

9. I personaggi «insexués» di Sarah Bernhardt Riflessioni sul travestimento in scena*

Laura Mariani

Nel 1907 Sarah Bernhardt pubblicò le memorie della sua vita dall'infanzia fino al 1880, quando, a trentasei anni, la sua carriera era all'apice, e dunque – come disse alla nipote Lysiane – sentiva in pieno «le nez sur l'existence» mentre si equivalevano per intensità le sue esperienze dentro e fuori del teatro¹. Una scelta coerente col titolo del suo libro, *Ma double vie*, che così aveva motivato:

Voglio mettere da parte in queste *Memorie* ciò che riguarda direttamente l'intimità della mia vita. C'è un «io» familiare che vive un'altra vita e di cui le azioni, le gioie e i dolori nascono e si spengono in una piccola cerchia di cuori. Mentre io sentivo il bisogno di un'altra vita, di un più grande spazio, di un altro cielo².

Questo bisogno di un'altra vita e la necessità conseguente di andare continuamente da un livello all'altro è un passaggio consustanziale con l'arte teatrale: arte per eccellenza transitiva, che mira alla creazione di realtà ulteriori e costringe chi la pratica a «uscire da sé» per diventare altro/a. Il teatro – doppio della vita – è vita potenziata.

Inadeguato vi risulta perciò il riferimento alla diade pubblico/privato in senso rigido, anche se la stessa Sarah Bernhardt parla di un «io familiare» che si esprime in una dimensione piccola, sottintendendo l'esistenza di un «io» che agisce su una scena più ampia; pensando forse ad un unico «io» dalla storia e dalle manifestazioni molteplici, che non opera per sfere separate e si apre a tutte le suggestioni, nella dimensione del «trans». Per questo si muoveva sul palcoscenico con tanta naturalezza da stupire persino una collega come Ellen Terry.

* Questo testo della relazione di Laura Mariani è ora pubblicato in Liana Borghi (a cura di), *Passaggi. Letterature comparate al femminile*, Quattroventi, Urbino 1999. Ringraziamo l'editore per la gentile concessione.

1. Lysiane Bernhardt, *Sarah Bernhardt ma grand'mère*, Edition du Pavois, Paris 1947, 11.
2. Sarah Bernhardt, *Ma double vie*, Charpentier et Fasquelle, Paris 1907, 450. Ediz. it. *La mia doppia vita*, Voghera, Roma 1908 (parzialmente ripubblicato a cura di Loredana Scaramello, Savelli, Milano 1981). Ma tutte le citazioni da Sarah Bernhardt qui proposte sono state tradotte da chi scrive.

Attori e attrici, operando uno «sdoppiamento incessante della personalità, non possono tuttavia avere un'anima per l'esterno e conservare la loro, non possono dividersi fra loro stessi e la parte». E così, «la coscienza vola di età in età, di popolo in popolo, di strato sociale in strato sociale, di eroe in eroe, in un movimento di migrazione continua». L'artista – continua Sarah – è simile a «uno di quei piatti sonori che vibrano a tutti i venti che anche una brezza leggera può agitare»³.

I passaggi d'identità dentro-fuori la scena somigliano a percorsi labirintici da seguire con disciplinata attenzione, passo dopo passo; perseguendo non idealistiche immedesimazioni nel personaggio, ma dettagliate costruzioni del proprio io in scena nelle sue varie personificazioni, in connessione con il prima e con il dopo. Corpo e mente in unità ne sono protagonisti in un viaggio che nell'«esterno» trova un momento di propulsione e di verifica. Così dimensione concreta, visibile, e dimensione astratta, nascosta, rimandano per Sarah l'una all'altra:

E poco a poco mi identificavo col mio personaggio. Lo vestivo con cura, relegavo la mia Sarah Bernhardt in un angolo. La facevo spettatrice del mio nuovo «io»; ed entravo in scena pronta a soffrire, a piangere, a ridere, ad amare, ignorando ciò che l'«io» dell'io faceva là in alto, nel mio palco⁴.

Questa precorritrice percezione della soggettività come campo di tensioni si appoggia su tecniche consolidate di mestiere e su un elemento di irriducibile mistero. Siamo alle soglie della «trasmutabilità» pirandelliana – fra interprete e personaggio, fra io e non-io –, con quei sei personaggi che escono dalla mente dell'autore per reclamare il loro diritto di esistenza autonoma, mostrando la potenza dei fantasmi che prendono corpo in confronto alle finzioni mimetiche dei guitti. Il passaggio mente-corpo, originario del linguaggio teatrale, viene così fissato tramite un altro passaggio – quello della letteratura drammatica – in una parabola che sottrae l'esperienza di chi recita alla dimensione della psicologia e alla ineffabilità dell'immedesimazione, per farne sentire la sapiente materialità. Procedimenti questi tipici dell'arte attorale in sé, che possono diventare ancor più complessi e sofisticati quando avviene un passaggio dell'identità sessuale.

Interprete di circa centoventicinque personaggi, Sarah incarnò donne inamorate, prostitute, sante (persino la Vergine Maria e Santa Teresa), regine (come Maria Antonietta), rivoluzionarie (come Théroigne de Méricourt), attrici e artiste (da Adrienne Lecouvreur a Régine Armand), grandi personaggi e «ruoli impropri» in testi di nessun valore. Mise così in scena la femminilità (e poco la maternità): una femminilità assoluta, tale da ispirare l'immaginario fin de siècle e da essere definita «pre-conosciuta» dal giovane Freud⁵.

La volontà di possedere un campo il più possibile ampio per la «ricerca delle sensazioni e dei dolori umani» la spinse poi oltre quelle figure pre-destinate e le loro «femminili» passioni, verso i personaggi maschili, in genere «più intellettuali e attivi nel vasto mondo»: in una dimensione di sfida sia a livello artistico che sociale⁶. Non si limitò dunque a travestirsi laddove il testo lo contemplava o il «genere» teatrale lo

3. Sarah Bernhardt, *L'art du théâtre. La voix. Le geste. La prononciation*, Nilsson, Paris 1923.

4. *Ib.*, 204.

5. Sigmund Freud, *Lettres of Sigmund Freud* (a cura di Ernst L. Freud), Mc Graw-Hill Book Company, New York-Toronto-London, 1964, 178-82.

6. Sarah Bernhardt, *L'art du théâtre...*, 138-46.

permetteva – nel «teatro leggero» –, e si mosse invece con sicurezza: come avevano fatto i giovani attori elisabettiani interpretando ruoli femminili. Il boy actor era per Oscar Wilde «l'elemento cruciale del realismo e del fantasticare» di quel grande teatro che non assegnava «alla mera casualità del sesso ciò che appartiene a pieno diritto all'intuizione immaginativa e all'energia creativa»⁷.

Non essendo interessata all'imitazione esteriore dell'altro sesso ed essendo abituata a «partire da sé», Sarah individuò una categoria di personaggi: «insexuées» li definì. In essi «l'anima bruciava il corpo», «il contenuto» faceva scoppiare «il contenente», trasformando la virilità in una maschera estrinseca: il disaccordo fra «il pensiero divorante e la plasticità» rendeva allora fastidioso il corpo maschile adulto, robusto e muscoloso, mentre la figura adolescenziale di Sarah, magra e sinuosa, offriva un'«enveloppe» più in armonia con certe menti inquiete, con certe sensibilità ribelli al dictat «sii uomo»⁸.

Il caso di Amleto risulta emblematico della sua ricerca di personaggi in stato di disequilibrio; è sfuggente la sua identità: principe e studente, non più adolescente e non ancora pienamente adulto, posseduto da una missione e ondeggiante. Tratti ancor meno risolti possedeva il suo duca di Reichstadt, il figlio di Napoleone, carpito dalla morte mentre progettava di restaurare i fasti paterni (*L'aiglon* di Rostand). Così, scegliendo personaggi di poeti, di innamorati e di sognatori e, coniugando giovinezza e amore (per una donna o per un'idea), Sarah Bernhardt oltrepassava il territorio della mascolinità cristallizzata.

Riflettendo nuovamente su quell'esperienza in occasione del convegno *Passaggi* (Firenze, 25-28 settembre 1997) e poi dell'incontro nel corso «Pensare un mondo con le donne» (Lugano, 14 marzo 1998); rileggendo per la stesura di queste note recensioni e osservazioni relative al mio libro *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*⁹; rimasticando un tema così attraente da proporsi come modo di guardare prima che come oggetto di studio, penso di poter fissare alcuni nodi teorici relativi all'arte femminile del travestimento.

9.1. **Mente-abito-corpo**

È questa la successione fra i tre elementi, se seguiamo il percorso compiuto da Sarah Bernhardt. La mente è il luogo originario, in una dimensione non solo razionale, impregnata bensì delle oscurità dell'inconscio, dove la differenza/somiglianza fra i sessi appare più enigmatica, incontrollata. La voce, nascendo dentro, ne costituisce l'eco e l'eco ne rilancia a chi guarda e ne viene invaso/a: «la voce è diffusione, insinuazione, passa per tutta l'estensione del corpo, la pelle; essendo passaggio, abolizione dei limiti, delle classi, dei nomi [...] detiene un potere particolare di allucinazione»¹⁰.

7. Oscar Wilde, *The Portrait of Mr. W.H.*, 1889. Ediz. it. *Il ritratto di Mr. W.H.*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992, 56.

8. Sarah Bernhardt, *L'art du théâtre...*, 138-46.

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

10. Roland Barthes, *S/Z*, Editions du seuil, Paris 1970. Ediz. it. *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, Einaudi, Torino 1970, 103.

Al corpo si arriva per il tramite dell'abito: a partire dalla costruzione esterna del personaggio, in quanto essere vivo e abbigliato. L'abito condiziona posture e gesti, dovendo aderire al corpo ma potendosene peraltro distaccare, per far risuonare identità sommerse, per provocare nuove esperienze e visioni. Così gli stivali maschili consentono a George Sand una libertà di movimenti imparagonabile a quella concessa delle malferme scarpette femminili e insieme cambiano la percezione del proprio corpo e il suo rapporto col pavimento, col marciapiede¹¹. Sono quelle scarpette a rappresentare un elemento improprio, mentre le nuove calzature costringono il corpo a riposizionarsi e lo sguardo a modificare traiettoria: uno strumento di de-generazione. Tanto che Sarah Bernhardt, per indossare un nuovo personaggio maschile, aveva bisogno di usare alle prove costumi che le fossero già familiari.

Il corpo è il luogo delle metamorfosi: vacillante e mobile laddove lo pensiamo fisso e comandato dalle leggi della natura. Un insieme di particelle vive e in decomposizione lo definisce Sarah Bernhardt, quando spiega la sua propensione per alcuni personaggi di uomo; non è un caso dunque che nei travestimenti oltre che nelle scene di morte rivelasse meglio i suoi talenti.

Così il cadavere della signorina Brabender, tanto amata da Sarah, sorprendentemente manifestò tratti virili quali barba e baffi; mentre lei, da attrice, sulla scena moriva e rinasceva in incarnazioni sempre diverse. E nella vita apparteneva alla morte il potere supremo di metamorfosi: perché essa trasformava la carne in terra, in polvere, e poteva spingere inspiegabilmente chi sopravviveva ad appropriarsi per imitazione fisica inconscia della persona morta, fino a farla vivere in sé. Con questa osservazione Alberto Savinio iniziava un articolo dedicato al tema del travestimento teatrale¹²; mentre Proust ne aveva tratto una vibrante «intermittenza del cuore», mostrando come la nonna morta fosse trasmigrata nella figlia¹³.

Pensando alla Bernhardt nella *Fedra* di Racine, ammirata anche da Proust, Oscar Wilde così ne celebrò in versi la fascinosa origine:

Ah! Certo una volta un'urna di attica creta
Tenne le tue pallide ceneri, e tu sei ritornata
in questo mondo ordinario così tedioso e vacuo.
Perché eri stanca del giorno senza sole...¹⁴

9.2. Oltre il travestimento per doppia sottrazione

Sarah Bernhardt non imitava l'altro sesso nei ruoli *en travesti*, lavorava invece sulla femminilità e sulla mascolinità come maschere. Attivava dunque un duplice processo di smascheramento o meglio di sottrazione: semplificando la maschera della femminilità di se stessa in quanto donna e riducendo la maschera di mascolinità del personaggio. (Anche l'onnagata – l'attore giapponese specializzato in parti di donna

11. George Sand, *Histoire de ma vie*, Lecou, Paris 1855. Ediz. it. *Storia della mia vita* (a cura di Marina Piazza e Paola Spazzali Forti), La Tartaruga, Milano 1981, 67-9.

12. Alberto Savinio, *Travestimenti*, «Teatro», 3-4, 30-1.

13. Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu. Sodome et Gomorrhe*, Gallimard, Paris 1921. Ediz. it. *Sodoma e Gomorra*, Einaudi, Torino 1991, v. IX, 166-97.

14. Oscar Wilde, *Tutte le opere*, Newton, Milano 1994, 743.

– lavorava per sottrazione, piegando la propria mente «virile» all’idea di delicatezza; ma puntava poi all’«essenza» della femminilità.)

Solo questa doppia operazione può spiegare il fatto che il travestimento non sembrava innaturale. Con acutezza Ellen Terry colse in lei questo aspetto: Sarah sapeva trascendere i sentimenti individuali rappresentati finché si andava «oltre il travestimento»¹⁵. Impressioni analoghe suscita Greta Garbo nella Regina Cristina travestita: rimaneva se stessa senza impegnarsi in «nessun esercizio di travestimento» e il suo volto si faceva asessuato senza diventare equivoco¹⁶.

Osserviamo alcune fra le immagini più popolari di Sarah Bernhardt, quelle nei panni del duca di Reichstadt nell’*Aiglon*, e in particolare la cartolina che ha sullo sfondo la lettera iniziale di Napoleone, da cui partono tanti raggi. Più volte l’attrice alimentò il patriottismo: ad esempio interpretando Giovanna d’Arco e poi, ormai vecchia e con una gamba amputata, recitando per i soldati al fronte, durante la prima guerra mondiale, nei panni di un soldato ferito; ma mai avrebbe incarnato l’imperatore in prima persona, perché in lui «la virilità occupava un posto dominante». Come un’icona Sarah nell’*Aiglon* rappresentò il mitico padre attraverso il malinconico figlio e una magica *N*: un’attrice travestita si offriva così a simbolo della Francia, della sua nostalgia di grandezza, senza che si percepisse la stranezza di quel transfert.

D’altro canto, chi osserva le immagini non vede né una donna né un uomo, ma Sarah nei panni del figlio di Napoleone. Così l’arte andava oltre le concezioni dell’identità sessuale dell’epoca: oltre le posizioni residuali di Diderot che aveva creduto nella teoria monosessuale di Aristotele e oltre la definizione vigente di due sessi irriducibili e contrapposti. Le immagini di Sarah Bernhardt *en travesti* richiamano piuttosto una percezione precorritrice dell’identità sessuale come continuum: vediamo più persone in una sola e non la rappresentante di un sesso.

9.3. Travestimento come moltiplicazione

Abbiamo individuato, studiando Sarah Bernhardt, una tipologia di travestimento per doppia sottrazione, che punta alla creazione di una dimensione ulteriore; e ad essa abbiamo fatto riferimento anche a proposito di Greta Garbo. Ma se l’attrice francese richiamava l’androginia del corpo adolescente, femminile e maschile insieme, quella svedese evocava il potere fascinatore dell’androgino attraverso dissonanze: fra la perfezione del volto – incarnazione suprema della bellezza femminile – e il corpo un po’ maschile dalle spalle larghe e il seno piccolo, mentre la voce era cupa e vellutata.

La dimensione «oltre il travestimento» può svilupparsi in senso grottesco oltre che sublime: a partire dall’inversione carnevalesca dei ruoli sessuali e dalla figura della «donna al comando» come simbolo di un «mondo alla rovescia» si può arrivare a far coesistere comicamente i due sessi. Ne è stata maestra Marguerite Moreno, l’amica di Colette, che rifaceva persino «l’Uomo che ha cambiato sesso»¹⁷ o un’attrice a noi familiare, Tina Pica: non tanto per aver indossato panni maschili (imitando Federico Stella,

15. Ellen Terry, *Ellen Terry's Memoirs* (a cura di Christofer St. John e Edith Craig), Gollancz, London 1908, 168-9.

16. Roland Barthes, *Mythologie*, Editions du seuil, Paris 1970, 60-1.

17. Colette, *La jumelle noire*, Fayard, Paris 1991, 85-6.

Raffaele Viviani, Eduardo Scarpetta...), quanto per aver fissato una particolare maschera di serva, di arcaica disarmonia, che gioca su ingrandimenti e incongruenze capaci di innalzare la bruttezza. La voce di Tina Pica era cavernosa e maschile, ma la sua strana femminilità, in numerose interpretazioni, richiamava un atteggiamento sia pur burbero di cura e di accudimento. La sua spigolosità anticonformista metteva in crisi il modello emancipazionista insieme allo stereotipo della napoletanità bonaria, mentre il linguaggio arrivava al nonsense: come in Totò e nei suoi inverosimili travestimenti.

Ma esisteva anche un'altra tradizione di travestimento che, puntando sull'enfatizzazione, metteva al centro messaggi di natura esplicitamente erotica: dalle prime eredi della stagione elisabettiana – nelle parti in calzoni – alle *femmes garçons* dei teatri leggeri che attiravano il pubblico per «l'evidenza delle cosce» (come spiega Sarah Bernhardt, che se ne voleva distaccare senza peraltro rinunciare a mettere in mostra in attillati pantaloni o in lunghi stivali le sue gambe giovani). Può di nuovo tornare utile un esempio che è ancora sotto i nostri occhi e che prospetta, inoltre, procedure rappresentative di natura transculturale: Takarazuka Revue, una scuola-teatro di sole donne sorta agli inizi del Novecento in Giappone, basata su un rigido addestramento nelle arti performative come nell'esercizio dell'ordine e della pulizia.

L'uomo interpretato dalla primattrice di questo teatro è occidentalizzato e inverosimile, attingendo sia al film western che al melodramma, sia all'apparato sovrabbondante del music hall che al mondo artefatto della soap opera. Questo personaggio, che coniuga la decisione con la tenerezza, in realtà romanticizza l'ambiguità, entrando in singolare comunicazione con la platea, pur essa tutta femminile, di cui interpreta il sogno d'amore e il desiderio etero-omo erotico: questo ci suggeriscono le immagini del documentario filmato da Kim Longinotto e Jano Williams.

Virginie Déjazet definisce i ruoli *en travesti* (che hanno assunto il suo nome) eccezionali per artificialità e scabrosità. L'interprete infatti doveva suscitare i desideri di tutti: delle donne in quanto personaggio fittizio e degli uomini in quanto personaggio reale¹⁸. Le spettatrici dunque si eccitavano per un uomo che non c'era e gli spettatori per un uomo finto: messaggi pluridirezionali rispondevano da un lato a un bisogno di completezza e dall'altro significavano un fascino prodotto dall'assenza.

Così, dopo aver istituito l'attrice *en travesti* quale soggetto protagonista a livello d'arte grazie al salto di consapevolezza compiuto da Sarah Bernhardt, abbiamo evocato diverse tradizioni del travestimento femminile e diverse modalità di rapportarsi delle singole attrici. Il plurale è d'obbligo per una ragione innanzitutto teorica: trattandosi di un'esperienza e di un'arte che si basa sul *cross dressing* e rimanda a un territorio indefinibile, due volte doppio.

9.4. Dalla performance teatrale alla performance sociale

L'attrice *en travesti* evoca le più moderne teorie femministe: dal soggetto eccentrico di Teresa de Lauretis a quello nomade di Rosi Braidotti, per finire con il collegamento tra *gender* e *cross dressing* istituito da Marjorie Garber, Martine Rothblatt, Maria Nadotti: tanto da offrirsi come nuovo soggetto rispetto alla stessa Storia delle donne.

18. Henry Lecomte, *Virginie Déjazet. Etude biographique*, Faure, Paris 1866, 308.

Questo risulta particolarmente evidente rispetto all'emancipazionismo di fine Ottocento e a un nodo problematico evidenziato da Annarita Buttafuoco e Anna Rossi Doria: il rapporto fra eguaglianza ed equivalenza. Soprattutto nel travestimento le due tensioni si intrecciano: da un lato, infatti, gli abiti maschili portano le donne a una condizione più egualitaria (accesso a lavori preclusi e salari non discriminati, libertà di uscire e di viaggiare sole e di notte); e dall'altro chiamano in gioco l'aspetto sessuale della differenza, mettendo in discussione anche l'univocità della scelta eterosessuale.

Ci sono alcune immagini di Sarah Bernhardt *en travesti* significative da questo punto di vista quanto quelle già ricordate nell'*Aiglon*: si tratta di scene d'amore in cui l'attrice in panni maschili abbraccia teneramente l'interprete del personaggio femminile. Si trattava di due donne reali – era ben noto – e, inoltre, l'abito di per sé era equivoco: perché la Bernhardt si ispirava al Rinascimento italiano, accentuando gli elementi femminili della moda maschile.

Così, tra la fine dell'800 e il primo 900, le attrici suggerirono la possibilità di altri percorsi dell'identità oltre i modelli sociali esistenti, oltre il determinismo biologico; mentre il dilettantismo teatrale costituì un ottimo strumento di ricerca di sé, di sperimentazione nella relazione, di creazione di comunità. Le donne che amavano altre donne ne furono stimolate a mostrarsi e rappresentarsi: grazie a immagini come quelle cui si è fatto cenno, diffuse in migliaia di copie, e a spettacoli come l'*Amleto* di Sarah Bernhardt¹⁹, o grazie ad esperienze recitative in prima persona (in locali pubblici senza uomini o in teatri «privati» come quello realizzato da Natalie Clifford Barney nel suo celebre salotto e nei suoi giardini).

9.5. La natura femminile del teatro e della metamorfosi

Più volte Sarah Bernhardt ha ribadito la sua convinzione che l'arte teatrale è femminile, per vari motivi: desiderio di piacere, facilità di esteriorizzare i propri sentimenti e dissimulare i difetti, assimilazione/astrazione da sé. Una serie di cause storico-sociali (l'abitudine indotta ad assumere ruoli, la necessità di reagire a uno status di inferiorità e di non-potere) si mescolavano così a riferimenti biologici senza irrigidimenti essenzialistici, ma rispettando – da attrice – gli aspetti misteriosi della soggettività e del teatro. Di questo legame fra «femminile» e «teatrale» Renata Molinari sottolinea un nocciolo forte e condiviso a partire dalle esperienze ricostruite nel mio *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*: la metamorfosi ne è fondamento. Il passaggio in sé, non più vincolato solo alla rappresentazione e al personaggio, segna un'identità non definibile attraverso una funzione e non descrivibile che in termini relativi. Una «sospensione» simile a quella di cui scrive Genet, ispirandosi al funambolo²⁰.

È dunque il teatro l'arte originaria del passaggio. La Storia delle donne e il pensiero femminista ce lo confermano (a partire dalla ricerca di una diversa dimensione pubblica e dalla coscienza della vicinanza fra gioco e senso, fra maschera e identità, fra performance e ruolo sociale); e ci stimolano così a collocare diversamente l'attrice *en travesti* nella Storia del teatro.

19. Liane de Pougy, *Idylle saphique, des femmes*, Paris 1987 (1901), 46-51.

20. Renata Molinari, *Metamorfosi delle identità*, «Leggendaria» 7, 1998, 18-9; Jean Genet, *Il funambolo e altri scritti*, Adelphi, Milano 1997, 109-26.

All'interno della frattura storica determinata dalla regia coesisteranno vari impulsi, e se ne consideriamo alcuni quella rivoluzione non è più solo maschile. Appare il ruolo svolto da Eleonora Duse quale attrice-artista, che ha rinnovato senza interrompere il filo della tradizione recitativa²¹, e quello di Edith Craig con la sua «regia diffusa»; mentre l'arte *en travesti* di Sarah Bernhardt, perso ogni alone di bizzarria, sembra reinventare una teatralità antica per proiettarla verso il futuro.

9.6. Riferimenti bibliografici

AA.VV.

Amore proibito. Ricerche americane sull'esistenza lesbica, «nuovadwf», 1985, 23-4.

Barba Eugenio

La canoa di carta, Il Mulino, Bologna 1993.

Barthes Roland

Mythologies, Editions du Seuil, Paris 1957. Trad. it. *Miti d'oggi*, Lercici, Milano 1962; *S/Z*, Editions du Seuil, Paris 1970. Ediz. it. *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, Einaudi, Torino 1970.

Bernhardt Lysiane

Sarah Bernhardt ma grand'mère, Editions du Pavois, Paris 1947.

Bernhardt Sarah

Ma double vie, Charpentier et Fasquelle, Paris 1907. Ediz. it. *La mia doppia vita*, Voghera, Roma 1908.

Bernhardt Sarah

L'art du théâtre. La voix. Le geste. La prononciation, Nilsson, Paris 1923.

Bevilacqua Maria Grazia

Con Garbo. Un viaggio alla ricerca della Divina, La Tartaruga, Milano 1997.

Braidotti Rosi

Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy, Columbia UP, Cambridge, New York 1995. Ediz. it. *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Milano 1995.

Buttafuoco Annarita

Le Mariuccine. Storia di un'istituzione laica: l'Asilo Mariuccia, Franco Angeli, Milano 1985.

Colette

La jumelle noire, Ferenczi, Paris 1934-1938; Fayard Paris 1991.

De Lauretis Teresa

Sui generis. Scritti di teoria femminista, Feltrinelli, Milano 1995.

Di Cori Paola

Disforie dell'identità. Donne storia genere essenza, «Problemi del socialismo», 1989, 3, 98-123.

Diderot Denis

Le rêve de d'Alembert. In *Le neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, Gallimard, Paris 1972, 179-238.

Freud Sigmund

Letters of Sigmund Freud (a cura di Ernst L. Freud), Mc Graw-Hill Book Company, New York-Toronto-London 1964.

Gandolfi Roberta

La prima regista. Le sfide di Edith Craig nel tempo del suffragismo e della nuova arte scenica, tesi di dottorato in Discipline dello spettacolo, Bologna 1994.

Garber Marjorie

Vested Interests. Cross Dressing & Cultural Anxiety, Chapman-Hall: Routledge 1992.

21. Claudio Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare. Come un editoriale*, «Teatro e storia», 1996, 19, 9-24.

- Ediz. it. *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Cortina, Milano 1994.
- Gardner Viv e Rutherford Susan (a cura di)
The New Woman and her Sisters. Feminism and theatre. 1850-1914, Harvester Wheatsheaf, New York-London-Toronto-Sidney-Tokyo-Singapore 1992.
- Genet Jean
Il funambolo e altri scritti, Adelphi, Milano 1997.
- Laqueur Thomas
Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud, Harvard University Press, Harvard 1990. Ediz. it. *L'identità sessuale dai Greci a Freud*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- Lecomte Henry
Virginie Déjazet. Etude biographique, Faure, Paris 1866.
- Mariani Laura
Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento, il Mulino, Bologna 1996.
- Mariani Laura
«In scena *en travesti*. Il caso italiano e l'*Amleto* di Giacinta Pezzana» in Alessandro Tinterri (a cura di), *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, Bulzoni, Roma 1997.
- Marchetti Adriano
(a cura di) *L'androgino. Invenzioni sul mito*, «In forma di parole», 1995, 1-2.
- Meldolesi Claudio
Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare. Come un editoriale, «Teatro e storia», 1996, 19, 9-24.
- Millett Nerina
Tribadi, saffiste, invertite e omosessuali: categorie e sistemi sesso/genere nella rivista di antropologia criminale fondata da Cesare Lombroso (1880-1949), «dwf», 1994, 24, 50-122.
- Molinari Renata
Metamorfosi delle identità, «Leggendaria» 1998, 7, 18-9.
- Nadotti Maria
Sesso & genere, il Saggiatore, Milano 1996.
- Passerini Luisa
Storie di donne e femministe, Rosenberg & Sellier, Torino 1990.
- Proust Marcel
A la Recherche du temps perdu. Sodome et Gomorrhe, Gallimard, Paris 1921. Ediz. it. *Sodoma e Gomorra*, Einaudi, Torino 1991.
- Pougy Liane de
Idylle saphique, des femmes, Paris 1987 (1901).
- Rossi Doria Anna
La libertà delle donne, Rosenberg & Sellier, Torino 1991.
- Rothblatt Martine
L'apartheid del sesso, il Saggiatore, Milano 1997.
- Sand George
Histoire de ma vie, Lecou, Paris 1855. Ediz. it. *Storia della mia vita* (a cura di Marina Piazza e Paola Spazzali Forti), La Tartaruga, Milano 1981.
- Sand George
Gabriel, des femmes, Paris 1988.
- Savinio Alberto
Travestimenti, «Teatro», 1946, 3-4, 30-1.
- Terry Ellen
Ellen Terry's Memoirs (a cura di Christofer St. John e Edith Craig), Gollancz, London 1908.
- Wilde Oscar
The Portrait of Mr. W.H. 1889. Ediz. it. *Il ritratto di Mr. W.H.*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992.
- Wilde Oscar
Tutte le opere, Newton, Milano 1994.