

Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, Il Mulino, 1996.

Anche questo secondo libro che Laura Mariani dedica alla storia delle attrici si svolge al confine tra storia del teatro e storia delle donne: un intreccio fertile di suggestioni e spunti teorici. Tema dell'indagine, condotta soprattutto attraverso fonti letterarie, è il teatro *en travesti* (interpretazione di ruoli appartenenti all'altro sesso), che in alcune celebri attrici vissute tra Otto e Novecento si carica di un significato culturale e storico particolare: non solo banco di prova della professionalità artistica, ma anche espressione di sé oltre le gabbie comportamentali imposte alle donne e legame profondo col femminismo. Di due di queste celebri e complesse figure di attrici — Sarah Bernhardt e Colette — l'A. ripercorre le vicende artistiche e private, basandosi soprattutto sui numerosi scritti che entrambe hanno lasciato riguardo alla propria esperienza scenica, al rapporto tra vita ed arte, alla differenza sessuale e al processo di profondo travaglio che l'attrice deve intraprendere per spogliarsi della propria identità di donna e assumere caratteristiche dell'altro sesso: sulla scena, ma non solo.

Recitare *en travesti* è stato un tradizionale banco di prova di attori e attrici di tutti i tempi — dal teatro greco alla commedia dell'arte, dall'*onnagata* giapponese al *music hall* — proprio perché mette in gioco, sempre, elementi profondi e inconsci della personalità. Tuttavia la situazione vissuta dall'attore che interpreta un personaggio femminile non è speculare rispetto a quella dell'attrice che indossa panni maschili. Per gli attori del passato l'interpretazione di ruoli femminili nasceva, in molti casi, dall'esclusione delle donne dall'arte scenica (e troviamo compagnie di sole attrici, dovute ad analoghe censure), ma al tempo stesso introdusse nella storia del teatro la riflessione sulla differenza sessuale e l'elaborazione di tecniche psichiche e corporee che consentivano di scomporre l'unità corpo-mente-immagine dell'attore e di ricostituirla, nel "travestimento", mutata e arricchita. Forma dell'arte drammatica di tutti i tempi, il travestimento costituisce ancora, per molti attori contemporanei, una sfida in cui misurare la propria professionalità.

Ma per le attrici vissute tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del nostro secolo — anni di grande sviluppo del femminismo e di generale crisi di gerarchie e identità sociali — l'assunzione di ruoli maschili si carica di ulteriori valenze; vi corrispondono, nella vita, esperienze trasgressive e atteggiamenti di rottura verso i modelli accettati di femminilità.

D'altra parte, fuori della scena teatrale, il travestimento è una ricorrente pratica femminile del passato, dettata dai più vari motivi: desiderio di avventura, esigenza di muoversi liberamente negli spazi maschili, di svolgere lavori riservati agli uomini, di fuggire da costrizioni materiali o di esternare il conflitto con la propria identità sessuale, di vivere relazioni omosessuali ... Si travestono per combattere Giovanna D'Arco e Clorinda. La contadina siciliana Francisca, nel Seicento, si traveste da uomo dopo la morte del marito, per poterne proseguire l'attività di bracciante (e per questo viene processata e assolta). George Sand si traveste sull'esempio della madre e della zia, che in tal modo potevano percorrere più sicure e libere le strade parigine. Le operaie francesi, invece, a fine Ottocento, si travestono per percepire paghe maschili. Le prostitute, per sedurre. La pratica, nella Parigi di fine Ottocento, è tanto diffusa e così in contrasto con l'ordine dei sessi nella società borghese, che il ministro dell'Interno emana un decreto per proibirla. Non stupisce, pertanto, che, tra Otto e Novecento, le femministe, nella loro tensione a dar vita alla "donna nuova", siano fortemente attratte sia dal teatro (come spazio in cui è

possibile sperimentare nuove identità), sia dalla vita libera e trasgressiva delle attrici.

Sarah Bernhardt, cui l'A. dedica un lungo capitolo, riassume in sé le caratteristiche di un personaggio eccezionale, prima che di una grande attrice: nomade, sinuosa e filiforme come un'odalisca di Klimt, capace di affascinare uomini come Proust, Wilde, James, Yeats, Pound, Freud

...

Un fiume di carta segue la sua *performance*: scrive opere teatrali, racconti e memorie. Resta sulle scene fino al termine della sua vita, nonostante la mutilazione di una gamba. Interprete di personaggi maschili, tra cui il suo famoso e applaudito "Amleto", nell'*Art du théâtre* teorizza la "natura femminile" dell'attore: gli artifici dell'attore, il suo desiderio di piacere, la facilità di esteriorizzare i propri sentimenti e di dissimulare i propri difetti, sono qualità tipiche delle donne. In *Ma double vie* elabora il concetto di "astrazione da sé", di cui la donna è dieci volte più capace dell'uomo, così come di "assimilare": grazia, distinzione, classe. Nel costruirsi come immagine per altri, Sarah ritiene — a differenza degli psichiatri del suo tempo che teorizzano lo sdoppiamento "isterico" delle donne — che la donna agisca come soggetto consapevole.

L'attrice, che alla fine della carriera ha al suo attivo centoventicinque personaggi, è maestra nell'arte del *maquillage* e dell'abbigliamento (e magistralmente, al termine della sua vita, riesce così a camuffare la propria menomazione). Crea la propria moda: abiti preraffaelliti, corpetti drappeggiati, gonne a spirale, che ne esaltano l'immagine esile e sinuosa, tra *femme fatale*, *femme fragile*, ermafrodita. Intraprende con decisione attività "maschili": cavalca, tira di scherma, è *manager* di se stessa. Nel 1899 fonda il proprio teatro, dandogli il suo nome. Segue le vicende politiche del suo tempo, schierandosi a favore di Dreyfus (come lui, Sarah è ebrea), del pacifismo, del suffragio femminile.

In teatro, contro la tradizione francese, che considera essenziale nella recitazione la declamazione, rivaluta la centralità del corpo e dell'azione; e l'avvicinamento progressivo tra l'attore e il suo personaggio, che inizia da una migrazione dell'anima, per giungere solo in fase finale alla costruzione dell'immagine attraverso trucco e costume.

Dopo aver impersonato Ofelia, Sarah interpreta Amleto: solo una donna — scrive — può accoppiare ai tratti giovanili e irresoluti del personaggio la giusta maturità artistica. Le ambivalenze del

personaggio vengono esaltate dall'ambiguità sessuale del travestimento. Il suo teatro è "luogo del possibile" che rompe gli schemi dell'adattamento e suscita emozioni profonde. Sarah, scrive Shaw, trasporta i suoi spettatori nel regno dell'"inverosimiglianza".

L'esperienza scenica di Colette — cui è dedicato un altro lungo capitolo — è poco nota al grande pubblico, offuscata dalla sua fama di scrittrice. Ma teatro e scrittura sono strettamente intrecciati nella sua biografia.

All'inizio del secolo, Colette si traveste, in teatro come nella vita. Nel teatro cerca uno spazio di libera espressione, di elaborazione di un linguaggio proprio. Recita, poco più che dilettante, come mimo. Danza e recita pantomime nel caffè concerto, nel *music-hall*: esperienze che imbarazzano la madre e gli amici, che non comprendono la sua esigenza di andare oltre la dimensione della scrittura, di esporsi al rapporto "fisico" con un pubblico chiassoso e plebeo. Per questi suoi trascorsi teatrali le saranno negati la croce di commendatore e, alla sua morte, il funerale religioso.

Ma Colette è attratta dalle forme meno auliche dello spettacolo; è affascinata da acrobati e saltimbanchi — in transito tra mondi e sessi diversi. I rapporti con altre donne — come l'attrice Polaire, interprete della sua Claudine — o con persone dall'identità complessa, al di fuori delle convenzioni, sono momenti fondamentali della sua vicenda umana e artistica. Come Sarah Bernhardt si sente attratta dalle metamorfosi rese possibili attraverso il *maquillage* e, come lei imprenditrice, produce e vende cosmetici. Nello scegliere il suo pubblico, preferisce quello "gioioso [...], fracassone, mezzo ubriaco" dei caffè concerto e dei teatri rionali. La liberazione dalla rigidità dei ruoli imposti mira a ricreare l'indistinzione sessuale dell'infanzia, in cui la creatività può dispiegarsi nella massima libertà, in un processo in cui Colette si immerge totalmente: corpo, linguaggio teatrale e scrittura.

Colette — osserva l'A. — rappresenta la componente meno rassicurante e più trasgressiva della cultura femminista del primo Novecento, che, abbandonando le cautele della prima generazione, rifiuta il matrimonio e l'ipocrisia della doppia morale, valorizza le relazioni tra donne, l'indipendenza economica, la libertà di esprimersi anche attraverso il corpo e l'immagine. Questa cultura ha il suo centro d'irradiazione a Parigi dove s'incontrano artiste, intellettuali, donne in cerca della propria identità, donne che si travestono, che si amano.

Nel concludere la sua storia di "sfide fra abiti e corpi, fra corpi e menti, fra sesso, genere e soggetti", Laura Mariani si richiama a

Virginia Woolf e al suo celebre Orlando, che, tra Cinque e Ottocento, vive nomade attraverso mutazioni sessuali, mondi ed epoche. Il riferimento alla grande scrittrice inglese, anch'essa attratta dalla creatività di una mente androgina "risuonante e porosa" iscrive ulteriormente il tema del sesso ambiguo, moltiplicato, in mutazione, nella storia del femminismo: motivo di fondo che percorre questo volume.

Laura Guida
(Università di Napoli)