

Diamanti nel metrò: un'analisi dei ruoli e dell'identità di genere nel Giappone contemporaneo tramite l'arte *drag* di Kyōto

MARCO DEL DIN

1. Introduzione¹

Negli ultimi anni, le arti performative che includono forme di *crossdressing* hanno visto una considerevole crescita in popolarità, specialmente nel contesto Euro-Americano. L'arte *drag*, in particolare, ha raggiunto lo status di fenomeno mondiale, grazie anche al successo di critica e di pubblico di competizioni televisive come *RuPaul's Drag Race*. Nonostante la sua popolarità in Europa e negli Stati Uniti, l'arte *drag* prospera tuttavia anche in contesti come quello giapponese, pur godendo apparentemente di limitato interesse accademico. In Giappone, infatti, una fitta rete di artisti, operanti principalmente nei centri della comunità LGBTQ+ come Shinjuku Nichōme a Tokyo e Dōyama a Osaka, sembrano sfuggire all'attenzione sia degli accademici che dei fan d'oltreoceano.

Questo articolo, frutto di un progetto ancora in corso al momento della scrittura, si propone di illustrare il panorama *drag* giapponese tramite un'analisi di *Diamonds Are Forever*, il più antico e longevo *show* di *drag queen* organizzato da giapponesi. Dopo aver presentato l'impianto teorico e metodologico di questa ricerca, questo articolo offrirà uno scorcio sullo stato dell'arte sul *drag* in Giappone e introdurrà brevemente lo *show*. Verrà poi definita la figura della *drag queen*, per sua natura sfuggente e di difficile comprensione, e si investigherà la mostruosità alla base della pratica e dell'identità degli artisti del cast di *Diamonds Are Forever*. L'ipotesi di partenza è che, tramite la loro arte, le *queen* incarnano figure mostruose e liminali la cui influenza non si limita al palco, ma investe anche la loro sensibilità e la loro vita quotidiana, con importanti implicazioni nel loro rapporto con norme e identità di genere.

2. Quadro teorico e metodologia

Storicamente, il *drag* si è trovato al centro di intensi flussi transculturali sin dalla sua importazione in Giappone dagli Stati Uniti alla fine degli anni Ottanta. Il *drag*

¹ Questa ricerca è stata condotta grazie a una Doctoral Fellowship della Japan Foundation, alla quale va la mia gratitudine per il supporto durante il periodo di ricerca. Un sentito ringraziamento va anche alle *queen* e agli ex-membri di *Diamonds Are Forever* per il loro tempo, la loro disponibilità, e la loro arte.

giapponese tende quindi a basarsi su riferimenti e modelli principalmente euro-americani, pur situandosi in un panorama artistico e culturale ricco di arti performative basate sul *crossdressing*. Lo show utilizzato come caso di studio non fa eccezione. Perciò, data la natura profondamente transculturale di questo fenomeno, questo studio si fonda innanzitutto sulle teorie nel campo degli studi transculturali, le quali sottolineano i processi dinamici di interazione, conflitto e resistenza che superano e sfidano la stabilità dei confini (Juneja and Kravagna, 2013), sia tra sfere culturali geograficamente diverse sia all'interno di culture presumibilmente omogenee. Da una prospettiva transculturale, anche l'identità non può essere considerata stabile o definita su base etnica e nazionale, ma va intesa come un'entità permeabile che viene a formarsi tramite numerosi e molteplici incontri tra culture e individui (Welsch, 1999, pp. 198-130). Una prospettiva transculturale, dunque, è cruciale per un'analisi appropriata della storia e delle caratteristiche del *drag* e, in particolare, di *Diamonds Are Forever*.

Similmente, essendo questa un'arte che fa della manipolazione degli attributi di genere il suo punto di forza, le teorie afferenti al campo degli studi di genere rappresentano un altro pilastro di questa ricerca. Il genere non è qui da intendersi come una caratteristica innata o "naturale", quanto piuttosto «un elemento costitutivo di relazioni sociali basate sulle differenze percepite fra i sessi» e «un modo primario di significare le relazioni di potere»² (Scott, 1986, p. 1067). La teoria della performatività di genere di Judith Butler si rivela cruciale nel rafforzare ed esplicitare ulteriormente una visione del genere come costruito socio-culturale. Secondo Butler, esso non è un "atto" che esiste *a priori*, ma «è sempre un fare» (1990, p. 34), «un insieme di atti ripetuti all'interno di una cornice normativa altamente rigida che si solidifica nel tempo per produrre l'apparenza di sostanza, di un tipo naturale di essere» (p. 45). Il genere del soggetto, dunque, viene a costituirsi tramite una serie di atti connotati al livello del genere che solo a posteriori producono un'illusione di stabilità. Ciononostante, è indubbio che il genere e le norme sociali ad esso collegate abbiano un impatto reale sulla vita di ogni individuo, come molti studiosi critici di Butler segnalano³. Questo studio, perciò, adotta il concetto di 'genere' sia come una categoria analitica che una realtà concreta, sottolineandone la natura performativa pur prendendone allo stesso tempo in considerazione gli effetti materiali.

Questa ricerca adotta una strategia di triangolazione "between-method" nella formulazione di Flick, consistente nella combinazione di due o più metodi con lo scopo di trascendere le limitazioni dei singoli e così catturare diversi aspetti dei fenomeni esaminati (2004, p. 180). In particolare, questo studio combina l'approccio etnografico a quello biografico. Il primo consiste principalmente in osservazione partecipante al Club Metro prima, durante e dopo lo show, interagendo sia con il

² Tutte le traduzioni presenti in questo testo sono dell'autore, salvo i casi in cui il traduttore viene citato esplicitamente.

³ Vedasi Salih 2006, pp. 59-60.

pubblico che con le *queen* così da poter analizzare non solo le *performance*, ma anche i legami e le relazioni che si instaurano nel contesto del locale. Dal momento che l'esperienza dello *show* all'interno del club interessa ogni senso e rende complesso, se non impossibile, farsi da parte e osservare passivamente, questa ricerca si ispira all'etnografia sensoriale di Pink. Sarah Pink concepisce la metodologia etnografica come una pratica multisensoriale, e l'etnografo come un co-partecipante nelle pratiche studiate e, allo stesso tempo, come un componente e un agente nella creazione del luogo esaminato (2015, pp. 96-97). Secondo Pink (2015), infatti, «[i]mparare a percepire e a creare significati come fanno gli altri ci porta a non limitarci a osservare cosa fanno, ma a imparare a usare tutti i nostri sensi e a partecipare ai loro mondi, secondo le loro comprensioni incarnate» (p. 106). Per raggiungere un ulteriore livello di comprensione del fenomeno, l'osservazione nell'ambito di questo studio è stata condotta anche dietro le quinte, per assistere le *queen* nella loro trasformazione, rendendo quindi possibile acquisire conoscenze pratiche sul *drag*, constatare l'utilizzo da parte degli artisti di oggetti con una forte caratterizzazione di genere e ottenere informazioni sul processo di creazione del proprio io di scena. Graham (2016) sottolinea come 'le cose' e 'la materia' siano intrinsecamente *queer* e performative e siano inserite in una rete di relazioni sociali, personali, emotive e sensoriali. Osservare il lavoro delle *queen* dietro le quinte, perciò, rappresenta una preziosa opportunità per comprendere il ruolo che, ad esempio, gli oggetti giocano nella trasformazione e nell'identità degli artisti, o per ottenere informazioni altrimenti difficilmente trasmissibili tramite interviste.

L'approccio biografico invece, complementando quello etnografico, permette di analizzare come gli artisti ricostruiscano e interpretino le loro vite in riferimento a particolari argomenti ed eventi. Sebbene le *life histories* possano essere considerate inaffidabili o inautentiche, data la loro natura di ricostruzioni mnemoniche a posteriori, queste sono da intendersi come «un processo per generare conoscenza [e] [...] un processo di revisione della propria vita» (Hareven, 2002, p. 314). Tale approccio, pertanto, permette di comprendere come i *performer* abbiano costruito le loro idee circa l'identità, sia propria che altrui, e i ruoli di genere durante la loro vita. Esso è ispirato dalla metodologia formulata da Gabriele Rosenthal, la quale suggerisce come tale approccio abbia l'obiettivo di registrare non solo la biografia dei soggetti intervistati, ma anche la loro prospettiva presente sulle loro vite e su eventi passati (1993, p. 6). Rosenthal propone una ricostruzione della vita dell'intervistato che presti attenzione sia a come egli seleziona e interpreta gli avvenimenti rilevanti della propria vita, sia alle dinamiche fra l'«io» intervistato e il «mondo» in cui egli agisce e ricostruisce la propria storia, sia a quello che egli decide, consciamente o meno, di omettere. Questo approccio, dunque, si propone non solo di registrare eventi vissuti dai soggetti della ricerca, ma anche di analizzarne il significato nel contesto della ricostruzione fornita. Data la particolare composizione del cast di *Diamonds Are Forever*, un approccio biografico permette di approfondire ulteriormente la nostra conoscenza del *drag*, sia in Giappone che in generale, e di comprendere quale ruolo

giocano genere e sessualità nella scelta dei *performer* di diventare *drag queen* e nella loro arte.

Strumento privilegiato in entrambi gli approcci è l'intervista semi-strutturata. Pur tentando di minimizzare la mia presenza come ricercatore, la mia partecipazione sul campo e le mie relazioni con i partecipanti alla ricerca hanno indubbiamente influito sulle risposte delle *queen* alle mie domande. Pertanto, su ispirazione di Denzin, l'intervista è concepita come performativa e riflessiva, una pratica in cui gli informatori creano e rappresentano significati culturali sul momento (2001, p. 27). Rifiutando l'assunto di un "vero" sé privato e nascosto, la *performance* degli intervistati è intesa come un atto di creazione di mondi e significati (pp. 25-26) in cui essi mettono in scena specifiche versioni di sé stessi (pp. 28-29). Allo stesso tempo, questa prospettiva include anche il ricercatore stesso e lo invita a una maggiore consapevolezza del suo ruolo e della sua influenza, a considerarsi un 'attore' nell'intervista tanto quanto l'intervistato.

3. *Drag* e sorelle: cosa (non) sappiamo

Numerosi studi accademici hanno analizzato il *drag* e le sue implicazioni socio-culturali nel contesto Euro-Americano, investigando in particolare le connessioni fra quest'arte, la performatività e l'identità di genere. Nelle loro opere, Garber (1992) e Senelick (2000) tracciano una storia del *drag* adottando una prospettiva principalmente eurocentrica, pur tentando di includere approfondimenti legati ad altri contesti culturali. Lavori etnografici offrono invece uno spaccato diretto della vita e l'attività di *drag queen*, come *Mother Camp* di Newton (1974) il quale, tuttavia, presenta termini e categorie non più corrispondenti all'attuale scena *drag*. Dato il successo televisivo e sui social media di quest'arte, diversi studi accademici affrontano questi temi, focalizzandosi ad esempio sull'intreccio fra *drag* e etnia in *RuPaul's Drag Race* (Zhang, 2016) o sulla globalizzazione del *drag* nelle nuove generazioni di *performer* tramite internet (Farrier, 2017). Questi studi, pur fornendo preziose informazioni circa l'arte *drag* in generale, si concentrano perlopiù sul contesto Euro-Americano, ponendo scarsa attenzione sugli esempi prodotti in contesti diversi da un punto di vista geografico e socioculturale. Di conseguenza, le specificità derivanti dall'incontro tra prodotti culturali giapponesi e non giapponesi, come la musica e la moda, o dall'impatto del *drag* "Occidentale" in una società in cui altre forme di *crossdressing* sono già istituzionalizzate, rimangono in gran parte inosservate.

Nonostante il Giappone sia ricco di forme d'arte e fenomeni che fanno del *crossdressing* il loro punto di forza, il *drag* si configura come un fenomeno sorprendentemente poco studiato. Opere come quella di Mitsunashi Junko (2008) mostrano la lunga storia del travestitismo in Giappone, dipingendo un fenomeno non limitato al palco, ma presente in quasi ogni ambito della società. Quanto al dopoguerra, studi

documentano la nascita e lo sviluppo del fenomeno *josō* 女装⁴ (Mitsuhashi, 2022), anche nelle sue declinazioni contemporanee come l'*otoko no ko* 男の娘 (Kinsella, 2020), l'apparizione di culture e comunità omosessuali, e la creazione di nuove categorie come quella di *nyū-hāfu* ニューハーフ (McLelland, 2005). Nello specifico ambito teatrale, le due figure più studiate, e apparentemente più simili alla *drag queen*, sono quella dell'*onnagata* 女形, attore *crossdresser* incarnante modelli di femminilità così artificiali e sofisticati da essere inaccessibili alle donne biologiche (Isaka, 2016), e quella dell'*otokoyaku* 男役 che, nel suo giocare con e riplasmare modelli di mascolinità, allo stesso tempo sfida e preserva il sistema patriarcale in cui opera (Robertson, 1998). Quanto al *drag*, gli studi a disposizione, sia in giapponese che in altre lingue, sono estremamente scarsi. Carmen Săpunaru Tămaș ha analizzato il Do With Cafè, ristorante di Osaka gestito da una *drag queen* che offre spettacoli durante i pasti, sia soffermandosi sulle performance da un punto di vista artistico sia rivelando le ragioni che hanno spinto le *queen* ad intraprendere quest'arte (2020). Il Club Metro e, nello specifico, lo show *Diamonds Are Forever* erano già stati oggetto di studio da parte dello storico Mark Pendleton, che li dipinge come un luogo e un evento particolarmente rilevanti non solo per la storia del *drag* in Giappone, ma anche per la comunità che lì si riunisce (2021). Le due fonti più ricche sul *drag* in Giappone, tuttavia, sono i cataloghi delle mostre *Chronicle Kyoto 1990s*, tenutasi nel 2019 al Mori Art Museum di Tokyo, e *The Power of Attire*, organizzata nel 2022 allo Shoto Museum of Art (Tokyo). Il primo dipinge la Kyoto degli anni Novanta come un vivace centro culturale, e documenta in dettaglio la storia e l'importanza di *Diamonds Are Forever* sia in termini di attivismo che per la sua funzione comunitaria (Tsubaki *et al.*, 2019). Il secondo, invece, propone una più ampia storia del travestitismo nella storia e nell'arte giapponese, presentando anche materiali e testi prodotti dalle *queen* di *Diamonds Are Forever* (Mitsuhashi *et al.*, 2022).

Le opere sopracitate, tuttavia, offrono uno scorcio molto parziale del panorama *drag* giapponese e adottano una prospettiva di tipo principalmente storico, tentando di tracciare collegamenti con altre arti performative e fenomeni legati al *crossdressing*, piuttosto che focalizzarsi sulla pratica stessa. Osservazione empirica in Kansai, infatti, rivela una fitta rete di eventi e locali *drag*, da bar "tradizionali" gestiti da *drag queen* a club che alternano *drag show* a ordinari momenti di danza nella stessa notte. Allo stesso tempo, gruppi di *drag queen* straniere che vivono e si esibiscono in Giappone organizzano regolarmente spettacoli per un pubblico eterogeneo in termini di nazionalità, sessualità e genere, e collaborano spesso con *drag queen* giapponesi (ad esempio, "Haus Of Kinki – Kansai's Friendliest International Drag and Queer Community!," n.d.; "Haus of Gaishoku - Beauty Blenda - Tokyo," n.d.). Non è raro, inoltre, che le *drag queen* si esibiscano regolarmente in più di un luogo o evento. La scarsità di lavori etnografici sul tema oscura le relazioni sia fra gli artisti e il loro pubblico, sia fra i partecipanti agli eventi stessi, rendendo quindi complesso com-

⁴ MtF (*male-to-female*) *crossdresser*.

prendere il potenziale del *drag* in termini di costruzione di comunità. Oltre ad ignorare questa complessa rete di interazioni, lo stato dell'arte sul *drag* in Giappone pone inoltre limitata attenzione su identità e ruoli di genere e sulle loro connessioni con quest'arte. Mentre, a un primo sguardo, fare *drag* potrebbe sembrare un semplice travestirsi ed esibirsi come donna, un'analisi più approfondita di questa pratica nel contesto giapponese potrebbe rivelare non solo come vengono comprese, impiegate o rifiutate nozioni di femminilità o mascolinità, ma anche aprire a nuove possibilità che sfidano il binarismo di genere e svelare l'emergere di categorie 'indigene' precedentemente ignorate in letteratura.

4. Diamonds Are Forever

Diamonds Are Forever si tiene ogni ultimo venerdì del mese a Club Metro, Kyoto, da ormai più di trent'anni. L'evento venne organizzato per la prima volta nel 1989 a Osaka dopo il ritorno di Furuhashi Teiji, membro del collettivo artistico Dumb Type, da New York, dove aveva sperimentato e praticato il *drag* per la prima volta (Tsubaki *et al.*, 2019, p. 26). Co-fondatori dell'evento furono Dj Lala, altro membro dei Dumb Type, e Simone Fukayuki, performer *crossdresser* e cantante di *chanson* che, in seguito, avrebbe accettato anche il titolo di *drag queen*. Nel 1991, lo spettacolo si trasferì definitivamente a Club Metro, dove ha continuato a tenersi ininterrottamente fino a oggi. Solitamente composto da due *show* preceduti, intervallati e seguiti da momenti di puro *clubbing*, lo spettacolo è nel corso degli anni diventato uno dei punti di riferimento della scena della città, anche grazie al suo coinvolgimento in campagne e iniziative di attivismo (Tsubaki *et al.*, 2019, pp. 62-70).

Diamonds Are Forever non è quindi solo il primo e più longevo *drag show* organizzato da giapponesi, ma occupa anche una posizione di rilievo nella scena *drag* giapponese. *Diamonds Are Forever* è infatti considerato l'inizio del *drag* nella sua accezione moderna in Giappone sia dalla letteratura sul tema che dalle *queen* intervistate per questo progetto di ricerca. Lo *show*, inoltre, presenta un caso interessante per la sua particolare prospettiva sull'arte *drag*. Nelle loro performance, infatti, le *queen* non puntano alla semplice riproduzione di modelli di femminilità, quanto piuttosto a un superamento degli stessi, al ribaltamento di categorie e concetti quali il genere, la bellezza, e la sacralità. In posizione più marginale rispetto ai grandi centri *queer* di Osaka e Tokyo e in bilico fra realtà diverse sin dalla sua fondazione⁵, *Diamonds Are Forever* e i suoi artisti prosperano ai margini, producendo performance che mettono in discussione e sfidano i limiti delle categorie a cui si ribellano. Lo spettacolo, pertanto, consente non solo di ripensare limiti e definizioni dell'arte *drag*

⁵ Nel contesto giapponese il *drag* è un fenomeno importato dagli Stati Uniti, e il *drag* di Club Metro si è interfacciato, negli anni, sia con la scena giapponese che con i trend provenienti da oltreoceano, in particolare da Europa e Stati Uniti.

in generale, ma anche di immaginare identità che vanno al di là da quelle normalmente accettate dalla società giapponese.

5. Cos'è una *drag queen*?

Una delle prime difficoltà che si incontrano quando ci si avvicina allo studio del drag è comprendere cosa si intenda con il termine *drag queen*. Nella sua accezione popolare, una *drag queen* è un uomo *cisgender* che si veste e si esibisce in modo da emulare una donna o, nelle parole di Hastings, «un uomo gay che vive felicemente come uomo ma ha un *alter-ego*, come un supereroe, completo di un nome *camp*⁶ e l'amore per un travestimento appariscente» (2016). La realtà, tuttavia, è più complessa, come dimostra anche il cast di *Diamonds Are Forever*, il quale conta due individui gay *cisgender* di sesso maschile, tre individui eterosessuali *cisgender* di sesso maschile e due individui eterosessuali *cisgender* di sesso femminile. La varietà in termini di sesso e genere dei membri dello *show*, dunque, confuta già qualunque relazione diretta fra identità di genere, sessualità e *drag*. Il *drag* di *Diamonds Are Forever*, inoltre, sfida anche l'assunto che la *queen* impersoni una donna, proponendo performance che, in ultima analisi, superano concetti come 'maschile' o 'femminile'. In uno scritto di Simone Fukayuki, *madame* dello show, e D.K. Uraji, ex-membro del cast, le due ribadiscono come l'imitazione di femminilità sia infatti un mezzo per superare la femminilità stessa e il genere: «Come il surrealismo spesso mostra cose che non esistono nella realtà, l'«iperfemminilità» che le *queen* esprimono, portandola all'estremo, ignora e sorpassa il genere, e suggerisce che non sono più donne, ma diventano qualcosa di totalmente differente.» (Mitsuhashi *et al.*, 2022, p. 167) La rappresentazione esagerata di modelli di femminilità diventa quindi mezzo per superare il concetto di femminilità stessa, caratterizzando la *drag queen* non come 'uomo che si traveste da donna,' ma come un'entità al di là delle categorie di genere.

Decostruire l'accezione comune della *drag queen* allo stesso tempo arricchisce e complica la nostra visione di tale figura, aprendo ad ulteriori problemi in termini di definizione. L'arte *drag*, infatti, è incredibilmente varia e difficilmente riducibile a pochi, chiari elementi identificativi. Essa è fortemente dipendente dal vissuto, dalla sensibilità e dal contesto in cui un artista opera, pur restando al centro di flussi e

⁶ Il concetto di *camp* viene introdotto da Susan Sontag nel suo *Notes on Camp* (1964). Sontag non offre una definizione chiara, ma delinea il *camp* come una sensibilità basata sull'amore per l'artificio, l'esagerazione e la teatralità. Esso, secondo Sontag, «offre una visione comica del mondo» (1964, p. 288) che è fondamentalmente apolitica. L'apoliticità della definizione di Sontag è stata contestata da numerosi studiosi, come Moe Meyer, che definisce il *camp* come politico in quanto mezzo per il soggetto *queer* per raggiungere visibilità sociale e produrre critica culturale (2004, pp. 137, 143-145). Questo lavoro combina entrambe le prospettive, definendo il *camp* come una sensibilità basata sull'eccesso, l'artificialità e la tendenza a ribaltare categorie e gerarchie, trovando in questo uno spiccato potenziale politico.

dinamiche transnazionali e transculturali, al punto che lo stesso *show* può presentare stili di *drag* completamente diversi l'uno dall'altro. Definire la *drag queen* è un problema non solo per lo studioso di quest'arte, ma anche per la *queen* stessa. Nessuno degli artisti intervistati, infatti, è stato in grado di dare una definizione stabile e precisa della figura della *drag queen*, ricorrendo invece a una serie di aggettivi e sensazioni e rivelando quindi i limiti del linguaggio nel rappresentare tale fenomeno. Fra i termini usati, il più ricorrente è *kajō* 過剰 (eccesso), punto cardine della sensibilità delle *drag queen* e concetto che si riflette anche nei consigli che le *queen* si scambiano tra loro: «Indossa non un paio di ciglia finte, ma cinque,» «indossa non una parrucca, ma tre,» o «eccedi la donna comune quanto più possibile.»⁷ L'enfasi non è posta solo sul portare attributi di femminilità quali ciglia e capelli all'estremo, ma anche sullo sviluppo di una sensibilità che fa dell'eccesso il suo valore primario, che è *camp* (Sontag, 1964) in sé stessa e che fa del *camp* una strategia con cui leggere il mondo circostante (Wolf, 2013). Piuttosto che cercare l'essenza della *drag queen*, supponendo ce ne sia una, nel genere e nella sessualità dei performer, o unicamente in specifici riferimenti culturali o tipi di performance, prendere il *kajō* come punto di partenza permette di avvicinarsi maggiormente alla comprensione di questa figura. L'alta considerazione delle *queen* per l'eccesso e l'esagerazione riflettono infatti l'invito di Stokoe (2020) a evitare definizioni del *drag* basate sul genere, dal momento che «definizioni astratte che presuppongono il genere dei performer tendono a ridurre il *drag* a una formula binaria – 'uomini che si esibiscono come donne' o 'donne che si esibiscono come uomini' – che oscurano artisti di altri generi e si focalizzano sull'identità percepita dell'artista piuttosto che sulle caratteristiche dell'esibizione, come i movimenti, la gestualità e l'uso dell'esagerazione» (p. 24). Prendere eccesso, *camp* ed esagerazione come elementi chiave da cui cominciare un'esplorazione del *drag* permette quindi anche uno studio più completo e inclusivo di tale fenomeno.

Ogni tentativo di definire chiaramente la *drag queen* al di là di immagini e sensazioni finisce irrimediabilmente per oscurarne la varietà e il potenziale creativo, e fallisce nel restituire la complessità dei personaggi creati dagli artisti. Le ispirazioni delle *queen*, come verrà spiegato più nel dettaglio nella prossima sezione, afferiscono a mondi diversi e non necessariamente umani, e il processo di creazione del personaggio, come illustrato da una delle *queen*, è uno di appropriazione e rimodellamento di elementi, di parti di figure eterogenee in linea con la visione dell'artista. La *drag queen*, perciò, è da intendersi come una figura composita, che rifugge definizioni stabili, come «più di una. Più di un'identità, più di un genere, volutamente ambigua nella sua sessualità e nei suoi affetti. Fatta deliberatamente di eccessi, incarna la proliferazione e vive alla deriva, come una viaggiatrice postmoderna» (Lopes *et al.*, 2014, p. 320). L'eccesso e l'ambiguità delle *queen*, dunque, rappresentano l'auspicabile punto di partenza per un'analisi del *drag*, permettendo maggiore 'spazio di manovra' nella definizione di questa figura e approssimando il

⁷ Intervista condotta il 12 Dicembre, 2023.

più possibile quella che è, fondamentalmente, un'esperienza difficilmente riportabile a parole. L'ambiguità e l'ineffabilità della *queen*, così, permettono di destabilizzare categorie prestabilite e aprono a nuovi modi di essere e identificarsi.

Una prima definizione operativa del termine *drag queen*, per quanto necessariamente parziale e limitante, è dunque quella di un artista che, indipendentemente dalla propria identità di genere, sesso, o orientamento sessuale, si esibisce creando una *persona* che, pur presentando elementi e tratti comunemente intesi come femminili, li supera portandoli all'estremo. L'eccesso è il suo nucleo e tratto distintivo, ed è ravvisabile sia nel suo corpo, modificato e rimodellato per raggiungere una forma eccessiva, sia nelle sue *performance*, caratterizzate da una gestualità e una teatralità che esagerano i modelli e le figure che li ispirano. Più che una *female impersonator*, dunque, la *drag queen* è principalmente da intendersi come incarnazione dell'eccesso, una particolarità che le consente di superare il proprio genere, i modelli a cui si ispira, e le categorie in cui si tenta di incasellarla, dando vita ad un'entità ambigua e, fondamentalmente, ineffabile.

6. Corpi mostruosi, identità mostruose

La tendenza alla decostruzione e al superamento delle categorie è il tratto distintivo di *Diamonds Are Forever*, evidente sia nello *show* stesso che nelle *personae* dei suoi artisti. Secondo le *queen*, *Diamonds Are Forever* non è un *party gay* o *queer*, ma uno *show* per 'persone strane' (*henna hito* 変な人) volto a liberare sia clienti che artisti dalle categorie che li definiscono, una posizione esemplificata dal motto dell'evento, «Join the Deconstruction!!» ("Diamonds Are Forever," n.d.). Allo stesso modo, le fonti d'ispirazione dietro le *personae* delle *queen* sono estremamente varie, e comprendono sia dive del mondo della musica e dello spettacolo, come Marlene Dietrich, Beyoncé e Hamasaki Ayumi, sia figure al confine fra l'umano e il non-umano, come mostri delle tradizioni europee e americana, *femme fatales*, alieni, bambole, e *freak* dei *sideshow*. Le figure a cui gli artisti di *Diamonds Are Forever* si ispirano sono quindi creature fondamentalmente ambigue, situate al confine fra stati e mondi diversi, anche nel caso di donne *cisgender* come la sopracitata Marlene Dietrich o delle *femme fatales*. Secondo alcune delle *queen*, infatti, le donne che raggiungono l'estremo della femminilità finiscono per travalicare il concetto di donna, e hanno quindi qualcosa in comune con la *drag queen*. Nel loro estremizzare modelli di femminilità le *queen* diventano dunque figure mostruose e assumono una posizione di mezzo, in bilico fra i generi, fra l'umano e il non-umano, fra il sacro e il profano.

La mostruosità della *queen* non è ravvisabile solamente nei suoi modelli di ispirazione, come semplice termine menzionato durante un'intervista, ma rappresenta l'elemento fondamentale delle loro *performance* e dei corpi che creano tramite la loro arte. Molte esibizioni, in particolare quelle effettuate in occasioni speciali come la serata di Halloween, rinunciano infatti alla sinuosità dei movimenti in favore di

una gestualità più sinistra e disarmonica e, anche quando le performance sembrano più armoniose, il carattere mostruoso rimane nei corpi, distorti e resi eccessivi, e non riconducibili a idee normative di genere. Una delle *queen*, infatti, definisce il *drag* come un'«arte della distorsione», una che non si limita a distorcere un corpo nel genere opposto (o in una diversa versione dello stesso genere), quanto piuttosto a creare un corpo che sintetizzi e superi ogni definizione di genere. In questo, l'arte delle *queen* si accosta a performance come *Suiren* di Ōno Kazuo, il quale danza la morte del genere nella *pièce* teatrale e permette il superamento di logiche binarie (Franko, 1995, pp. 100-107). Ōno, danzatore di *butō*, si esibisce in abiti femminili sulle note della musica Romantica di Liszt, Chopin e Schubert, incarnando un'emotività che, secondo i canoni Occidentali, è strettamente legata alla danza e alla femminilità (Franko, 1995, p. 102).⁸ Cambiando abiti più volte durante la *pièce*, e affiancato dal figlio Ōno Yoshito come unica figura maschile, Ōno Kazuo fluttua fra molteplici generi e sessi, tutti contenuti nel suo corpo maschile e anziano. Il risultato finale non è facilmente ascrivibile a un solo genere, in una logica binaria che identifica «maschile» e «femminile» come uniche possibilità, ma si situa al di là di esso e apre a nuove potenzialità. Un ex-membro del cast di *Diamonds Are Forever* adotta una posizione simile, affermando che la trasformazione in qualcosa di più-che-umano avviene tramite una fluttuazione fra i generi culminante nella loro cancellazione: il primo strato di trucco porta il viso a uno stato zero, cancellandone i connotati e il genere, e l'applicazione di ogni strato ed elemento successivo implica un continuo movimento da un genere all'altro, prima uomo, poi donna, poi ancora qualcosa di diverso, fino a superare ogni denominazione e raggiungere lo stato di *drag queen*. Proprio per questa sua resistenza alla categorizzazione, la *queen* e il suo corpo sono profondamente complessi non solo da comprendere, ma anche da descrivere. Foster sottolinea come il corpo non incarni semplicemente concetti e idee, ma li «scriva» esso stesso, divenendo non solo mezzo ma anche agente (Foster, 1995). Studi sul *butō* risultano particolarmente utili in questo caso perché illustrano una danza che ripudia l'armonia e che distrugge le differenze fra uomo, animale e oggetto, mostrando dei corpi che si smembrano e riassemblano tramite logiche diverse⁹. Similmente, la miriade di elementi, immagini e modifiche corporee che creano la *drag queen* scrivono un corpo ambiguo, non-umano e mostruoso che denota e produce una sensibilità altrettanto ambigua, eccessiva e mostruosa. Il mostro, sottolinea Braiddotti (2011), è allo stesso tempo Stesso e Altro, «liminale e strutturalmente centrale alla nostra percezione della normale soggettività umana» (p. 216), un «processo senza un oggetto stabile» (p. 243) che disturba la normalità e permette di mettere in discussione le categorie in cui lo si tenta di iscrivere. Così, in virtù della sua mostruosità, anche la *drag queen* è in grado di sfidare le categorie della propria arte e della società che la circonda.

⁸ Per una descrizione più dettagliata di *Suiren*, vedasi Franko, 1995, pp. 101-104.

⁹ Vedasi, per esempio, Centonze, 2016.

La mostruosità delle *queen*, inoltre, investe anche la loro percezione di sé e identificazione. Gli artisti vedono sé stessi come parte di una “minoranza”, la quale va intesa non come connessa alla comunità LGBTQ+ o a una minoranza sociale, ma come un gruppo di individui accomunati da una sensibilità, una moralità e una visione del mondo completamente diversa da quella della “maggioranza” che, secondo una delle *queen*, è vincolata dal senso comune e dall’incapacità di percepire la bellezza nel grottesco. La distanza fra la “minoranza” e la “maggioranza” è incolmabile e, qualora una *queen* decidesse di passare alla seconda, per esempio accettando di compromettere la sua arte per il pubblico *mainstream* o di diventare una macchietta per un programma televisivo, perderebbe il suo status di *drag queen*. Quest’identificazione non è limitata al palco o strettamente connessa a un certo tipo di costumi e trucco. Molti dei *performer* intervistati, infatti, affermano di essere *drag queen* sia *in-* che *out-of-drag*: il ‘cuore’ è sempre lo stesso, è solo l’abito a cambiare quando scocca la mezzanotte.¹⁰ Allo stesso modo, anche individui che non si presentano direttamente come *drag queen*, ma che condividono la sensibilità e la visione del mondo della “minoranza”, vengono definiti dagli artisti di Club Metro come tali. Quest’enfasi su un’identità interiore richiama il concetto di *kokoro no sei* 心の性 nel caso di *crossdresser* e persone transgender, un’identità fluida e ambigua che riflette la percezione di sé e i sentimenti di persone il cui genere non coincide con il proprio sesso (Iwata (Inoue), 2009). Nonostante nessuna delle *queen* abbia dichiarato di percepire discrepanze fra il proprio sesso e la propria identità di genere, i continui rimandi all’identità di *drag queen*, intesa come stato interiore indipendente dall’aspetto esteriore, suggeriscono la possibilità di considerare la *drag queen* una nuova identità capace di trascendere sia sesso che genere. Questa identità potrebbe rappresentare meglio come gli artisti percepiscono sé stessi e definiscono la propria posizione nel mondo e nella società.

La mostruosità che le *queen* incarnano sul palco dà ai performer, i cui corpi e identità si scontrano con rigide norme sociali e di genere, gli strumenti per immaginare e incarnare modelli alternativi. La maggior parte degli artisti intervistati, infatti, ha ammesso di aver sviluppato una maggiore sicurezza di sé tramite il *drag*, sicurezza che non si limita all’esibizione, ma si estende anche alla vita di tutti i giorni *out-of-drag*. Nel caso di membri ed ex-membri del cast di genere femminile, tuttavia, tale sicurezza si lega strettamente alla vita come donne in Giappone e permette loro di mettere in discussione e sfidare norme di femminilità. Una di queste ha ammesso di aver esitato a debuttare, circa vent’anni fa, perché si percepiva troppo grassa e non conforme agli standard di bellezza tradizionali, e di aver trovato la forza grazie a un ormai ex-membro donna del cast che l’ha incoraggiata a portare all’estremo quelli che percepiva come difetti. Un altro ex-membro del cast di genere femminile definisce la *drag queen* come «un essere che inverte i sensi» (*kankaku wo hanten suru mono* 感覚を反転するもの), e che quindi permette «un’altra logica, in cui ‘tutti i

¹⁰ Parafrasi di una citazione da un’intervista condotta il 12 dicembre 2023 con uno dei performer.

corpi contano,' e non solo quelli che sono socialmente legittimati come gli unici possibili e gerarchicamente superiori a quelli relegati a un posto di abiezione» (Lopes *et al.*, 2014, p. 332). Questa logica si trasferisce per la *queen* intervistata anche fuori dal club, permettendole di ignorare il sistema normativo in cui opera e trovare fiducia in sé stessa nella vita di tutti i giorni. Il *drag*, perciò, rappresenta uno strumento che permette ai performer di navigare e opporsi alle norme di genere sia sul palco che nella vita quotidiana. I due corpi della *queen*, *in-* e *out-of-drag*, vanno quindi a influenzarsi vicendevolmente, permettendo ai performer di immaginare e incarnare alternative ai modelli di femminilità e mascolinità socialmente accettati.

7. Conclusioni

In questo breve articolo si è analizzato il fenomeno *drag* in Giappone a partire dall'arte dello *show Diamonds Are Forever*. La *queen* che emerge da questa ricerca non è una figura stabile e facilmente definibile, quanto più un'entità che rifugge descrizioni e categorizzazioni. La *drag queen* non impersona una donna, ma supera sia le categorie di genere che il concetto di genere stesso per diventare una figura ambigua ed eccessiva. L'eccesso è infatti il punto di partenza fondamentale per lo studio del *drag*, permettendo un'esplorazione di questo fenomeno più inclusiva e meno legata a categorie prestabilite. La *drag queen* di Club Metro, inoltre, è caratterizzata da una certa mostruosità, ravvisabile non solo nelle figure che le sono d'ispirazione, ma anche nel suo corpo e nella sua sensibilità. Quello che la identifica, infatti, è un corpo mostruoso, solo parzialmente definibile nello scritto, e che opera tramite una distorsione sia di elementi corporei che del genere dell'artista. Questa mostruosità si trasla anche nella sua identificazione in una 'minoranza' caratterizzata dall'eccesso e dalla capacità di vedere il bello nel grottesco, e diventa strumento per le *queen* anche al di fuori del club. Tramite il *drag*, infatti, gli artisti riescono a immaginare e incarnare alternative ai modelli di genere proposti e accettati nella società giapponese contemporanea.

Parte di un progetto più ampio, questo articolo lascia inesplorate molte traiettorie di ricerca che verranno approfondite in studi successivi. Di particolare interesse, per esempio, è l'effetto che l'ambiguità e la mostruosità delle *queen* hanno sul club e il suo pubblico. L'osservazione sul campo ha dimostrato come anche lo stesso Club Metro, durante *Diamonds Are Forever*, diventi un luogo liminale in cui nuove possibilità si aprono per i suoi avventori. Rimane da investigare, dunque, in che modo lo *show* influenzi le loro identità e percezione di sé stessi, e se la partecipazione all'evento abbia per loro qualche influenza anche al di fuori del club. In questo senso, un'ulteriore analisi di *Diamonds Are Forever* potrebbe anche rivelare se e in che modo l'evento faciliti la costruzione di una comunità, e quali siano le caratteristiche di quest'ultima.

Riferimenti bibliografici

- Braidotti, Rosi (2011). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. 2nd ed. New York Chichester: Columbia University Press.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Centonze, Katja (2016). "Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice". *Teatro e Storia*, 37, pp. 127-38.
- Denzin, Norman K. (2001). "The Reflexive Interview and a Performative Social Science". *Qualitative Research*, 1 (1), pp. 23-46.
- "Diamonds Are Forever". n.d. CLUB METRO | 京都メトロ. Consultato il 27/05/2024. <https://www.metro.ne.jp/diamonds-are-forever/>.
- Farrier, Stephen (2017). "International Influences and Drag: Just a Case of Tucking or Binding?". *Theatre, Dance and Performance Training*, 8 (2), pp. 171-87.
- Flick, Uwe (2004). "Triangulation in Qualitative Research". In Flick, Uwe; von Kardoff, Ernst; Steinke, Ines (a cura di). *A Companion to Qualitative Research*. London: SAGE, pp. 178-83.
- Foster, Susan Leigh (1995). "Choreographing History". In Foster, Susan Leigh (a cura di). *Choreographing History*. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press, pp. 3-21.
- Franko, Mark (1995). *Dancing Modernism/Performing Politics*. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press.
- Garber, Marjorie (1992). *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety*. Londra: Routledge.
- Graham, Mark (2016). "Method Matters: Ethnography and Materiality". In Browne, Kath; Nash, Catherine J. (a cura di). *Queer Methods and Methodologies*. New York: Routledge, pp. 183-94.
- Hareven, Tamara K. (2002). *The Silk Weavers of Kyoto: Family and Work in a Changing Traditional Industry*. Berkeley: University of California Press.
- Hastings, Magnus (2016). *Why Drag?* San Francisco: Chronicle Books.
- "Haus of Gaishoku - Beauty Blenda - Tokyo". n.d. Haus of Gaishoku. Consultato il 27/05/2024. <https://hausofgaishoku.com>.
- "Haus Of Kinki - Kansai's Friendliest International Drag and Queer Community!" n.d. Haus of Kinki. Consultato il 27/05/2024. <https://www.hausofkinki.com>.
- Isaka, Maki (2016). *Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theater*. Seattle - Londra: University of Washington Press.
- Iwata (Inoue), Miku (2009). "Sei wo pafōmansu suru. 'Toransujendā' he no intabyū kara". *Bulletin of the Buddhist University, Graduate School of Sociology*, 37, pp. 37-54.
- Juneja, Monica; Kravagna, Christian (2013). "Understanding Transculturalism – Monica Juneja and Christian Kravagna in Conversation". In Model House Research Groups (a cura di). *Transcultural Modernism*. Berlino: Sternberg Press, pp. 22-35.
- Kinsella, Sharon (2020). "Cuteness, *Josō*, and the Need to Appeal: *Otoko no Ko* in Male Subculture in 2010s Japan". *Japan Forum*, 32 (3), pp. 432-458.
- Lopes, Aureliano; Uziel, Anna Paula (2014). "On High Heels: Intertwinings between the Art of Travestity, Becoming-Drag Queen and Self-Affirmation". *Annual Review of Critical Psychology*, 11, pp. 319-34.

- McLelland, Mark (2005). *Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.
- Mitsuhashi, Junko (2008). *Josō to Nihonjin*. Tōkyō: Kōdansha.
- Mitsuhashi, Junko (2022). "Josō Sekai no Nijū-seiki: Transujendā Karuchā no Kōzō". In *Rekishī no Naka no Tayō na "Sei": Nihon to Ajia - Hengen suru Sekushuariti*. Tōkyō: Iwanami Shoten, pp. 189-216.
- Meyer, Moe (2004). "Reclaiming the Discourse of Camp". In Benschoff, Harry; Griffin Sean (a cura di), *Queer Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge, pp. 137-50.
- Mitsuhashi, Junko; Niimi, Itsuho; Nishi, Miyako (a cura di) (2022). *Yosooi no Chikara: Iseisō no Nihonshi*. Tōkyō: The Shoto Art Museum.
- Newton, Esther (1974). *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Pendleton, Mark (2021). "And I Dance with Somebody: Queer History in a Japanese Night Club". *History Workshop Journal*, 90, pp. 297-310.
- Pink, Sarah (2015). *Doing Sensory Ethnography*. 2nd ed. London: SAGE.
- Robertson, Jennifer (1998). *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*. Berkeley: University of California Press.
- Rosenthal, Gabriele (1993). "Reconstruction of Life Stories: Principles of Selection in Generating Stories for Narrative Biographical Interviews". *The Narrative Study of Lives* 1 (1), pp. 59-91.
- Salih, Sarah (2006). "On Judith Butler and Performativity". In Lovaas, Karen E.; Jenkins, Mercilee M. (a cura di). *Everyday Life: A Reader*. Thousand Oaks: SAGE, pp. 55-68.
- Săpunaru Tămaș, Carmen (2020). "The Body as Canvas: Osaka Drag Queens from Kabuki to Lady Gaga". In Holca, Irina; Săpunaru Tămaș, Carmen (a cura di). *Forms of the Body in Contemporary Japanese Society, Literature, and Culture*. Laham: Lexington Books.
- Scott, Joan (1986). "Gender: A Useful Category of Historical Analysis". *Gender: A Useful Category of Historical Analysis* 91 (5), pp. 1053-75.
- Senelick, Laurence (2000). *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*. London: Routledge.
- Sontag, Susan (1964). "Notes on Camp". In *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Doubleday, pp. 275-92.
- Stokoe, Kayte (2020). *Reframing Drag: Beyond Subversion and the Status Quo*. London: Routledge.
- Tsubaki, Reiko; Nakajima, Mimi; Takeuchi, Momo; Ishitani, Haruhiro; Fukai, Atsushi (a cura di) (2019). *Kuronikuru Kyoto 1990s*. Tōkyō: Mori Art Museum.
- Welsch, Wolfgang (1999). "Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today". In Featherstone, Mike; Lash, Scott (a cura di). *Space of Culture: City, Nation, World*. London: Sage, pp. 194-213.
- Wolf, John M. (2013). "Resurrecting Camp: Rethinking the Queer Sensibility". *Communication, Culture and Critique* 6 (2), pp. 284-997.
- Zhang, Eric (2016). "Memoirs of a GAY! Sha: Race and Gender Performance on RuPaul's Drag Race". *Studies in Costume & Performance* 1 (1), pp. 59-75.