sup>58</sup> YANAGI Miwa, "Nishiyama Minako x Yanagi Miwa: Shinderera suteeji ni tatsu mirai no sobo tachi" (Nishiyama Minako x Yanagi Miwa: Future nonne sul palco di cenerentola). Conversazione con Nishiyama Minako, 2003, ed. Yamashita Rika, pag. 83 – 85; YANAGI Miwa, *Shōjo jigoku to tabi suru rōjo* (l’inferno delle ragazze e un’anziana donna che viaggia), 2004, intervistatore anonimo, pag. 92.

<sup>59</sup> YANAGI Miwa, *Onna, ie, kazoku* (Donne, Casa, Famiglia), 2005, intervistatore anonimo, pag. 74.

e un ragazzo indifeso (quindi un *otokoyaku* indifeso e una *musumeyaku* forte) non corrispondeva a quelli che erano i canoni imposti dal management e dal suo fondatore Kobayashi Ichizō. Inoltre, anche se il Takarazuka Kageki Dan ha sempre rappresentato diverse etnie (come durante la guerra o le *black face* nello spettacolo di “Via col vento”) vi è presente anche il problema razziale (Gloria e Phil sono una donna bianca e un bambino portoricano).<sup>60</sup> Quest’opera sottolinea, più esplicitamente, la relazione tra due ragazze delle scuole superiori e la loro immaturità; queste due ragazze sono ancora innocenti ed esenti dalla realtà successiva in cui saranno considerate come degli organi produttivi.<sup>61</sup>

*“In the premodern period, people were simply divided into children and adults, but capitalist modernity produced the new category of adolescence, during which those between childhood and adulthood are trained to become the future labor force”.*<sup>62</sup>

Anche se nell’età adulta la funzione della donna sarà vista come mero organo riproduttivo, risiede nell’adolescenza e nell’istruzione che esse subiscono il concetto patriarcale del *ryōsai kenbo*.<sup>63</sup> Questa concezione di sottomissione della donna non fu seguita da tutti e troviamo, negli anni Trenta del secolo scorso, presenze di tentati doppi suicidi da attrici dei Revue e fan per contrastare le idee di femminilità e di famiglia imposti dal governo dell’epoca.<sup>64</sup> Yanagi Miwa, con la sua opera, riflette anche i problemi che tutt’oggi esistono nella società patriarcale giapponese.

*“The film often shows girls gazing at the two main performers, and one of these girls even sheds tears while watching them, suggesting not just their envy toward those performing the title roles but also their longing for these girls. Men are not needed in this space, neither as performers of male roles nor as the object of their desire. This is the self-sufficient, “unproductive” space of women, which allows no room for historicity and physicality. The fact that it is adult women who are performing high school girls performing fictional selves strengthens the interpretation that these*

---

<sup>60</sup> ANAN Nobuko, *Two-Dimensional...*, pag. 104.

<sup>61</sup> ANAN Nobuko, *Two-Dimensional...*, pag. 105.

<sup>62</sup> TREAT John Whittier, *Yoshimoto Banana Writes Home: The Shōjo in Japanese Popular Culture. In Contemporary Japan and Popular Culture*, 1996 ed. John Whittier Treat, Honolulu: University of Hawaii Press, cit., pag. 280.

<sup>63</sup> Queste giovani ragazze appartenevano in un Giappone antecedente la guerra e durante essa a un ramo sociale elevato con la possibilità dei genitori di far partecipare le proprie figlie alle scuole primarie e secondarie. Non erano incluse le ragazze di ceti poveri.

<sup>64</sup> ROBERTSON Jennifer, *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, 1998, Berkeley, University of California Press, pag. 192.

*women are challenging the heteronormative "real" world by employing girls' aesthetics, because they know what the outside reality is like from their own experiences".<sup>65</sup>*

Con la scelta stilistica adoperata da Yanagi Miwa, che ancora una volta si contraddistingue dalle politiche del Takarazuka Kageki Dan, l'artista riesce a creare una sorta di atmosfera che va contro le norme sessuali sia dei primi anni del Ventesimo secolo, sia quelle contemporanee. La scelta di far recitare il ruolo di due ragazze adolescenti a due donne adulte cancella l'im maturità che pervade la compagnia teatrale Takarazuka e sfida le norme eterosessuali dell'epoca con l'ammirazione, da parte delle attrici non principali, verso le protagoniste.

Altre critiche e parodie vengono effettuate dalla precedentemente nominata Emoto Junko, fan attiva della compagnia teatrale Takarazuka che si impone di rappresentare gli effetti sessuali che le *performances* delle attrici del Takarazuka creano sul proprio pubblico; allo stesso tempo però non tratta argomenti femministi come Yanagi Miwa. Emoto Junko, essendo quindi fan attiva, non nasconde il suo apprezzamento per le opere del Takarazuka Kageki Dan.<sup>66</sup> Una delle similitudini tra la compagnia teatrale di Emoto Junko, chiamata Kegawa zoku, e la compagnia teatrale di Kobayashi Ichizō, risiede nel coinvolgimento degli spettatori; i fan venuti a vedere lo spettacolo, una volta finita l'esibizione, rimarranno con dei dubbi e con diverse interpretazioni; nelle sue opere, vi è una critica dell'eterosessualità ma anche verso l'omosessualità. La differenza di fondo, invece, consiste nel portare all'estremo gli elementi omosessuali attraverso i vestiti provocatori ed i gesti. Inoltre, il caos ed il nonsense regnano sovrani all'interno delle esibizioni del Kegawa-zoku di Emoto Junko. Oltre al fatto di contraddirsi molte volte, il finale, importante elemento nella scenografia del Takarazuka Kageki Dan è di fatto parodiato; la chiusura dello spettacolo non verrà di fatto solo una volta ma numerose; il sipario si chiuderà e si riaprirà diverse volte e lascerà il pubblico in una confusione momentanea e senza il piacere di una chiusura netta. Finita l'esibizione, l'attore esce dal teatro distruggendo la differenza tra *performance* teatrale e la verità del mondo esterno. Queste due artiste costituiscono comunque, anche se criticando, due fan della compagnia teatrale Takarazuka e consapevoli dello spazio isolato dalla realtà costruito dal teatro Takarazuka. Tema però portato a galla dalle opere di Emoto Junko e dalla sua compagnia teatrale è quello dell'omosessualità femminile. Emoto Junko, non interessandosi della parte

---

<sup>65</sup> ANAN Nobuko, *Two-Dimensional...*, cit., pag. 106.

<sup>66</sup> Anan Nobuko paragona questo comportamento alla popolarità dei film retro-spaziali negli Stati Uniti d'America degli anni Ottanta. ANAN Nobuko, *Two-Dimensional...*, pag. 108.

politica e sociale nelle sue opere, non si affilia a nessun gruppo o partito per i diritti delle persone omosessuali nel Giappone contemporaneo. Le donne omosessuali subirono molte ripercussioni non solo dal governo dell'epoca e odierno giapponese con l'istaurazione del *ryōsai kenbo* e le anormalità attribuite ad esse, ma anche da parte di gruppi femministi. Quest'ultimi, ovviamente eterosessuali, vedevano le donne omosessuali come predatrici sessuali uguali agli uomini. Il cambiamento di opinione e la continua emancipazione è dovuta al fatto che molti attivisti e attiviste omosessuali emersero in televisione o in ruoli importanti nella società e influenzarono in maniera positiva la concezione ideologica della massa riguardante la sessualità. Secondo Sawabe Hitomi:

*“gli anni da 1971 al 1980 sono considerati come “i semi”, gli anni dal 1981 al 1990 come “i germogli”, gli anni dal 1991 al 2000 come “la fioritura”, e dal 2001 in avanti come “il frutto” o “l’attivismo omosessuale”.*<sup>67</sup>

Il Ventunesimo secolo è quindi un momento importante per la comunità omosessuale giapponese che riesce ad arrivare ai livelli di comunità di Stati europei e, più in generale, occidentali per quanto riguarda le proprie attività sociali, vita notturna e pubblicazioni stampate.<sup>68</sup>

## 2.5 Le opinioni delle takarajennu

Le attrici del Takarazuka Kageki Dan non hanno mai costituito un gruppo omogeneo e hanno sempre avuto pareri contrastanti su determinati aspetti della compagnia teatrale; ad esempio, si possono constatare diverse correnti di pensiero nella figura dell'*otokoyaku*. Alcune di esse erano restie ad interpretare occasionalmente anche ruoli femminili; altre non volevano che trapelasse durante le proprie esibizioni nessun tipo di elemento femminile; molti *otokoyaku* non volevano rinunciare alla propria femminilità e quindi interpretavano i propri ruoli con una mescolanza di generi. Inoltre, molte attrici, nel corso della storia della compagnia teatrale Takarazuka, furono oggetto di discriminazione ed accusate di anormalità, specialmente l'attrice di ruoli maschili (*otokoyaku*). La sopra citata Mizu Natsuki, grande attrice che si esibì nella celebre opera *Rose di Versailles* ed appartenete allo Yukigumi 雪組, rispose così alle domande sull'espressione *otokoyaku* ed al suo futuro:

---

<sup>67</sup> SAWABE Hitomi, *The Symbolic Tree of Lesbianism in Japan: An Overview of Lesbian Activist History and Literary Works*, presente in *Sparkling Rain: and other fiction from Japan of women who love women* di Barbara Summerhawk e Kimberly Hughes, 2008, New Victoria Publishers, Inc., pag. 6 – 17.

<sup>68</sup> WELKER James, “From Women’s Liberation to Lesbian Feminism in Japan: Rezubian Feminizumu within and beyond the Ūman Ribū Movement in the 1970s and 1980s” in *Rethinking Japanese Feminisms*, 2017, University of Hawai’i Press, pag. 60.

- **Cosa ne pensa dello stile di rappresentazione dell'*otokoyaku*?**

Per quanto mi riguarda la rappresentazione dell'*otokoyaku* non mi è lontana. Probabilmente per i miei dieci anni in cui ho svolto questo ruolo. Quando ho svolto il ruolo di Oscar in *Rose di Versailles* ho sentito molto questo tipo di rappresentazione ed una ragazza, che svolgeva il ruolo di *musumeyaku*, mi disse “le ragazze non si girano improvvisamente così eh”. Era davvero così e scoppiai a ridere. Scambiando i ruoli e diventando André sarebbe stato molto più comodo.

- **Quale pensi sia la direzione in cui sta andando a puntare questo tipo di rappresentazione?**

Ho svolto questo ruolo (ho indossato questo ruolo) per dieci anni e si può dire che è diventata la base per poi crescere sopra di essa. In altre parole, facendo una similitudine con i quadri, se si inizia facendo la bozza e, a mano a mano, si cominciano a sovrapporre i colori, col passare del tempo, sarebbe bello se si ottenesse un disegno che lascia stupefatti.<sup>69</sup>

Mizu Natsuki nella prima domanda afferma quanto, anche se non ci si rende conto al momento, il ruolo di *otokoyaku* entri nella tua persona e di quanto sia difficile svolgere una rappresentazione teatrale di questo tipo; nella seconda domanda paragona il termine *otokoyaku* ad un dipinto che strato dopo strato, fino alle rifiniture finali, viene a comporsi. Se si riesce a ultimare questa opera si otterrà un quadro impressionante; ugualmente funziona con il ruolo dell'*otokoyaku*. L'attrice che svolge un ruolo maschile, come Mizu Natsuki, deve imparare a convivere con questo lato della sua vita come afferma lei nella sua risposta: “l'ho indossato per dieci anni”. Una volta che l'attrice avrà imparato, anche se difficile, a padroneggiare e a sentirsi a proprio agio con il proprio ruolo riuscirà ad eseguire spettacoli impressionanti che incanteranno i fan e riuscirà a condurli, di conseguenza, in un mondo distaccato dalla realtà.

---

<sup>69</sup> SAKAKIBARA Kazuko, *Takarazuka Stā Intabyū, Butai ni kakeru kagayaki*, 2009, Aoyumisha, cit., pag. 31.

## CAPITOLO 3

### 3.1 Tipologie di fan

Nel discorso sul Takarazuka Kageki Dan si possono affermare molti lati positivi e negativi all'interno della compagnia teatrale e costruire diverse ipotesi attorno ad esso. Un argomento che viene spesso trattato insieme all'immagine del teatro Takarazuka è costituito dai fan e dal loro comportamento che, secondo molti studiosi, viene considerato ossessivo e quindi eccessivo. Questi fan sono chiamati *zukafan* ズカファン, abbreviazione per dire letteralmente “fan del Takarazuka”. I fan principalmente favoriscono la figura dell'*otokoyaku* rispetto a quella del *musumeyaku*. In una ricerca svolta dalla giornalista Nakamoto Chiaki 中本千晶, su 140 persone solo 3 persone hanno affermato di preferire l'attrice di ruoli femminili a quella di ruoli maschili.<sup>1</sup> All'anno si mobilitano 2 milioni e mezzo di persone e i più di mille spettacoli annuali sono quasi sempre pieni.<sup>2</sup> I sostenitori del Takarazuka non possono che essere gli *zukafan*. Gli spettatori del Takarazuka Kageki Dan comprendono una schiacciante percentuale di donne ed una conseguente scarsa percentuale di uomini. Negli ultimi anni il numero di fan maschi è cresciuto, però rimane una situazione in cui, in un teatro di duemila persone si possono contare sulle dita di una mano. L'età dei fan va da quella più piccola (ragazzi e ragazze delle elementari e medie) a quella più grande (generazioni di anni sessanta e settanta). Per iniziativa di Kōyama Hideo 高山英男, le ragazze dai trent'anni ai quarantanove anni vengono chiamate “beru bara shōjo no nijūnen” ベルばら少女の二十年 (vent'anni delle ragazze Beru Bara) perché cresciute con il boom del classico Takarazuka *Berusaiyu no bara*. Andando ad affrontare gli strati che compongono i fan della compagnia teatrale, una cosa su cui si fa particolarmente attenzione è che si va a pensare che siano poche le generazioni di fan che sono giovani casalinghe e che si prendono cura dei propri bambini. Sono molti i casi in cui, quando si era piccoli, la mamma o la nonna li portava a teatro per la prima volta. Le ragazze rimaste affascinate dalla loro prima volta a teatro, a mano a mano che finivano le scuole di primo grado, di secondo grado e l'università risparmiavano attraverso lavori

---

<sup>1</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, Tōkyōdō shuppan, 2012, pag. 35.

<sup>2</sup> OKUGAWA Yuka, “Takarazuka fan no jittai, karei na butai no shirarezaru uragawa” in *Takarazuka to iu sōchi*, Kōtokusha, 2009, pag. 156.

*part time* e paghette ed andavano da sole o con amici a vedere gli spettacoli della compagnia teatrale. Tuttavia, all'interno dei fan del Takarazuka Kageki Dan e della loro frequentazione, la percentuale più bassa è rappresentata da donne sposate e da quelle che hanno bambini. La compagnia teatrale ha cercato di risolvere questo problema costruendo delle stanze apposite per madri e figli chiamate Child room チャイルドルーム così da non disturbare gli altri spettatori in caso di pianti e lamenti da parte del pargolo. Le madri possono usufruire di questa tipologia di stanza con un bambino che va dai quattro mesi ai nove anni; nonostante il tentativo da parte della compagnia teatrale Takarazuka di aumentare l'afflusso di questa categoria di fan, la percentuale di utilizzo e di riconoscimento di questa stanza è relativamente bassa.<sup>3</sup> Le fan costrette fisicamente ad allontanarsi dal Takarazuka Kageki Dan a causa della difficoltà nel seguire uno spettacolo dovendo badare ai propri figli sono molte. Tuttavia, siccome parliamo dei fan della compagnia teatrale Takarazuka, il fatto di allontanarsi dal mondo dei sogni offerto dalla compagnia di Kobayashi Ichizō è qualcosa di solamente di provvisorio 「一時的」 e, una volta finito di badare ai figli ormai cresciuti ed ottenuto del tempo libero e dei soldi, tornano a frequentare le esibizioni svolte dagli *otokoyaku* e *musumeyaku*. In questo modo l'età delle fan del Takarazuka Kageki Dan si allarga fino ad arrivare a donne di sessanta e settanta anni e si può affermare che il motivo di questa ampia fascia di età all'interno dei fan sia in parte influenzata dalla loro vita di tutti i giorni. Una particolarità dei fan della compagnia Takarazuka è che sono molti quelli entusiasti che una volta entrati all'interno di questo mondo dei sogni separato dalla realtà non riescono più a sottrarsene 「一度ハマったら抜け出せない熱狂的なファンが多い」 e per questo motivo, una volta superati gli impedimenti sociali e familiari tornano a frequentare il Takarazuka Kageki Dan.<sup>4</sup>

Da che cosa sono affascinati i fan del Takarazuka Kageki Dan? Secondo un'inchiesta svolta su cento cinquantanove ragazze appartenenti al *fan club* da Kamise Yumiko 上瀬由美子, le risposte più frequenti sono: “ci sono i sogni” (夢がある), “gli *otokoyaku* sono fighissimi” 「男役がカッコイイ」 e “il palcoscenico è bellissimo” 「舞台がきれい」.<sup>5</sup> La seconda risposta risiede nella

---

<sup>3</sup> OKUGAWA Yuka, “Takarazuka fan no jittai, karei na butai no shirarezaru uragawa” in *Takarazuka to iu sōchi*, Kōtokusha, 2009, pag. 157.

<sup>4</sup> OKUGAWA Yuka, “Takarazuka fan no jittai, karei na butai no shirarezaru uragawa” in *Takarazuka to iu sōchi*, Kōtokusha, 2009, pag. 158.

<sup>5</sup> OKUGAWA Yuka, “Takarazuka fan no jittai, karei na butai no shirarezaru uragawa” in *Takarazuka to iu sōchi*, Kōtokusha, 2009, pag. 158.

concezione che la figura dell'*otokoyaku* sia la più importante e che sia quella che sorregge la popolarità della compagnia teatrale Takarazuka 「男役 = 宝塚歌劇」. Si può considerare, di conseguenza, che molti fan non seguirebbero più le esibizioni del Takarazuka Kageki Dan nel momento in cui venisse meno la figura dell'attrice che svolge ruoli maschili. Il fascino dell'*otokoyaku* che conquista le numerose fan della compagnia teatrale e che, con la figura del *musumeyaku*, fa entrare gli spettatori in un mondo distaccato dalla realtà, viene descritto così dalle fan: “l'*otokoyaku*, per le donne, mostra una rappresentazione di un uomo ideale. Quindi, riescono a rendere felici queste donne” 「男役は女にとって理想の男の姿を演じて見せている。だから、女を喜ばせることができるのだ」 ; oppure, secondo l'opinione di una fan:

*“Finisco per essere trascinata dopo aver percepito l'uomo presente dentro l'uomo. L'uomo in carne ed ossa non è altro che un uomo goffo e squallido. Quest'uomo così fantastico non ce ne è neanche uno nella realtà. Tuttavia, nel solo caso in cui si ammira l'esibizione della compagnia, attraverso questa figura, si riesce a vedere un sogno”<sup>6</sup>*

Il fascino, secondo questa fan, consiste, quindi nella creazione di un uomo fittizio che non esiste nella realtà; sul palcoscenico del Takarazuka Kageki Dan, attraverso la figura dell'*otokoyaku*, vengono assegnate delle qualità e delle virtù che l'uomo di tutti i giorni non possiede. Si può affermare anche che quest'immagine di attrice che interpreta ruoli maschili e che dona qualità all'uomo non è da intendere come una ricerca di un uomo più virile より男らしく ma piuttosto di qualità più aggiornate coi tempi e nuove diverse rispetto a quelle che gli uomini di oggi possiedono. Questo obiettivo nella creazione dell'attrice che recita ruoli maschili consisteva appunto nel creare un uomo ideale che avrebbe istruito numerosi uomini a vivere una vita più consona a quella richiesta dallo Stato giapponese e, allo stesso tempo, ad avere un comportamento che, agli occhi delle donne, li innalzava a qualcosa di perfetto. Nella rappresentazione di questo corpo, creato attraverso la fantasia dell'*otokoyaku*, gli spettatori riescono ad allontanarsi dalla realtà di tutti i giorni ed entrare nel magico mondo dei sogni tanto celebrato dal Takarazuka Kageki Dan. Nel momento in cui si riesce a cancellare la propria vita quotidiana nasce il mondo della fantasia; in questo nuovo mondo l'uomo di

---

<sup>6</sup> OKUGAWA Yuka, *ibidem*, pag. 159.

tutti i giorni non è lo stesso ma è identificato con la figura dell'*otokoyaku*. Un esempio di come viene visto il fascino delle attrici che svolgono ruoli maschili è comprovato dal commento da parte di Kōyama Hideo dopo la visione della rappresentazione teatrale dello shōjo manga “Una ragazza alla moda” はいからさんが通る (serie animata nota in Italia con il nome di *Mademoiselle Anne*) di Waki Yamato 大和和紀. L'interprete del giovane nobile all'interno dell'esibizione, a quel tempo, fu Kataoka Nizaemon 片岡仁左衛門.

*“Davvero anche se ad interpretare il ruolo è Kataoka Nizaemon, non riesce ad eliminare completamente l'insensibilità e la tardezza di mente presente nell'uomo ed ha continuato a tradire l'immagine del giovane nobile del mondo del manga. Continuando a guardare l'esibizione e a perdere entusiasmo, presi coscienza che nel voler interpretare quel personaggio solamente un'attrice del Takarazuka Kageki Dan riuscirebbe nell'impresa”<sup>7</sup>*

Con questo esempio si comprende la peculiarità delle attrici della compagnia teatrale Takarazuka e l'impossibilità degli attori maschili di interpretare lo stesso ruolo con il medesimo risultato. Risultato analogo è costituito dalla testimonianza riportata nel capitolo due della giovane ragazza che, solo attraverso la rappresentazione del *Genji monogatari* del Takarazuka Kageki Dan, riusciva a vedere la figura ideale di Genji che lei ha sempre immaginato. Inoltre, con la messa in scena di opere tratte da manga, si costituisce una similitudine con i personaggi principali maschili delle opere che differiscono a loro volta dalla figura dell'uomo di tutti i giorni. I protagonisti del manga sono personaggi fittizi creati dal *mangaka* come all'interno del Takarazuka Kageki Dan la direzione crea i corpi fittizi attraverso l'attrice che interpreta ruoli maschili. Un altro esempio consiste nelle osservazioni su un altro classico shōjo manga (*Rose di Versailles*) e la sua rappresentazione cinematografica:

*“Il risultato è un fallimento colossale. Più di ogni altra cosa, non andava bene la bellissima attrice che interpretava il ruolo di Oscar. Anche se i vestiti del comandante*

---

<sup>7</sup> OKUGAWA Yuka, *ibidem*, cit., pag. 160.

*delle guardie erano virili, nelle spalle, nel bacino e nella parte dei fianchi si intravedevano delle curve femminili che lasciano un senso di dispiacere. È una perdita di interesse una rappresentazione di un Oscar non virile”<sup>8</sup>*

Quest’osservazione riguardante la riproduzione cinematografica dell’opera conferma l’opinione per cui l’*otokoyaku* sia l’unica vera figura in grado di esibire alla perfezione il ruolo di Oscar. L’attrice femminile, anche se donna che raffigura un uomo, non riesce ad esprimere la quotidianità di una donna che vive come un uomo. Paragonando questo fattore all’*otokoyaku* del Takarazuka Kageki Dan, l’attrice riesce, sul palcoscenico, a vivere come un uomo. Siccome vive, durante gli spettacoli, come un personaggio fittizio in un mondo di tutti i giorni, riesce ad immedesimarsi alla perfezione in un personaggio creato all’interno di un manga.

All’interno della compagnia teatrale Takarazuka, le informazioni pubbliche riguardanti gli attori e le *troupes* vengono pubblicate solamente attraverso la rivista del Takarazuka Kageki Dan e sulla homepage del sito ufficiale. Molte informazioni possono essere dunque ottenute su internet ma le riviste piene di notizie riguardanti la compagnia, gli spettacoli, le attrici e le foto delle esibizioni sono molto apprezzate dai fan. La rivista principale pubblicata per la prima volta nel 1918 chiamata Kageki 歌劇, nel febbraio del 2009 ha superato i mille volumi consecutivi e, allineata dalle fotografie racchiuse in *Takarazuka GRAPH* (宝塚 GRAPH), rappresentano le due pubblicazioni mensili rappresentative del Takarazuka Kageki Dan; all’interno della rivista Kageki è presente dalla sua pubblicazione ad ora lo spazio riservato alle lettere dei lettori chiamato *Kōsei Teisei* 高声低声. Nel corso degli anni, i dipendenti della compagnia teatrale hanno accolto le varie opinioni dei lettori e le loro occasionali aspre critiche su diversi aspetti di esibizioni o assegnazioni di ruoli. Inoltre, nei confronti delle critiche dei lettori, la compagnia di Kobayashi Ichizō ha aggiunto una sezione in cui si rispondeva a tali rimproveri. In altre parole, questo angolo all’interno della rivista mensile Kageki ha avuto la funzione di tramite tra il Takarazuka Kageki Dan ed i rispettivi fan. Tuttavia, al giorno d’oggi, le critiche verso la linea di condotta della compagnia e delle opere si avvicina a zero e sta diventando un angolo ricco solo di opinioni positive riguardanti gli spettacoli.<sup>9</sup> La sua funzione pratica sta venendo meno e stanno prendendo sopravvento i siti internet. Quest’ultimi sono numerosi

---

<sup>8</sup> OKUGAWA Yuka, *ibidem*, cit. pag. 160.

<sup>9</sup> OKUGAWA Yuka, *ibidem*, pag. 162.

e gli zukafan sfogano la loro insoddisfazione e la loro rabbia verso la compagnia attraverso di essi; anche se il mezzo di comunicazione è cambiato, l'ardore con cui i fan commentano opere ed eseguono giudizi su di esse sembra non essere cambiato.

All'interno di una lettera scritta dal fondatore del Takarazuka Kageki Dan Kobayashi Ichizō si intravedono tre tipi di fan. La prima tipologia è costituita dai conoscenti delle attrici che per la prima volta entrano all'interno della scuola della compagnia teatrale. All'interno di questi troviamo i compagni di studi e gli amici d'infanzia all'interno della stessa città. Queste persone non inviano lettere e non vengono a vedere gli spettacoli e il loro rapporto viene definito come "puro e bello" 清い、美しい間柄; la seconda tipologia è costituita dalle persone introdotte dalla prima categoria e sono i fan nuovi con cui le madri o le sorelle vanno in compagnia a vedere gli spettacoli. Questa cerchia si può suddividere in persone che dal parlare in dormitorio arrivano poi ad inviare regali. Sono molti i casi in cui, dopo essere venuti a vedere lo spettacolo, accompagnano l'attrice fino al dormitorio e lasciano dei regali; infine, l'ultima tipologia è rappresentata dai fan che trattano le attrici come se fossero le loro figlie. Questi fan fanno l'impossibile per invitare le attrici del Takarazuka Kageki Dan a vedere film, ad andare a teatro o ad andare a mangiare e sono il tipo di fan che, il giorno che l'attrice non entra in scena, la porta fuori e girano qua e là in quartieri molto animati. Dopo aver descritto le tre categorie di fan, Kobayashi Ichizō procede a esortare a riflettere sul loro comportamento. Tuttavia, d'altro canto, esalta anche la gentilezza dei fan ed esorta le attrici della sua compagnia ad avere premure a non ferire i loro sentimenti;<sup>10</sup> le fan erano viste anche come un ottimo metodo per tenere lontane le numerose ragazze del Takarazuka Kageki Dan da scandali con uomini. Dopo l'introduzione afferma nei confronti della seconda e della terza tipologia di fan:

*“Troppo bene rischia di fare male, sono felice che teniate tanto in considerazione le mie allieve ma siccome penso siano molti anche gli effetti nocivi derivati da esso, affermo senza esitazione che penso siamo arrivati ad un livello in cui bisognerebbe riflettere.”<sup>11</sup>*

Scrisse inoltre il rapporto ideale tra fan e attrici della compagnia teatrale Takarazuka al fine di evitare scandali che avrebbero rovinato l'immagine del suo teatro; non erano solo gli scandali tra uomo e donna che voleva evitare ma anche quelli tra due donne che avevano creato grande attenzione. Per

---

<sup>10</sup> OKUGAWA Yuka, *ibidem*, pag. 163.

<sup>11</sup> OKUGAWA Yuka, *ibidem*, cit., pag. 163.

questo motivo mandò una lettera anche alla top star Ashihara Kuniko 葦原邦子 al fine di assicurarsi che le giovani ragazze del Takarazuka Kageki Dan si comportino in modo femminile al di fuori della compagnia. Alla fine della lettera, accentua il ruolo delle ragazze del Takarazuka che non devono imitare le attrici ma vivere in modo “puro e bello”. Il motto della compagnia promosso con entusiasmo da Kobayashi Ichizō è stato ereditato fino ai giorni d’oggi ed è diventata l’espressione più famosa legata alla compagnia teatrale e l’espressione che ancora oggi viene messa in discussione in un ambito femminista perché accentua gli stereotipi che molte donne combattono ancora nella società odierna.

### 3.2 Evoluzione del rapporto fan/attrice

Il rapporto tra fan e attrici del Takarazuka Kageki Dan non consiste in un semplice rapporto spettatore – attrice. C’è una motivazione per questo entusiasmo da parte degli zukafan. In generale, un comportamento di un fan comprende la spedizione di lettere o regali ai rispettivi attori o idol preferiti. Anche i fan della compagnia teatrale non sono un’eccezione a questa conformità. Tuttavia, una delle differenze all’interno del mondo del Takarazuka consiste nei fan che osservano molto attentamente la forma della danza del primo spettacolo della nuova attrice e di conseguenza invia lettere d’ammirazione; inoltre, ci sono anche casi di questo genere che però avvengono quando ancora la ragazza non si è mai esibita e quindi frequenta ancora l’accademia del Takarazuka Kageki Dan. Si dice spesso che siano i fan a creare le star della compagnia teatrale Takarazuka 「宝塚のスターはファンが作る」.<sup>12</sup> Questa frase si può pensare che possa derivare da questo rapporto tra fan e attrici che inizia ancora prima che siano delle lavoratrici autosufficienti e famose. Per gli zukafan è questione di orgoglio scoprire prima di tutti i potenziali candidati a diventare delle stelle del teatro Takarazuka e gli compiace vedere coi propri occhi come proprio quell’attrice compari sempre di più in numerose scene, come le sue battute crescano e come, in generale, la sua figura si innalzi sempre più in direzione della celebrità; si può affermare che è lo stato d’animo esatto che le madri possiedono nel vedere crescere i propri figli. L’invio di lettere da parte di ammiratori verso le attrici che hanno attirato la loro attenzione è una pratica che si svolge da quando il Takarazuka Kageki Dan è stato fondato. Questa lettera è diventata una sorta di barometro utilizzato per calcolare la popolarità delle varie attrici. Inoltre, per quanto riguarda queste lettere destinate alle attrici della compagnia teatrale si è

---

<sup>12</sup> OKUGAWA Yuka, *ibidem*, cit., pag. 164.

creato un sistema in cui, per prima cosa, viene controllata la sua provenienza dalla direzione e, nel caso si giudichi il contenuto come inoffensivo alla loro attrice, viene consegnata alla diretta interessata. Un'abitudine corrente dei fan della compagnia consiste nella spedizione di una lettera che contiene una cartolina con l'immagine stampata della loro beniamina. Un esempio di lettera per un'attrice che svolge ruoli maschili è quella inviata a Tsurugi Miyuki 剣幸 da parte di un'ammiratrice che recita così:

*“Sei un uomo o una donna? Non importa. Non ti ho amato come una persona ma come io posso amare il vento o il tempo...ah, se solo tu fossi una bambola potrei toccarti”*<sup>13</sup>

Questa è una lettera presente all'interno della rivista del Takarazuka Kageki Dan chiamata *Kageki* ed è un perfetto esempio di come Kobayashi Ichizō e le attrici *otokoyaku* riescano ad andare al di là di un semplice cambio di genere e a far comunque innamorare gli spettatori. Oltre alle lettere, ci sono i regali spediti alle star della compagnia teatrale Takarazuka. Anche questa pratica è in voga fin dall'inizio delle attività della compagnia teatrale. Prima della guerra, i regali più frequenti consistevano in pettini, scatole di dolcetti o di frutta, riviste straniere o riviste di associazioni poetiche ma troviamo testimonianze anche di kimono e pianoforti a coda. Inoltre, all'interno del sostenimento finanziario, ci sono anche donne che preparano scatole di dolci e ventagli con sopra stampato il nome dell'attrice; in seguito, li distribuiscono a spettatori che non hanno visto o non conoscono la ragazza in questione.<sup>14</sup> Questo comportamento si lega alla pratica di comprare diversi biglietti di uno spettacolo e alla loro eventuale distribuzione a numerosa gente esortandola a venire a vedere l'esibizione; quest'attività di distribuzione non ha il solo scopo di aumentare i fan ma anche quello di accrescere la popolarità dell'attrice cercando, ad esempio, di colmare tutti i posti a sedere. Nel dopoguerra, il rapporto tra fan ed attrici si accese a dismisura e gli anni Sessanta del secolo scorso vengono chiamati “epoca di Maru (Nachi Wataru), Sachi (Uchinoe Noboru), Osono (Fujisato Miho)” 「マル・サチ・オソノ時代」. All'interno di questo periodo ci furono controversie legate alla rivalità tra la top star della Moon troupe Uchinoe Noboru 内重のぼる, chiamata con il nomignolo affettuoso Sachi サチ, e la top star della Star troupe Nachi Wataru 那智わたる, conosciuta con il

---

<sup>13</sup> RURUKA, *Tsurugi Miyuki-Sama*, Kageki 724, 1986, pag. 129.

<sup>14</sup> OKUGAWA Yuka, *Takarazuka fan no jittai...*, pag. 166.

nomignolo Maru マル. Questa accesa battaglia coinvolse anche i fan che, anche durante le esibizioni, utilizzavano numerosi gridi di incoraggiamento al fine di sostenere la propria beniamina. Queste dispute tra i fan durante le performances delle attrici del Takarazuka Kageki Dan divennero così accese che la compagnia teatrale, nel settembre del 1964, decise di vietare i gridi di incoraggiamento *Kakegoe kinshirei* 「掛け声禁止令」 con la scusante che disturbavano gli altri spettatori ed impedivano allo spettacolo di continuare. Oggigiorno questo divieto è ancora in divieto e all'ingresso del teatro è installato un cartello con scritto “Si prega di astenersi se non per applaudire” 「拍手以外はご遠慮ください」. Questa disputa tra i due gruppi di fan non consisteva solamente nel sostenere la propria attrice preferita ma arrivava anche ad alterchi con rivali nell'ambito privato e a giudizi sulla danza e sul canto dell'attrice rivale fino a degli scontri di scritte volgari sul ponte Takarazuka sul fiume Muko. Si narra inoltre che la passione fosse talmente elevata che, quando fu annunciato l'esibizione finale di Maru, i fan comprarono talmente tante rose che in tutta Tōkyō quei fiori fossero esauriti.<sup>15</sup> L'occasione che aumentò improvvisamente in maniera esponenziale il numero dei fan fu la prima messa in scena di *Rose di Versailles* 「ベルサイユのばら」 nel 1974; quest'opera passò alla storia, oltre per il record di incassi, perché fu il primo adattamento di un manga nella storia del Takarazuka Kageki Dan. All'annuncio di questa novità si levarono molte grida di protesta che culminarono con lettere dal tono intimidatorio con all'interno dei rasoii. Tuttavia, oggigiorno, quando si ripropone l'opera in questione, si oltrepassano i 400man di persone e si calcola che il numero di volte in cui questo spettacolo è stato riproposto supera le 1500 volte, diventando, a tutti gli effetti, l'opera rappresentativa della compagnia teatrale Takarazuka. Quest'interpretazione del manga di successo riuscì a conquistare anche i fan dell'originale. Il responsabile delle pubblicazioni del Takarazuka Kageki dan di quel tempo, Hashimoto Masao 橋本雅夫 commenta così il boom dell'opera (ベルばらブーム):

*“Da quest'opera in poi, dovunque andremo ad esibirci sarà sempre straripante di gente. I lettori di riviste come Kageki sono aumentati ed il numero delle copie stampate è diventato da 4man copie a 20man copie. Questo spettacolo è diventato l'occasione per cui la popolarità del Takarazuka Kageki Dan può espandersi in tutto il Paese”<sup>16</sup>*

<sup>15</sup> OKUGAWA Yuka, *Takarazuka fan no jittai...*, pag. 167.

<sup>16</sup> OKUGAWA Yuka, *ibidem*, cit., pag. 168.

Con l'aumento dei fan grazie a *Rose di Versailles* è iniziato ad accrescere anche il numero di fan "ossessivi" (*fan okkake* ファン追っかけ) che "saccheggiano" il botteghino in seguito alla difficoltà di reperire biglietti per le esibizioni. In seguito a questo classico della compagnia teatrale Takarazuka l'entusiasmo è aumentato a dismisura e la forza del fan club è cresciuta in maniera esponenziale; è proprio in questo periodo che si instaurò il prototipo del *fan club* che esiste al giorno d'oggi. Quest'entusiasmo da parte dei fan del Takarazuka Kageki Dan, anche se il boom degli anni Settanta è venuto a sfumare nel corso del tempo, è rimasto invariato. Al giorno d'oggi, i fan, dopo uno spettacolo, portano davanti alla porta del backstage mazzi di fiori e buste in cui son contenuti piccoli regali al fine di ringraziarla per l'esperienza appena ottenuta. Secondo Mochimaru Haruko, che fu una fan a sua volta durante la sua adolescenza e lavorò presso il Takarazuka Kageki Dan come usciere, il contatto tra la star del Takarazuka e i fan è un qualcosa di psicologico che crea, all'interno dello stato d'animo degli spettatori un sentimento di superiorità. La zia di Mochimaru Haruko, che ora vive in America, era una performer della compagnia Takarazuka; ogni volta che torna in Giappone i fan insistono ancora per portarla fuori a mangiare.<sup>17</sup> Un altro esempio di relazione tra fan e attrice che non finisce dopo il ritiro della star dal Takarazuka Kageki Dan è costituito da gossip che raccontavano di un'attrice della compagnia che aveva i fan che, sia per lei sia per suo marito, gli preparavano da mangiare per due anni dopo che lei si fosse ritirata. Inoltre, vi erano giovani ragazze che lavoravano come segretarie o come part time per le attrici senza essere pagate perché lo ritenevano come un gesto di ringraziamento per tutte le emozioni che nel corso della sua carriera aveva scaturito all'interno dei fan.<sup>18</sup> Come se non bastasse, le fan del Takarazuka si notano particolarmente perché la compagnia teatrale le influenza anche nella vita di tutti i giorni e nel loro stile di vita; ad esempio, il loro modo di vestirsi che segue quello più maschile se influenzato maggiormente dalla figura dell'*otokoyaku* o quello molto femminile stereotipato se influenzato dalla figura della *musumeyaku*. Una categoria di fan all'interno del Takarazuka Kageki Dan è rappresentata dagli uomini e dalla loro percentuale di presenza nel teatro talmente bassa che raramente vengono presi in considerazione nel discorso sugli *zūkafan*. Questa categoria, come vedremo nel prossimo paragrafo, subisce discriminazioni da parte delle fan donne della compagnia teatrale e la propria scarsità sarà influenzata dall'immagine che la società ha del Takarazuka Kageki Dan come teatro esclusivamente per donne.

---

<sup>17</sup> MOCHIMARU Haruko, *Intervista con Brau Lorie*, New York, 25 dicembre 1987

<sup>18</sup> BRAU Lorie, *The Women's Theatre...*, pag. 91.

### 3.3 Fan uomini all'interno del Takarazuka Kageki Dan

I fan uomini del Takarazuka Kageki Dan non sono sempre stati una minoranza rispetto a quelli femminili. Okugawa Yuka 奥川結香, nel suo estratto, ha raccolto interviste a fan della compagnia teatrale Takarazuka ed un esempio importante di come il teatro raccolga anche fan maschili è rappresentato dalla conversazione con il Signor S, S さ ん (studente universitario ventenne). Il signore in questione racconta come sia venuto a conoscenza della compagnia teatrale attraverso la madre e di come ne sia rimasto affascinato grazie all'attrice di ruoli maschili, *top star* della *Flower troupe*, Anju Mira 安寿ミラ. Commenta così il motivo per cui ne è rimasto affascinato:

*“Avevo visto in video la figura di Anju Mira ed era molto figo. Da quel momento in poi son finito a supportare la Flower troupe. I balli dello Hanagumi di quel periodo erano incredibili. Se i vestiti sono belli, ovviamente pure il ballo, durante la danza in gruppo, risulta molto bella e sono rimasto affascinato da questo show animato”<sup>19</sup>*

Inoltre, come molti altri fan, indifferentemente se uomini o donne, la figura dell'*otokoyaku* svetta nelle preferenze e viene descritto come un qualcosa che non esiste da nessun'altra parte del mondo “yo no naka ni wa inai” 「世の中にはいない」. Questo esempio del Signor S è importante anche per evidenziare un aspetto che il fondatore della compagnia Kobayashi Ichizō teneva particolarmente a cuore. La pratica in questione era quella di educare i giovani ragazzi che frequentavano le esibizioni proposte dalla compagnia a seguire gli ideali messi in mostra dall'*otokoyaku*. In questa testimonianza, sempre della stessa persona, vediamo l'effetto che il fondatore voleva scaturire nei giovani uomini:

*“Il fatto di concentrarsi sull'*otokoyaku* penso sia dovuto al fatto che il Takarazuka Kageki Dan sia stato costruito con al centro quella figura. Però, penso anche sia perché voglio aspirare al fascino che esso possiede sul palcoscenico. So che non posso diventare nello stesso modo ma voglio perseguire questo scopo. Gli sguardi e*

---

<sup>19</sup> OKUGAWA Yuka, *Takarazuka fan no jittai...*, cit. pag. 180 – 181.

*i balli sono bellissimi. Se mi chiedessero il perché, riuscirei a dire solamente che sono belle perché stanno facendo delle cose belle”<sup>20</sup>*

Si può dire quindi che anche per gli uomini, la figura dell’*otokoyaku* è affascinante e riesce a far dimenticare i problemi della società reale facendoli entrare in un mondo fantastico che non ha eguali nella realtà; è un’esistenza che, come il Signor S, non si riesce a descrivere se non come affascinante. Tuttavia, i fan uomini presenti all’interno del teatro durante un’esibizione sono molto pochi. Una delle ragioni che si può pensare risiede nel fatto che la presenza delle fan femminili sia effettivamente predominante e che i fan maschili si sentano sopraffatti da essa e non riescano a cogliere l’occasione di andare a vedere uno spettacolo per la prima volta. Questa è una delle ragioni per cui il signor S pensa non ci sia tanta affluenza da parte di molti uomini.

*“Nel mio caso sono stato fortunato e siccome mia madre era una fan del Takarazuka Kageki Dan ho avuto occasione di andare a teatro. Penso però che chi non ha la fortuna di avere questa occasione non riesca ad andare da solo a vedere uno spettacolo. Come, ad esempio, all’interno dei negozi *Quatre Réves* dove si trovano solamente donne. Tuttavia, penso non ci siano problemi tra uomo e donna se ti piace veramente il teatro o i *revues*. In pratica, non mi importa molto di quello che mi succede accanto ed ora, anche se da solo, riesco tranquillamente ad andare a teatro”<sup>21</sup>*

Nei negozi come anche all’interno dei teatri il numero dei fan uomini sta aumentando. Nakamoto Chiaki entrando in uno di questi negozi un giorno vide, rispetto al numero solito uguale a zero, tre uomini che guardavano i prodotti esposti della compagnia teatrale.<sup>22</sup> Uno dei problemi per cui il Takarazuka Kageki Dan non riesce ad ottenere numerosi fan uomini risiede nel fatto che ormai, internazionalmente parlando, la compagnia teatrale viene vista come un’esclusiva di donne e che la predominanza di attendenti ad uno spettacolo sia effettivamente composta per gran parte da donne. Ovviamente se si pensa che la compagnia teatrale Takarazuka sia stata dal principio costituita da un pubblico prevalentemente femminile si incorre in delle falsità. In passato, infatti, uno strato di spettatori era occupato da uomini e la loro superiorità è confermata dalle informazioni contenute in

---

<sup>20</sup> OKUGAWA Yuka, *ibidem*, cit. pag. 181.

<sup>21</sup> OKUGAWA Yuka, *ibidem*, cit., pag. 182.

<sup>22</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, pag. 62.

diversi articoli. Il primo dato che possiamo carpire risale alla rivista *GRAPH* del mese di settembre del 1930. Il contenuto di questo mese comprende una sezione in cui si parla della diversità di genere di spettatori che solo nella fila “Ho” 「ほ」, dal numero sedici al numero trentanove, all’interno del grande teatro del Takarazuka Kageki Dan comprendeva circa lo stesso numero di uomini e donne (novantacinque uomini e novantanove donne).<sup>23</sup> In un’altra ricerca svolta da Tsuganesawa Toshihiro 津金澤聰廣, ci si concentra sui lettori della rivista *Kageki* dal 1921 al 1940 in base alla loro contribuzione all’angolo riservato ai fan della rivista mensile. Da questa ricerca si evince che fino al 1932, i fan uomini erano di più di quelli femminili e, inoltre, nel periodo Taishō le pubblicazioni, nell’inserito riservato ai fan, di uomini era nettamente superiori.<sup>24</sup> Dal 1933 in poi, le donne presero il sopravvento ed iniziarono ad essere una presenza dominante. Il motivo per cui ci fu questo cambiamento fu dovuto al periodo di guerre che avvenne, dalla guerra cino-giapponese in poi. D’altro canto, si pensa anche al fatto che, dal 1924 in poi, si iniziò ad alzare un grido per cui il Takarazuka Kageki Dan fosse un’istituzione per le donne 「女性のための会設立」. Agli inizi della compagnia teatrale Takarazuka i fan uomini che frequentavano il mondo dei sogni offerto dal gruppo di Kobayashi Ichizō, quindi, erano numerosi. La presenza del grido da parte delle donne nel 1924 che il teatro in questione fosse un’esclusiva delle donne viene messo in contrapposizione con le insegne del Takarazuka Kageki Dan che affermava di essere un equilibrato intrattenimento familiare “kenzen na katei goraku no dendō” 「健全な家庭娯楽の殿堂」. Inoltre, il motivo della fondazione di questa nuova forma di teatro, oltre al consolidamento degli ideali dell’Impero giapponese, consisteva nella promozione della linea ferroviaria ora chiamata Hankyū; ad esempio, la prima opera proposta dalla compagnia teatrale Takarazuka, *Donburako*, fu un’opera indirizzata ai bambini (*otogikageki* お伽歌劇) e alle famiglie che una volta salite sulla linea ferroviaria rimanevano incuriosite da questa novità. La predominanza maschile all’interno del teatro si può anche affiancare ad un discorso relativo alla società di quel tempo; il concetto di *ryōsai kenbo* imponeva delle regole precise che l’uomo e la donna doveva seguire per inserirsi ed avere un ruolo considerato utile per la società patriarcale; per questo motivo, la grande presenza durante gli spettacoli del Takarazuka Kageki Dan si può considerare anche come un controllo del buon costume imposto dallo Stato giapponese. Non erano poche le scuole femminili in cui erano presenti regole in cui si proibiva il Takarazuka perché era visto come un qualcosa di pericoloso se le studentesse avessero iniziato a frequentare le esibizioni della compagnia

---

<sup>23</sup> Rivista *GRAPH* di settembre, 1930.

<sup>24</sup> OKUGAWA Yuka, *Takarazuka fan no jittai...*, pag. 177.

in questione. Le studentesse che “fallivano” e rimanevano incantate dal mondo dei sogni del Takarazuka Kageki Dan subivano diversi pregiudizi da parte della società e questo causò, dall’altra parte, un’affluenza maggiore da parte degli uomini.

Come accennato in precedenza il cambiamento e quindi la predominanza da parte delle donne all’interno dei fan avvenne negli anni Trenta del secolo scorso. L’occasione per questo ribaltamento interno fu la rappresentazione teatrale *Mon Paris* 「モン・パリ」 del 1927. Fu un’opera, come discusso nel primo capitolo, molto importante perché fu il primo *revue* in Giappone e perché fu la prima opera in cui apparì la figura dell’attrice che svolge ruoli maschili (*otokoyaku*). Prima di allora, le rappresentazioni teatrali non comprendevano molte scene d’amore e quindi risultava inutile la divisione tra *otokoyaku* e *musumeyaku*. Con l’avvento dei *revues* fu importante creare la figura del gentiluomo e di conseguenza apparve sul palcoscenico la figura più importante del successo del Takarazuka Kageki Dan. I fan dell’epoca iniziarono, quindi, a partire da quest’opera, a inserire nella propria mente l’esistenza di questo gentiluomo interpretato da una donna in camicia o in frac con cappelli di seta. Il cambiamento nel 1927 si può comprendere attraverso le riviste Kageki del tempo. Fino a quell’anno i giudizi da parte dei fan nelle riviste osannavano principalmente la carineria delle *musumeyaku*;<sup>25</sup> dagli anni Trenta apparirono numerosi giudizi positivi sull’*otokoyaku*, iniziando a sovrastare le precedenti. Le storie principali rappresentate dalla compagnia teatrale Takarazuka iniziarono a concentrarsi su storie romantiche e la bravura della donna che interpreta ruoli maschili ed il romanticismo che aleggia nel teatro durante gli spettacoli catturarono i cuori di molte donne che iniziarono sempre di più a frequentare il teatro e ad aumentare il proprio numero. Si può pensare anche che questa fu una strategia economica da parte di Kobayashi Ichizō per aumentare in maniera esponenziale il traffico di persone sulla linea ferroviaria Hankyū; il quale al fine di sfruttare al meglio il business creato con il Takarazuka Kageki Dan iniziò a costruire ristoranti e negozi di souvenir in cui si potesse respirare quell’atmosfera di un paese lontano e magico.

Un altro ragazzo intervistato da Okugawa Yuka viene chiamato Signor Y (Y さ ん, lavoratore ventenne). Questo ragazzo differisce dal signor S perché non pensa sia una mancanza di occasioni a non far affluire gli uomini a vedere le esibizioni proposte dalla compagnia teatrale Takarazuka.

---

<sup>25</sup> OKUGAWA Yuka, *Takarazuka fan no jittai...*, pag. 179.

*“Siccome sono cresciuto nel Kansai, ero a conoscenza ovviamente del Takarazuka Kageki Dan. Tuttavia, siccome l’immagine che fosse un teatro solo per ragazze era forte, non mi veniva in mente di andare a vedere un’esibizione. La prima volta che andai fu perché fui casualmente invitato. Se non ci fossero occasioni, penso che ancora oggi non ci sarei andato”<sup>26</sup>*

Secondo il signor Y, più che una questione di occasioni, il problema relativo alla scarsa presenza di uomini all’interno del teatro risiede nell’immagine che le persone hanno di esso. A causa di questa visione della compagnia teatrale per cui solo le donne possano essere attratte dal fascino del Takarazuka crea a sua volta un’immagine di chiusura per quanto riguarda gli uomini e quindi un ostacolo a quelli che vogliono approcciarsi per la prima volta a questa forma d’arte.

*“Siccome i membri del gruppo del Takarazuka sono solo donne, si crea una sorta di immagine in cui gli uomini sembrano essere esclusi. Penso che questa concezione di teatro creato per le donne abbia messo radici pure nella società. Per di più, sia il Takarazuka Kageki Dan sia i fan non smentiscono che stiano continuando in modo di non rovinare quest’immagine creata. Non sta rifiutando neanche questa nuova ventata di aria fresca composta da fan uomini che vengono a vedere gli spettacoli proposti”<sup>27</sup>*

In questa affermazione c’è della verità. Il Takarazuka Kageki Dan ha di fatto svolto degli eventi speciali per San Valentino per cui l’ingresso era possibile solamente per le coppie. Purtroppo, però, questa strategia di aumentare in maniera esponenziale il pubblico maschile viene adoperata solamente una volta l’anno ed è proprio in quell’occasione che la percentuale di uomini cresce incredibilmente. D’altro canto, però, si può affermare che, oltre a questo evento, la compagnia teatrale Takarazuka non svolge altre attività per attirare fan di genere maschile. La compagnia ha di fatto costruito diversi negozi con in mente solamente un pubblico femminile e le fan, a loro volta, si raggruppano in sole donne e creano delle regole di comportamento senza interpellare nessun fan uomo; all’interno dei fan

---

<sup>26</sup> OKUGAWA Yuka, *Takarazuka fan no jittai...*, cit. pag. 184.

<sup>27</sup> OKUGAWA Yuka, *ibidem*, cit. pag. 185.

club molti uomini sono addirittura rifiutati. Tuttavia, il signor Y è rimasto ammaliato dagli spettacoli del Takarazuka Kageki Dan e dal romanticismo che l'*otokoyaku* riesce a scaturire all'interno di lui.

*“Dopo aver visto lo spettacolo Castel Mirage カステルミラージュ rappresentato dalla Cosmos troupe, iniziai ad interessarmi alla figura dell'otokoyaku che plasmava il romanticismo degli uomini. È un uomo che non esiste nella realtà ma, vedere come il romanticismo di un uomo viene interpretato in modo così diverso è molto bello. Il palcoscenico del Takarazuka Kageki Dan è un luogo in cui il romanzo non prende una forma stabilita. Quindi, penso siano molto carine le musumeyaku ma sono stato di fatto rapito dall'otokoyaku. Non è una normale storia d'amore e non vedo l'ora che aumentino i teatri in cui il fulcro è costituito dall'otokoyaku”<sup>28</sup>*

Con quest'affermazione, come con il signor S, si consolida ancora una volta il ruolo che la figura dell'*otokoyaku* possiede. Quindi, l'attrice che interpreta ruoli maschili non solo attira e fa pensare le numerose fan ad una storia d'amore ideale ma attira anche uomini che rivedono nel suo comportamento un modo di vivere ideale. Anche se il motivo di andare ad assistere ad uno spettacolo del Takarazuka Kageki Dan differisce, il fulcro per cui molti fan vengono attratti rimane comunque l'*otokoyaku*. Molti uomini non riescono a frequentare la compagnia teatrale, quindi, per diversi motivi tra cui la scarsità di occasioni e la, più incisiva, immagine che viene affiliata al teatro dalla società. I fan, a loro volta, rafforzano in tutti i modi questa etichetta isolandosi e non facendo entrare, ad esempio, nei *fanclub* ufficiali gli uomini costringendoli, di conseguenza, a crearne dei loro; anche agli incontri stabiliti dai fan chiamati *ochakai* la presenza degli uomini non viene altamente gradita.

Un vecchio fan uomo affermava che il motivo per cui andava a vedere gli spettacoli offerti dal Takarazuka Kageki Dan era perché si commoveva a vedere, in un mondo crudele, delle giovani ragazze che si godono la propria gioventù. Inoltre, un docente di un'università affermava che per lui non vi era un'attrice preferita ma che fosse il teatro in sé, in generale, ad averlo affascinato senza poi arrivare ad osannare una determinata persona a differenza di molte fan donne. Nonostante il numero delle fan sia schiacciante sembra che nei giorni festivi e la sera durante la settimana, la percentuale

---

<sup>28</sup> OKUGAWA Yuka, *Takarazuka fan no jittai...*, cit. pag. 186.

di uomini all'interno del teatro di Tōkyō del Takarazuka è all'incirca del venti per cento. Quindi, una persona su venti risulta essere un uomo. All'interno di questa percentuale però bisogna considerare gli uomini che vengono perché invitati dalla moglie o dalla fidanzata. Il numero di veri fan uomini che vengono solo per vedere lo spettacolo e non perché invitati da terze persone è quindi scarso anche nella città più popolosa del Giappone. Alcuni uomini vengono attratti dal carisma dell'*otokoyaku* e dalla sua personalità ideale; altri sono attratti dalla *musumeyaku* con un sentimento verso di essa di protezione “kanojo wo mamotte agetai” 「彼女を守ってあげたい！」.<sup>29</sup> Ciò nonostante, il numero di fan donne rimane invariato e sono proprio loro, con i loro vari comportamenti, che vengono messe in discussione e la cui psiche viene studiata.

### 3.4 Il comportamento dei fan e il paragone con altri fan

I fan del Takarazuka Kageki Dan vengono spesso accomunati ai fan degli *idol* che si comportano in modo analogo. Ad esempio, per quanto riguarda i fan in Giappone di cantanti, specialmente di origine coreana, è comune inviare ai propri cantanti preferiti lettere di ammirazione e regali; oltre a questa pratica, al fine di partecipare ai fan meeting di gruppi di idol, i fan comprano in quantità enorme lo stesso cd del gruppo preferito. Negli ultimi anni è esploso il boom di cantanti coreani *hanryū būmu* 韓流ブーム, come si può vedere al giorno d'oggi con il gruppo coreano BTS che sta spopolando in tutto il mondo. I fan di questi idol sono considerati estremi in molti versi e vengono affiancati a quelli della compagnia teatrale Takarazuka. Non appena si viene a sapere, per esempio, che il cantante idolatrato è in procinto di venire in Giappone, è pratica comune aspettarlo in aeroporto per cercare di parlargli, fare foto e donargli regali. Questi fan sono riconosciuti come quelli del Takarazuka come fan ossessivi (*fan okkake* 「ファン追っかけ」) e completamente entusiasti riguardo i propri idoli.

Ci sono molti comportamenti che lasciano dei dubbi alle persone che per la prima volta si avvicinano al Takarazuka Kageki Dan, che sono ad esempio, il motivo per cui molte fan continuano ad andare numerose volte allo stesso identico spettacolo come, ad esempio, con l'opera *Rose di Versailles*. Quando si parla di andare a teatro per i fan del Takarazuka, più che il concetto di andare, consiste nel

---

<sup>29</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, pag. 60.

frequentare il teatro “gekijō wa ‘iku’ tokoro dewanaku, ‘kayou’ tokoro da” 「劇場は「行く」ところではなく、「通う」ところだ」.<sup>30</sup> Per questo motivo molti fan tornano a vedere anche gli stessi spettacoli numerose volte. All’inizio solitamente vanno ad assistere ad una performance due o tre volte ma ci sono anche esempi come Chiaki Nakamoto, la quale ha assistito allo stesso spettacolo del 1999, intitolato *Nova Bossa Nova ノバ・ボサ・ノバ* e rappresentato dalla *Snow Troupe*, ventisei volte. Molte persone, amiche di fan del Takarazuka Kageki Dan, rimangono stupite dalla frequentazione assidua del teatro e delle sue performances.

Amico del fan del Takarazuka: “Perché vai a vedere sempre lo stesso spettacolo numerose volte?”

Fan della compagnia: “Perché siccome sono opere vive (*butai wa ikimono* 「舞台は生き物」) ed anche se è lo stesso spettacolo cambia ogni volta”

Amico: “cambia così tanto? Ma i balli, i dialoghi e la storia non cambiano giusto?”

Fan: “cambia anche in base da dove lo guardi no? È bello anche vederlo dalla seconda fila o da dietro, rispetto alle posizioni più vicine. Ovviamente se lo vedi solo una volta sono meglio i posti a sedere davanti”

Amico: “ah, capisco”

Fan: “inoltre, anche se è lo stesso teatro, vederlo dalla destra del palcoscenico (*kamite* 上手) e dalla sinistra (*shimote* 下手) è ancora più diverso; è anche bello vedere con i propri occhi come la star sul palcoscenico migliora di volta in volta. Se si paragona la sua prima esibizione di quell’opera e la sua ultima il risultato è diverso no?”

Amico: “Davvero cambia così tanto? Questo vuol dire che le sue prime volte risulta non perfetto? Come vedi questa cosa?”

Fan: “ah, non è che non vadano bene le sue esibizioni...però bisogna controllare anche gli altri studenti di classe inferiore. Non è una questione delle attrici principali e basta ma anche delle

---

<sup>30</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, pag. 14.

numerose che si impegnano attorno ad esse. Quindi, in poche parole, vedere solo una volta la *performance* non basta 「やっぱり一回じゃ絶対に足りないです」”

Amico: “però per vederlo così tante volte spendi tantissimi soldi no”

Fan: “Già”<sup>31</sup>

In questo dialogo tra un fan del Takarazuka Kageki Dan ed un suo amico che non comprende alcuni aspetti del suo comportamento si possono evincere diversi motivi per cui molti fan continuano ad andare a teatro per vedere la stessa esibizione e si può comprendere l’entusiasmo con cui lo stesso fan parla della sua “frequentazione” della compagnia teatrale. I motivi principali sono dunque la possibilità di vedere la stessa opera da diverse angolazioni; il vedere l’attrice principale evolversi e migliorare nel corso del tempo e il controllare anche le persone che ruotano attorno ad esse. Molti fan, infatti, sono entusiasti di scoprire nuove star e quindi, anche se non attrici principali, tengono un occhio anche su di loro (zen’in wo miru niwa nandomo kayotte shimau 「全員を見るには何度も通ってしまう」).<sup>32</sup> Una frase molto interessante utilizzata dal fan è “sono opere vive”. Ogni volta che si va a vedere uno spettacolo, per molti fan, le espressioni e l’atmosfera all’interno del teatro risulta diversa e, come collezionisti di oggettistica, i fan vogliono vedere tutte le sfaccettature possibili e capire la diversità nella stessa opera. Inoltre, vi è il timore che in qualsiasi momento una star del Takarazuka Kageki Dan possa ritirarsi e quindi non recitare più su un palcoscenico. Questo lato dei fan della compagnia teatrale Takarazuka può differire da molti fan in generale. Nakamoto Chiaki spiega in modo semplice la differenza tra i fan del Takarazuka e gli altri fan:

*“Per le persone in generale, il vedere uno spettacolo viene considerato come un consumo ed in questo lasso di tempo che lo spettatore ha pagato, ottiene emozioni, stimoli e così via. Ovviamente anche queste persone rivedendo lo spettacolo scoprono sfaccettature ed emozioni diverse ma sicuramente non andranno a vederlo ventisei volte no? L’andare a teatro per i fan del Takarazuka Kageki Dan risulta completamente diverso. Questo perché il fan è parte integrante del Takarazuka Wonderland e quindi della compagnia. In altre parole, non consiste in*

---

<sup>31</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, cit. pag. 15.

<sup>32</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, pag. 16.

*un estraneo che va a vedere uno spettacolo ma in un membro integrante del teatro. Dal primo giorno che una persona va a vedere un'esibizione del Takarazuka Kageki Dan inizia il suo percorso all'interno della compagnia ed il loro obiettivo ultimo consiste nel dirigersi insieme verso la giornata conclusiva”<sup>33</sup>*

Nello spiegare questa differenza tra i fan del teatro Takarazuka e quelli esterni Nakamoto Chiaki utilizza due diversi disegni. La rappresentazione della prima tipologia consiste in una separazione tra le star del teatro e gli spettatori e tra di essi, con delle frecce, viene indicato lo scambio emozioni/valutazioni; per indicare i fan del Takarazuka, invece, il disegno consiste in un bus con all'interno sia i fan sia la star della compagnia che si dirigono verso la destinazione finale rappresentata dalla giornata conclusiva; inoltre, la star all'interno del bus incita i fan e nella sua vignetta viene scritto “Andiamo insieme!” (tomo ni ikō 「共に行こう！」). La loro frequentazione del teatro non consiste semplicemente in un divertimento pagato a differenza di altri fan. I fan dopo aver visto l'esibizione hanno un momento chiamato *Tsukatalk* ツカトーク in cui si commenta la performance appena vista discutendo in modo positivo o negativo della star e facendo speculazioni su chi potrebbe essere la prossima *top star*. Le critiche negative sono frequenti e possono essere affiancate, come modalità, a quelle di un lavoratore. Ad esempio, se un fan entusiasta assiste ad uno spettacolo mediocre si esprime con frasi come “la compagnia è stupida!” o “il teatro proprio non lo capisco!”; allo stesso modo un impiegato può parlare così del proprio capo. Allo stesso tempo, però, anche se la modalità è la medesima il sentimento alla base è diverso. Nel primo caso, infatti, vi è una delusione di base per uno spettacolo che non è riuscito a soddisfare le alte aspettative del fan mentre nel caso lavorativo non esiste che un sentimento di disprezzo; gli stessi fan che criticano l'opera appena vista come mediocre sono anche gli stessi che affermano: “Anche se la prima volta è stata mediocre, continuando ad andarlo a vederlo, diventa interessante” o “riesco ad essere soddisfatta se, anche se mediocre, la vedo due volte”.<sup>34</sup>

Nel corso della loro vita, i fan utilizzano molto del loro tempo per il Takarazuka Kageki Dan. In una suddivisione del tempo che i fan utilizzano per esso troviamo:

- Il tempo in cui si vede la performance della compagnia teatrale. Circa 150 ore.

---

<sup>33</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, cit. pag. 24.

<sup>34</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, cit., pag. 27.

- Il tempo per andare e tornare da teatro. Circa 114 ore.
- Il tempo in cui, con gli altri amici fan, viene utilizzato per il *Tsukataalk*. Circa 172 ore.
- Il tempo su Twitter o qualsiasi altro social network per comunicazioni da parte del Takarazuka Kageki Dan e per vari commenti. Circa 183 ore.
- Il tempo utilizzato per vedere e leggere le riviste ufficiali del Takarazuka. Circa 52 ore.
- Il tempo utilizzato per guardare i DVD delle esibizioni. Circa 183 ore.
- Il tempo utilizzato per i vari eventi come l'ochakai. Circa 20 ore.
- Il tempo per assicurarsi i biglietti e per organizzare le proprie giornate attorno alla data dell'esibizione. Circa 13 ore.

La stima delle ore è stata costruita sulla base di una persona che è andata all'incirca 50 volte a teatro e sommando le varie somme si ottiene un totale di circa 37 giorni utilizzati esclusivamente per attività legate alla compagnia teatrale Takarazuka.<sup>35</sup> Oltre questa tabella ci sono molti altri eventi come i vari *nomikai* 飲み会 (*All you can drink*) chiamati *Tsukanomikai* ツカ飲み会 (letteralmente i *nomikai* tra fan del Takarazuka Kageki Dan) tra fan per criticare ed elogiare le star e gli spettacoli.

### 3.5 I requisiti per essere uno zukafan

I requisiti per essere uno *zukafan* e mantenere questo stile di vita sono molti. Primo tra tutti il vigore e l'energia che ognuno deve avere per attendere al meglio uno spettacolo e difendere la propria star preferita (*tairyoku* 「体力」); la lunghezza degli spettacoli è di circa tre ore con una pausa di mezz'ora chiamata *makuai* 幕間 in cui il pubblico rimane seduto tutto il tempo. Inoltre, durante un'esibizione, come detto in precedenza, il fan vuole vedere tutto quello che succede nei minimi dettagli anche se scosso da sentimenti forti che lo distraggono dal vedere anche l'esterno della scena principale. La pausa di trenta minuti non consiste inoltre in una vera e propria pausa; i fan devono correre ai servizi ed aspettare in coda per quasi tutto il tempo in cui lo spettacolo non avviene; vi è inoltre il classico *Tsukataalk*. Per di più, quando la *star* è nel camerino, il fan club si incarica di proteggere l'attrice da persone malintenzionate che potrebbero entrare nella stanza; stesso discorso avviene quando la star sta camminando. In questo caso l'obiettivo principale dei membri del fan club non consiste in far capire all'attrice quanto la ammirino ma proteggerla dalle persone 「ガード」.

---

<sup>35</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, cit., pag. 63 – 64.

Una persona che diventa una delle guardie deve anche versare dei soldi per le uniformi personalizzate ed anche in giorni di pioggia e di vento forte sono tenute a lavorare per la causa. Di conseguenza, per essere un vero fan del Takarazuka Kageki Dan la forza fisica è necessaria (*yahari tairyoku wo iji shinai to zukafan wa yatte ikenai* 「やはり、体力を維持しないとヅカファンはやっていけない」).<sup>36</sup>

Il secondo requisito, altrettanto importante, consiste nella capacità finanziaria. Al giorno d'oggi, al teatro di Tōkyō della compagnia teatrale Takarazuka, un posto a sedere S, quindi il più importante, costa 8500 yen (circa 70 euro). La maggior parte dei fan del teatro fondato da Kobayashi Ichizō, a causa degli elevati costi che questo stile di vita comporta, lavorano come full time e, se studentesse, come lavoratori part time. Se si prendono in considerazione i dati prima schematizzati riguardanti le ore spese dai fan per attività legate al teatro Takarazuka si può calcolare che grossolanamente quelle 50 volte che il fan è andato a vedere una esibizione ed è rimasto seduto su un posto a sedere S ha speso 4205000 yen. Inoltre, a queste spese dovrebbero venire aggiunte anche quelle per partecipare ad eventi speciali come l'*ochakai*, quelle per le uniformi qualora volessero diventare delle “guardie”, il prezzo dei DVD e delle riviste ufficiali e i vari gadget acquistabili nei negozi ufficiali della compagnia teatrale.

Il terzo requisito per essere un vero zukafan consiste nella voglia di studiare (*kōgakushin* 「向学心」). Ad esempio, quando viene annunciata la rappresentazione di un'opera, il fan è incuriosito da essa e inizia a raccogliere più informazioni possibili e a leggere l'opera originale da cui sarà tratto lo spettacolo del Takarazuka Kageki Dan. Sono molte di fatto le persone che, andandosi ad interessare per quanto riguarda l'esibizione, iniziano ad approfondire le proprie conoscenze fino a scoprire nuovi piaceri; ad esempio, vedendo il classico *Rose di Versailles* ci si può innamorare della cultura francese o più in generale della storia (*rekishi ga suki ni natta* 「歴史が好きになった」);<sup>37</sup> inoltre, se nel corso della storia si parla di qualcosa di particolare sconosciuto agli spettatori, prima di andare a teatro, lo studio di libri riguardanti quel tema viene considerata una pratica normale; questi libri, a loro volta, annunciata l'opera, spariscono molto velocemente dalle librerie come successe con le rose a Tōkyō. Molte persone vanno a vedere opere al teatro del Takarazuka Kageki Dan senza essersi prima

---

<sup>36</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, cit., pag. 88.

<sup>37</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, pag. 93.

documentate e riescono a passare una bella serata ma, per uno *zukafan*, questa è una cosa ineccepibile perché, informandosi e studiando tutto quello che gira attorno a quello spettacolo, ci si può divertire nella forma più pura. Per compiacere il desiderio di partecipare attivamente insieme alla propria beniamina, anche se malvolentieri, è una cosa che la fan è tenuta a fare. La volontà di studiare diventa quindi uno dei requisiti che lo *zukafan* deve possedere al fine di essere un vero fan.

Il quarto requisito risulta essere l'abilità di raccogliere informazione e, di pari passo, l'abilità di selezionare le informazioni ottenute (jōhō shūshū ryoku to shusha sentaku nōryoku 「情報収集力と取捨選択能力」). Sono molte le persone che, ancora prima di diventare fan della compagnia teatrale, fossero di natura molto curiose e che cercassero informazioni su numerose cose. Molti *zukafan* solitamente sono persone che, dopo essersi incuriosite di qualcosa, iniziano a cercare notizie su di essa e dopo esser rimaste affascinate dai risultati finiscono per arrivare ad essere dei fan molto accaniti. Ovviamente, i due metodi per ricercare notizie riguardanti la compagnia consistono in quella telematica e in quella dal vivo; la prima tipologia consiste nel ricercare su internet attraverso *blog* di fan, Twitter e così via. Il centro della seconda tipologia invece risulta essere lo *Tsukatalk* prima, durante la pausa e dopo gli spettacoli del Takarazuka Kageki Dan. Le persone che non si documentano o che raccolgono informazioni sbagliate perché non ancora confermate vengono separate dalla cerchia dei veri fan della compagnia teatrale. Per questo motivo sono molte le persone che lavorano diligentemente nel trovare notizie veritiere. Le informazioni in questione non sono semplicemente quando ci sarà il prossimo spettacolo o quando iniziano a vendere i biglietti per esso che sono considerate di base (*kihon no ki* 「基本のキ」); quelle che sono più ricercate dagli *zukafan* sono ad esempio: “chi sarà la prossima star?” oppure il giorno in cui un'attrice ha intenzione di lasciare la compagnia teatrale.<sup>38</sup> Quando si parla del termine informazione non si intendono solamente cose positive ma anche negative riguardo un'attrice, uno spettacolo o direttamente la compagnia; molti fan, ad esempio, rimangono in uno stato di *shock* quando vengono a sapere notizie negative riguardanti la loro beniamina da mettere in discussione l'intero Takarazuka Kageki Dan. Per questa ragione, di pari passo con l'abilità di raccogliere informazioni, vi è quella della capacità di selezione tra le notizie ottenute.

---

<sup>38</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, pag. 96.

Il quinto requisito consiste nell'abilità di comunicazione. Una volta entrato a far parte della cerchia degli *zūkafan* la quantità di amici cresce in modo esponenziale e i loro rapporti, anche con gli amici all'esterno della compagnia teatrale risultano migliorare. Ci sono persino persone che non riescono a parlare con qualcuno la prima volta che si incontrano ma che riescono invece a chiacchierare con tranquillità con altri fan del Takarazuka la prima volta. I fan, si dividono in molte categorie in base alla passione che essi possiedono verso la compagnia teatrale. Si possono trovare fan che sono entusiasti fino ad arrivare ad un fanatismo; fan che sono sempre entusiasti ma non fino a quel livello e così via. Tra di essi vi è un codice comportamentale di comunicazione. Ad esempio, un fan appartenente alla prima categoria può tranquillamente parlare con uno di seconda categoria; tuttavia, se messo di fianco ad una persona che non è un fan accanito lo *zūkafan* è tenuto a controllare e a nascondere la propria passione, riconoscere che l'entità dei loro sentimenti è diversa ed instaurare una conversazione pacifica. Gli *zūkafan* devono praticamente leggere l'atmosfera e adattarsi ad essa (*kūki wo yomu chikara* 「空気を読む力」). Tuttavia, anche se regolati dall'atmosfera del momento, il riconoscere ed accettare la diversità all'interno dei fan è una regola base del comportamento degli *zūkafan* (*tayōsei wo mitomeau rūru* 「多様性を認め合うルール」).<sup>39</sup> La base che accomuna tutti e riesce a far comunicare tutti i tipi di fan del Takarazuka Kageki Dan è l'amore verso la compagnia teatrale.

Il sesto requisito consiste nell'abilità di instaurare rapporti all'interno del teatro fondato da Kobayashi Ichizō. Con il precedente requisito, il frequentare il teatro Takarazuka significa stringere molte nuove amicizie. Queste ultime sono di vitale importanza per molti aspetti legati alla compagnia teatrale. Ad esempio, attraverso varie conoscenze si può assicurare l'acquisto dei biglietti per gli spettacoli. L'acquisto dei biglietti è infatti molto difficile soprattutto nei giorni festivi in cui è presente un'affluenza di spettatori che non sono obbligatoriamente fan del teatro Takarazuka. Al fine di ottenerli, oltre a instaurare rapporti che favoriscono l'ottenimento di essi, servono gli altri cinque requisiti precedentemente menzionati. Grazie a queste conoscenze si crea una specie di network in cui gli *zūkafan* ottengono favori con cui riescono a non perdere nessuna occasione di vedere uno spettacolo.

---

<sup>39</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zūkafandō*, pag. 102.

Il settimo requisito consiste nella condotta del fan. Uno dei comportamenti richiesti per essere considerato un vero zukafan consiste nel voler fare una tournée per vedere gli spettacoli della compagnia teatrale Takarazuka. Ad esempio, una cittadina del Kantō, al fine di assistere ad una esibizione del Takarazuka Kageki Dan, è comune che si rechi nel Kansai. Solitamente, le performances svolte nel grande teatro principale vengono, dopo un breve periodo di tempo, rappresentate anche nel teatro di Tōkyō. Seppur lo stesso spettacolo e seppur lo diano vicino a casa loro, molti fan perdono la testa e insistono nel volerli vedere tutti e due. La motivazione principale della volontà di andare in un'altra città consiste nel voler vedere il prima possibile la propria beniamina recitare in un'opera; anche se in Hokkaidō non fa differenza; agli zukafan, tutto il territorio giapponese risulta essere piccolo quando vogliono partecipare ad un'esibizione. Inoltre, come accennato in precedenza, per i fan, ogni opera, anche se la stessa, è diversa ogni volta e quindi, nel caso non andassero, perderebbero un'occasione. A volte, alcuni fan acquistano i biglietti anche per spettacoli all'estero.

L'ottavo e ultimo requisito consiste nell'abilità di self-management. In poche parole, significa la gestione ottimale del proprio tempo e dei propri soldi. È indispensabile per far fronte al grande dispendio di soldi e tempo che le attività dei fan del Takarazuka Kageki Dan consumano, utilizzarli al meglio. Di conseguenza, le persone che trascurano questo aspetto non vengono considerati dei veri fan della compagnia teatrale Takarazuka. Ad esempio, non si possono fare ritardi e se un amico ti paga anticipatamente il biglietto d'ingresso bisogna immediatamente ripagarlo. Questo requisito non si ferma solamente alle cose pragmatiche ma anche ad un'abilità di giudizio su sé stesso e un controllo sui propri desideri (*kibō wo seigyō shi, jibun wo rissuru chikara* 「希望を制御し、自分を律する力」).<sup>40</sup> Questa parte è indispensabile per utilizzare al meglio gli altri sette requisiti. Se questo concetto viene meno il fan della compagnia teatrale rischia di perdere le amicizie accumulate fino a quel momento e tutti i favori legati ad esse. Al fine di non perdere la propria stabilità e la propria posizione all'interno della microsocietà del Takarazuka gli *zukafan* sono tenuti ad incanalare la loro enorme quantità di energia nella giusta direzione seguendo un codice morale di rispetto verso le attrici della compagnia, verso gli altri componenti del Takarazuka compresi pure gli altri fan.

---

<sup>40</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, pag. 109.

Questi otto requisiti sono le abilità innate che una persona rimasta affascinata dal Takarazuka Kageki Dan deve avere e coltivare per entrare a far parte dei veri fan della compagnia mescolate con un codice comportamentale indispensabile al fine di creare un clima armonioso che non danneggi il mondo dei sogni che le attrici creano per il loro intrattenimento.

### 3.6 L'evoluzione degli Zukafan

I fan del Takarazuka Kageki Dan, a pari passo con la compagnia stessa, hanno subito dei cambiamenti nel corso della loro storia. Il momento principale di evoluzione può essere identificato negli anni Settanta con la rappresentazione dello shōjo manga “Berusaiyu no bara” e il successivo *Beru bara boom*. In questi anni il numero degli spettatori crebbe in maniera esponenziale e, di conseguenza, la fama del teatro Takarazuka aumentò a dismisura. In quegli anni iniziarono anche ad esserci i primi programmi televisivi *za zukafan bangumi* 「ザ・タカラヅカ番組」 riguardanti la compagnia che però andavano in onda solamente nel Kansai.<sup>41</sup> Diverse testate giornalistiche iniziarono a scrivere articoli riguardanti la compagnia teatrale e l'acquisto dei biglietti iniziò ad essere difficoltoso; il prezzo del biglietto era nettamente meno costoso (posto a sedere in una buona posizione costava sui 2500 yen) e molti fan non si arrabbiavano se la loro posizione non fosse stata ottimale. La fascia di età con il numero maggiore di persone all'interno del teatro era tra i *teenagers* e i ventenni. I fan in quell'epoca rappresentano il massimo dell'entusiasmo e della passione verso le attrici. Ad esempio, molti fan alla guida di un autoveicolo, nel vedere una delle star del Takarazuka Kageki Dan frenavano improvvisamente senza neanche guardarsi attorno. Fu per il comportamento accanito dei fan che il Takarazuka, attraverso la polizia, emanò diverse ordinanze in cui chiedeva l'allontanamento di un tot di metri dalla star e fu per questo motivo che nacque all'interno del fan club la figura della “guardia”. Si pensa che il primo fan club che istituì un pagamento all'interno della cerchia fu il fan club “Girasole” (himawari kai 「ひまわり会」) per le divise uguali; l'unica cosa certa è che fu proprio in questo periodo che vennero a crearsi i vestiti dei vari club 「会服」.<sup>42</sup> Sempre negli anni Settanta, più precisamente nel 1972, si iniziò a chiedere di far cessare i cori incessanti gridati a squarciagola dai fan della compagnia teatrale fino ad arrivare al loro divieto. Questo periodo in cui l'accanimento dei fan era al suo apice viene messo in contrapposizione con le buone maniere di un fan dei tempi

---

<sup>41</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, pag. 183.

<sup>42</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, pag. 187.

moderni; questa linea moderna di condotta consiste nel solo applaudire e nel guardare con serenità lo spettacolo; il contrasto tra vecchi fan e nuovi fan è evidente. La libertà che i fan di un tempo avevano verso i loro incontri con le attrici e durante gli spettacoli è venuta sempre meno fino ad essere contenuta in una linea di comportamento.

Gli anni Ottanta del secolo scorso indicano invece l'inizio della separazione tra fan e attrice del Takarazuka Kageki Dan. Tuttavia, la passione degli *zūkafan* non viene meno ed avvengono battaglie attraverso gli applausi (*hakushu kassen* 「拍手合戦」) tra i fan della top star della *Moon Troupe* Daichi Mao 大地真央 e la top star della *Snow Troupe* Asami Rei 麻実れい che nel 1985 si ritirarono. Dopo il ritiro di queste due grandi attrici dal Takarazuka Kageki Dan la situazione dei fan si calmò fino al 1989 in cui si riportò a teatro il grande classico “Rose di Versailles” e il pubblico sembrò essere tornato alla situazione del decennio precedente. Da quel momento si iniziano a chiamare gli anni Ottanta come il secondo boom dell’opera 「第二次ベルばらブーム」.<sup>43</sup> In questi dieci anni si respira ancora un clima liberale in cui permettevano, ad esempio, di scattare alcune foto con le macchine fotografiche istantanee. Il numero delle giovani fan studentesse aumentò a dismisura ed il prezzo del biglietto in una buona posizione passò a costare 4000 yen; I fan club erano diversi da quelli odierni e la pratica della divisa ufficiale non era ancora stata adottata da tutti. Ciò nonostante, iniziarono a diventare sempre più grandi e a occuparsi di più mansioni all’interno della compagnia teatrale Takarazuka.

Gli anni Novanta si concentrano sulla differenza tra le varie truppe e le loro rispettive caratteristiche. Questi dieci anni, come gli anni Settanta, videro un incremento di spettatori ed una maggiore difficoltà nel reperire i biglietti con lunghe code 並び agli sportelli. L’attesa per acquistare il biglietto per vedere l’opera era una delle fatiche più grandi dei fan degli anni Novanta; molte persone, per fare prima e riuscire a scegliere un posto in una buona posizione si mettevano in fila al botteghino già dalla mattina presto o addirittura dalla notte precedente. Fu talmente difficile reperire i biglietti che le riviste ufficiali del Takarazuka Kageki Dan, in diversi articoli spiegavano e consigliavano diverse tecniche e posti a sedere migliori al fine di ottenere il pass per l’ingresso. La compagnia teatrale studiò diverse strategie per facilitare la questione instaurando dei bonus per, ad esempio, gruppi di persone

---

<sup>43</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zūkafandō*, pag. 191.

che, nel caso avessero fatto comitiva, gli sarebbero state assicurate delle buone postazioni. Questo periodo si collega ad uno dei requisiti sopra menzionati per essere uno *zukafan* e frequentare al meglio la compagnia teatrale: la forza fisica e le conoscenze. Il primo requisito perché le code al botteghino duravano diverse ore e potevano durare un'intera giornata; il secondo invece per evitare la lunga attesa. La figura della “guardia” inizia ad essere sempre più presente che anche i non fan accaniti della compagnia teatrale Takarazuka ne conoscono l'esistenza; di fatto, sparisce quasi del tutto la pratica di spingere le altre persone al fine di avvicinarsi sempre più alla propria beniamina; la divisa ufficiale del fan club, col rispettivo colore in base all'attrice, viene consolidata proprio in questi anni. Gli eventi ochakai iniziarono ad essere più numerosi ma con più regole e formalità rispetto ai decenni precedenti ed è proprio negli anni Novanta che viene a consolidarsi la linea di condotta generale dei fan del Takarazuka Kageki Dan 「アナログ型ファン」.<sup>44</sup> Un'innovazione di questi anni furono le prenotazioni dei posti via telefono che andarono in contrasto con le classiche lunghe code in cui, oltre che aspettare, si faceva dello *Tsukatalk* e nuove amicizie. Attraverso la modalità telefonica però la scelta dei posti era limitata e qualora un fan avesse voluto una posizione ottima per vedere lo spettacolo sarebbe dovuto andare di persona al botteghino. Una volta arrivati a destinazione si scopriva che i membri del fan club avessero una posizione di privilegio all'interno della lunga coda.

Gli anni Duemila, invece, in contrasto con quelli precedenti, inaugurano il periodo digitale ed il nuovo sistema attuato dai fan 「デジタル型ファン」 e dalla compagnia teatrale;<sup>45</sup> si inaugura ufficialmente l'era dei computer e dei servizi informatici. Le varie informazioni riguardanti spettacoli ed attrici del Takarazuka Kageki Dan venivano ottenute attraverso i siti ufficiali e le varie recensioni e critiche; invece, del posto a loro riservato nelle varie riviste, iniziano ad essere caricati su siti internet. L'era digitale cambiò molto la vita degli *zukafan* e della compagnia teatrale che subito dopo aver creato il sito internet ufficiale ne promosse l'esistenza attraverso i numeri delle sue riviste, come il Kageki. Ad esempio, le differenze di conoscenza tra i vari fan vengono sempre meno ed una persona originaria del luogo ove vi è il teatro Takarazuka ha le stesse informazioni di una persona che vive nell'Hokkaido o addirittura all'estero; in questo periodo si inserisce il requisito di saper distinguere le verità dalle false notizie e quindi l'abilità di selezionare le numerose informazioni presenti nei miliardi di siti internet. Un altro esempio del cambio di stile di vita degli *zukafan* è sempre legato a internet e al concetto che tutti possono diventare giudici ed opinionisti; un comportamento di vitale

---

<sup>44</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, pag. 198.

<sup>45</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō*, pag. 208.

importanza, di conseguenza, risulta essere il rispetto che una persona deve avere nel rapportarsi con un altro individuo. Un altro importante cambiamento consiste nella modalità di acquisto dei biglietti degli spettacoli che ormai risulta essere completamente digitalizzata; vi è la possibilità, inoltre, di costruire numerose amicizie, anche profonde, nei vari siti internet dedicati alla compagnia teatrale Takarazuka. Non è più necessario entrare in un fan club per avere numerosi favori e stringere nuove amicizie; in alcune occasioni la prenotazione telematica dei posti a sedere risultava essere l'unico modo offerto dal Takarazuka Kageki Dan per assistere ad un'esibizione, cancellando totalmente le lunghe code classiche dei decenni precedenti. All'interno dei fan del Takarazuka vi sono persone che sono rimaste attaccate alle vecchie tradizioni e quelle che ormai si sono completamente adattate alla modernità; tuttavia, una percentuale comprende anche persone che, anche se prese dal mondo digitale, rimangono fedeli in parte alle tradizioni passate. Ciò nonostante, le lunghe code in compagnia di altre persone per intere giornate non sono più praticate. La diversità all'interno degli *zuka fan* è costituita anche da questi elementi e, a mano a mano, come tutto le cose del modo, la digitalizzazione sta prendendo il sopravvento anche se sono molte le persone che non si fidano delle notizie trovate all'interno di alcuni blog creati da altri fan della stessa compagnia teatrale. Il mezzo principale odierno su cui molti fan scrivono i propri pensieri e le proprie critiche risulta essere Twitter<sup>46</sup>. Facebook è un altro social ampiamente utilizzato in cui il Takarazuka Kageki Dan ha creato il proprio account nel 2012. Un ultimo fattore che sta cambiando nel corso della storia è il nome stesso dei fan; il termine *zuka fan* non è apprezzato da tutti perché portatore di un'immagine collettiva negativa; al posto di tale sostantivo molte persone, soprattutto su Twitter, per parlare di sé stesso come fan del Takarazuka Kageki Dan, utilizza la parola *zukaota* ツカオタ che equivale alla fusione della parola Takarazuka e della parola *Otaku*.

### 3.7 L'immagine negativa degli *zuka fan*

In questo capitolo si è analizzato il comportamento e i pensieri dei fan della compagnia teatrale Takarazuka e si può evincere la loro passione a volte pericolosa che rischia di sfociare in una sorta di fanatismo. Alcuni esempi dimostrano più chiaramente questo discorso:

---

<sup>46</sup> Applicazione arrivata nel 2011 in Giappone che ha subito riscosso molto successo soprattutto dopo il terremoto dello stesso anno.

*“Se mio figlio mi dicesse che è solo un accessorio del Takarazuka Kageki Dan o che secondo me è più importante la star del Takarazuka di lui non riuscirei a negarglielo”<sup>47</sup>*

Oppure:

*“2 anni fa ho contratto una malattia molto pericolosa e quando sono riuscito/a a riprendere conoscenza la prima cosa che chiesi di portare in ospedale ai miei genitori non era né cibo né acqua né un cambio di vestiti. Era il DVD del Takarazuka Kageki Dan”<sup>48</sup>*

L'immagine del Takarazuka Kageki Dan può sembrare un'immagine positiva che innalza la figura della donna e che aiuta molte ragazze in una società giapponese patriarcale a sentirsi più libera. Come visto nel primo e secondo capitolo, però, anche se da una parte può sembrare che contribuisca all'emancipazione della donna, dall'altra parte, fa il gioco della società maschilista. In questo schema gli *zūkafan*, o *zūkōta*, sono una parte importante della compagnia teatrale Takarazuka talmente grande che si dice che siano proprio loro a creare le star della compagnia; d'altro canto, come tutti i tipi di fanatismo, rischia di donare al tanto amato teatro una reputazione negativa ed elitaria.

---

<sup>47</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zūkafandō*, cit., pag. 82.

<sup>48</sup> NAKAMOTO Chiaki, *Zūkafandō*, cit., pag. 82.

## Conclusioni

Prima di affrontare la compagnia teatrale del Takarazuka il mio pensiero riguardante essa era quello di una forma d'arte che esaltasse la figura della donna e che potesse, in una società altamente patriarcale come quella giapponese, contribuire a migliorare l'immagine sociale ed i benefici delle donne. Leggendo e studiando a mano a mano articoli e libri riguardanti il Takarazuka Kageki Dan questo mio pensiero è andato sempre di più a sfumare. Il Teatro Takarazuka è infatti stato creato dal suo fondatore Kobayashi Ichizō con lo scopo di promuovere i concetti patriarcali dell'Impero giapponese nella prima metà del secolo scorso.<sup>1</sup> Questi ideali non sono ancora svaniti e sono alla base della compagnia teatrale di oggi con ancora lo stesso motto “purezza, onestà e bellezza” 清く正しく美しく, che non fa altro che aumentare gli stereotipi femminili. Questa concezione di sottomissione della donna non fu seguita da tutti e troviamo, negli anni Trenta del secolo scorso, presenze di tentati doppi suicidi da attrici dei Revue e fan per contrastare le idee di femminilità e di famiglia imposti dal governo dell'epoca.<sup>2</sup>

Il motivo del successo del Takarazuka Kageki Dan risulta essere quindi la creazione della figura dell'*otokoyaku* che, nel corso degli anni, ha attirato sempre più spettatori fino a far arrivare la compagnia teatrale ad un livello nazionale ed internazionale. Questa figura consiste in una donna che recita il ruolo di un uomo; la sua complessità però non si ferma solamente a questa definizione ma presenta varie sfaccettature. Ad esempio, una persona che vuole intraprendere questa strada deve iniziare fin da piccola, rispettivamente dai quindici ai diciotto anni, ad entrare a far parte della scuola del Takarazuka Kageki Dan.<sup>3</sup> Successivamente, dopo vari esami di canto, recita e così via viene selezionata come membro ufficiale della compagnia teatrale. La maggior parte delle ragazze che vogliono diventare *otokoyaku* però devono tenere presente il loro aspetto fisico; questo perché la figura dell'*otokoyaku* è molto influenzata dai canoni estetici occidentali dell'uomo che presentano

---

<sup>1</sup> BERLIN Zeke, *The Takarazuka Touch*, University of Hawai'i Press on behalf of Association for Asia Performance (AAP) of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE), *Asian Theatre Journal*, Spring, 1991, Vol. 8, No. 1 (Spring, 1991), cit., pag. 46.

<sup>2</sup> ROBERTSON Jennifer, *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, 1998, Berkeley, University of California Press, pag. 192.

<sup>3</sup> BRAU Lorie, *The Women's Theatre of Takarazuka*, The MIT Press, 1990, Vol. 34, No. 4 (Winter, 1990), cit., pag. 80.

gambe lunghe, altezza sopra la norma, visi delineati e così via. Il successo dell'attrice che svolge ruoli maschili si può intuire nel merchandising che il Takarazuka Kageki Dan mette a disposizione dei fan. Questo ruolo, una volta servito a incantare le varie ragazze e ad ispirare i giovani ragazzi a comportarsi in un modo più consono e galante, non attrae al giorno d'oggi, in contrasto con quella che è l'opinione pubblica, solamente giovani ragazze ma anche ragazzi come il signor Y o il signor S.<sup>4</sup> Al giorno d'oggi, la compagnia teatrale sta cercando di aumentare il numero dei fan anche tra gli uomini attraverso eventi come quelli di San Valentino in cui solamente le coppie possono assistere agli spettacoli proposti dal teatro Takarazuka. Allo stesso tempo, però, oltre agli eventi di questo periodo non ci sono altre strategie di mercato finalizzate all'ottenimento di fan uomini; inoltre, le numerose fan impediscono agli uomini di entrare a pieno merito nel gruppo di *zukafan* non permettendogli, ad esempio, di entrare nei *fanclub*.

Una volta intuito il motivo di successo del Takarazuka Kageki Dan e carpita la vera natura dietro la compagnia teatrale ho deciso di analizzare come questa figura influisse sui fan, che da un punto di vista occidentale, vengono riconosciuti come estremi. I fan comprendono quasi tutte le fasce d'età e come si è solito pensare la grande maggioranza è costituita da donne. Il fulcro dei così chiamati *zukafan* è rappresentato dai vari fanclub che a seconda della loro *star* preferita utilizzano divise di diversi colori, svolgono attività come l'*ochakai*, con la beniamina e così via. Negli anni Settanta, con il boom del Takarazuka Kageki Dan a livello nazionale il numero dei fan crebbe in maniera esponenziale e il loro comportamento fece eco in tutta la nazione. Gli *zukafan* di quel periodo furono così agitati dalla tanta passione che covano per le varie star che la compagnia teatrale stessa dovette abolire i vari cori durante gli spettacoli e consentire solamente gli applausi.<sup>5</sup> Col tempo la passione dei fan non venne meno ma venne instaurato un codice comportamentale che le persone che frequentavano il Takarazuka Kageki Dan erano tenute ad osservare.

La compagnia fondata da Kobayashi Ichizō subì dunque vari cambiamenti dalla sua costituzione ai giorni d'oggi ma il sentimento patriarcale rimane comunque tutt'ora uno dei fondamenti cardini del Takarazuka Kageki Dan. Si può quindi parlare della compagnia in un discorso femminista ma non del tutto in modo positivo e pro alla causa. Il teatro Takarazuka ha di fatto dato la possibilità a giovani ragazze di essere libere di scegliere qualcosa che non fosse, al meno in tenera età, una brava moglie

---

<sup>4</sup> OKUGAWA Yuka, *Takarazuka fan no jittai, karei na butai no shirarezaru uragawa* in Takarazuka to iu sōchi, Kotokusha, 2009.

<sup>5</sup> OKUGAWA Yuka, *Takarazuka fan no jittai...*, pag. 167.

che sappia badare alla casa e ai propri figli. Tuttavia, gli stereotipi che molte femministe cercano di sradicare dalla mentalità patriarcale della società giapponese vengono esaltati dalle figure della *musumeyaku* e dell'*otokoyaku* appassionando sempre più persone ed influenzando, allo stesso tempo, sui pensieri di molta gente. L'immagine del Takarazuka Kageki Dan è quindi controversa sotto molti aspetti e l'immagine collettiva che le persone hanno riguardante i fan può essere un'arma a doppio taglio. Da una parte, può affascinare come queste persone siano così tanto appassionate alla forma d'arte teatrale e può iniziare a incuriosire e a farti avvicinare alla compagnia teatrale Takarazuka; d'altra parte, può influire negativamente sull'immagine del Takarazuka Kageki Dan con un conseguente calo di nuovi fan. La compagnia teatrale Takarazuka dovrà dunque tenere in conto, durante le sue strategie di mercato, del comportamento dei propri fan qualora decidesse di aumentare a dismisura il proprio seguito.

## Bibliografia

- ANAN Nobuko, *Two-Dimensional Imagination in Contemporary Japanese Women's Performance*, The MIT Press, TDR (1988-), Winter 2011, Vol. 55, No. 4 (Winter 2011).
- ANNA Jun, "Berubara" de taitō shita iroke no enshutsu, Fujin Kōron, 1979.
- ASHIHARA Kuniko, *Waga seishun no Takarazuka* (Il Takarazuka della mia gioventù), Tokyo, Zenbon, 1979.
- AZUMA Sonoko, "Takarazuka to iu media no kōzō, Takarajennu no shisō kōzō to Monogatari shōhi" (La costituzione del media chiamato Takarazuka, i quattro strati dei takarajennu e il consumo delle opere) in *Takarazuka to iu sōchi*, Kōtokusha, 2009.  
東園子、宝塚というメディアの構造、タカラジェンヌの四層構造と物語消費、宝塚という装置、厚徳社、2009.
- BERLIN Zeke, *The Takarazuka Touch*, University of Hawai'i Press on behalf of Association for Asia Performance (AAP) of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE), Asian Theatre Journal, Spring, 1991, Vol. 8, No. 1 (Spring, 1991).
- BRAU Lorie, *The Women's Theatre of Takarazuka*, The MIT Press, 1990, Vol. 34, No. 4 (Winter, 1990).
- FAURE Bernard, *The Power of Denial: Buddhism, Purity, and Gender*, Princeton University Press, 2003
- FUKUSHIMA Shiro, *Fujinkai sanjugonen* (35 anni del mondo delle donne), Tokyo, Fuji Shuppansha, ed.1984, prima edizione 1935.  
福島四郎、婦人界三十五年、東京、フジ出版社、1935.
- GOODWIN, Janet R., "Shadows of Transgression: Heian and Kamakura Constructions of Prostitution", *Monumenta Nipponica*, Vol.55, 2000, No.3.
- HAKAMATA Mayuko, "Nishiyōmono to nihonmono, Takarazuka ni miru ibunka no hatsugen to juyō no rekishi" ("Occidentale" e "Giapponese", storia della scoperta ed accettazione di culture diverse nel Takarazuka) in *Takarazuka to iu sōchi*, Kōtokusha, 2009.  
袴田麻祐子、「西洋物」と「日本物」、宝塚に見る異文化の発見と受容の歴史、宝塚という装置、厚徳社、2009.
- HAMAMURA Jun, *Takarazuka odorisanka* (Inno al Takarazuka nel ballo e nel canto), Commentario televisivo. Kansai Terebi, 25 luglio 1987.
- ISHITANI Hideko, SASAKI Toshiko, KOMASEKI Kimi, KONISHI Aya, *Uruwashī no shōjo kageki* (Teatro elegante di donne), Rivista Shiso no kagaku 52 (no. 9), 1984.
- KAGEKI, *Jidai ni kakaru hashi: San'nin musume no merodorama hodan* (Ponte attraverso le epoche: i melodrammi principali delle tre figlie) Rivista Kageki 444, 1962.
- KAMO no Chōmei, *Ricordi di un eremo*, Kamo no Chōmei, a cura di F. Fraccaro, Marsilio, Venezia, 2004.
- KAWAHARA Yomogi, *Takarazuka kageki shōjo no seikatsu* (la vita delle donne del teatro Takarazuka), Osaka Ikubunkan, 1921.
- KAWASAKI Kenko, *Takarazuka, shōhi shakai no supekutakuru* (Takarazuka, Spettacolo di una società consumista), Kōdansha, 1999.

- 川崎賢子、宝塚、消費社会のスペクタクル、講談社選書、1999.
- KIRIYAMA Keiko, *Oscar Wilde and the All-Female Takarazuka Revue Company*, The Wildean, No. 49, Oscar Wilde Society, 2016.
  - KOBAYASHI Ichizō, "Dansō no reijin" to wa?, *Rivista Kageki* 169, 1935.  
小林一三、男装の麗人とは？、歌劇 169、1935.
  - KOYAMA Shizuko, *Ryōsai Kenbo: The Educational Ideal of "Good Wife, Wise Mother" in Modern Japan*, Brill Academic Pub, 2012.
  - LAMERICHS Nicolle, *Productive Fandom, Intermediality and Affective Reception in Fan Cultures*, Amsterdam University Press, 2018.
  - MOCHIMARU Haruko, *Intervista con Brau Lorie*, New York, 25 dicembre 1987.
  - MURE Kō, '85nen kōenhyō: *Tendā Guriin, Andorojenii*, 1985, Takarazuka GRAPH 462, 1985.
  - NAKAMOTO Chiaki, *Zukafandō (La via del fan del Takarazuka)*, Tōkyōdō shuppan, 2012.  
中本千晶、ヅカファン道、東京堂出版、2012.
  - ŌGOSHI Aiko, "Otokoyakuron, Iki no kōzō no kanten kara no kōsatsu" (Considerazione dell'otokoyaku secondo il punto di vista dello iki no kōzō) in *Takarazuka to iu sōchi*, Kōtokusha, 2009.  
大越アイコ、「男役」論、「いきの構造」の観点からの考察、宝塚という装置、厚徳社、2009.
  - OKUGAWA Yuka, "Takarazuka fan no jittai, karei na butai no shirarezaru uragawa" (La realtà dei fan del Takarazuka, il retro sconosciuto dello splendido teatro) in *Takarazuka to iu sōchi*, Kōtokusha, 2009.  
奥川結香、宝塚ファンの実態、華麗な舞台の知られざる裏側、宝塚という装置、2009.
  - *Rivista GRAPH* di settembre, 1930.
  - ROBERTSON Jennifer, *The Politics of Androgyny in Japan: Sexuality and Subversion in the Theater and Beyond*, Wiley on behalf of the American Anthropological Association, *American Ethnologist*, Vol. 19, No. 3, 1992.
  - ROBERTSON Jennifer, *Theatrical Resistance, Theatres of Restraint: The Takarazuka Revue and the "State Theatre" Movement in Japan*, The George Washington University Institute for Ethnographic Research, *Anthropological Quarterly*, Vol. 64, No. 4, Gender, and the State in Japan, 1991.
  - ROBERTSON Jennifer, *Mon Japon: The Revue Theater as a Technology of Japanese Imperialism*, Wiley on behalf of the American Anthropological Association, *American Ethnologist*, Vol. 22, No. 4, 1995.
  - ROBERTSON Jennifer, *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, Berkeley, University of California Press, 1998.
  - RODEN Donald, *Culture and Identity, Japanese Intellectuals during the Interwar Years*, Princeton University Press, 1990.
  - RUPERTI Bonaventura, *Storia del teatro giapponese, Dalle origini all'Ottocento*, Marsilio Editori, 2015.
  - RUPERTI Bonaventura, *Storia del teatro giapponese, Dall'Ottocento al Duemila*, Marsilio Editori, 2016.
  - RURUKA, *Tsurugi Miyuki-Sama*, *Rivista Kageki* 724, 1986.

- SAKAKIBARA Kazuko, *Takarazuka Sutā Intabyū, Butai ni kakeru kagayaki* (Interviste alle star del Takarazuka, le luci che brillano sul palco), Aoyumisha, 2009.  
榊原和子、宝塚スターインタビュー、舞台にかける輝、青由美社、2009.
- SAWABE Hitomi, *The Symbolic Tree of Lesbianism in Japan: An Overview of Lesbian Activist History and Literary Works*, presente in *Sparkling Rain: and other fiction from Japan of women who love women* di Barbara Summerhawk e Kimberly Hughes, New Victoria Publishers, 2008.
- SHAMOON Deborah, *Revolutionary Romance: "The Rose of Versailles" and the Transformation of Shōjo Manga*, University of Minnesota Press, Mechademia: Second Arc, 2007, Vol. 2, Networks of Desire (2007).
- SHIMA Osamu, *Za Takarazuka*, Tokyo, Dairiku Shobo, 1984.
- TAKAYAMA Hideo, *Gendai no shōjo no yume no katachi* (La forma dei sogni delle ragazze di oggi), Rivista Shisō no kagaku 52 (no. 9), 1984.  
高山英雄、現代の少女の夢の形、思想の科学 52、1984.
- TAKEMIYA Keiko, *Danjo ryōmensei no miryoku in Takabatake Kashō: Bishōnen zukan* (Takabatake Kashō: Il libro opere che raffigurano bei giovani ragazzi), ed. Korona Bukkusu Henshūbu, Tokyo, Heibonsha, 2001.
- TREAT John Whittier, *Yoshimoto Banana Writes Home: The Shōjo in Japanese Popular Culture in Contemporary Japan and Popular Culture*, ed. John Whittier Treat, Honolulu: University of Hawaii Press, 1996.
- TSUJI Misako, *Niji no fuantajia* (La fantasia dell'arcobaleno), Shinromansha, 1976.  
辻美佐子、虹のファンタジア、新ロマン社、1976.
- WELKER James, *From Women's Liberation to Lesbian Feminism in Japan: Rebutian Feminizumu within and beyond the Ūman Ribū Movement in the 1970s and 1980s in Rethinking Japanese Feminisms*, University of Hawai'i Press, 2017.
- YAMADA Kōshi, *Rittaiteki ni miryoku o saguru*, Takarazuka GRAPH 252, 1968.
- YANAGI Miwa, *Nishiyama Minako x Yanagi Miwa: Shinderera suteeji ni tatsu mirai no sobo tachi* (Nishiyama Minako x Yanagi Miwa: Future nonne sul palco di cenerentola). Conversazione con Nishiyama Minako, 2003, ed. Yamashita Rika.
- YANAGI Miwa, *Shōjo jigoku to tabi suru rōjo* (l'inferno delle donne e l'anziana donna che viaggia), intervistatore anonimo, 2004.
- YANAGI Miwa, *Onna, ie, kazoku* (Donne, Casa, Famiglia), Intervistatore anonimo, 2005.
- YOSHIZAWA Jin, *Gō Chigusa no kako, genzai, mirai* (Il passato, presente e futuro di Gō Chigusa), Takarazuka GRAPH 236, 1967.

## Sitografia

- TANAKA Nobuko, *Emoto's 'Shrew' questions to provoke*, The Japan Times, 2014, cit., <https://www.japantimes.co.jp/culture/2014/11/19/stage/emotos-shrew-questions-provoke/>.
- <https://kageki.hankyu.co.jp/english/troupe/index.html>. Sito ufficiale del Teatro Takarazuka.
- <http://www.rachi.go.jp/>.

## **Ringraziamenti**

Mi è doveroso dedicare questo spazio del mio elaborato alle persone che hanno contribuito, con il loro costante supporto, alla realizzazione dello stesso.

In primis, un ringraziamento speciale al mio relatore, il Prof. Ruperti, per la sua estrema pazienza e per avermi aiutato nel corso della stesura della tesi.

Vorrei poi ringraziare la mia famiglia, nonni, zie e zii, ma in particolare i miei genitori che, appoggiando ogni mia decisione, fin dalla scelta del mio percorso di studi, con il loro instancabile sostegno, sia morale che economico, mi hanno permesso di arrivare fin qui, contribuendo alla mia formazione personale.

Grazie anche a tutti i miei amici e colleghi che hanno reso questi anni universitari indimenticabili: Sonia, Matteo, Esmeralda, Davide, Michel, Firiël, Lorenzo, Francesco, Federico, Giada, Giulia, Slave, solo per citarne alcuni.

Non posso non menzionare Momoka che, nonostante la lontananza, è sempre stata al mio fianco in questi lunghi mesi di lavoro, mi ha supportato e sopportato durante tutto il mio percorso e ha ridimensionato le mie preoccupazioni, aiutandomi ad ottenere sempre più materiale in lingua al fine di approfondire questa tesi. Grazie di cuore a tutti.