

“Immagine - Note di storia del cinema”

n. 22, 2020 (semestrale)

ISSN 1128-7101

Direttori: Michele Canosa, Luca Mazzei

Direttore responsabile: Luca Mazzei

Comitato di direzione: Silvio Alovio, Monica Dall'Asta, Alessandro Faccioli, Luca Mazzei, Simone Venturini

Comitato scientifico: Ruth Ben-Ghiat (New York University), Giorgio Bertellini (University of Michigan), Mireille Berton (Université de Lausanne), Ivo Blom (Vrije Universiteit Amsterdam), María Magdalena Brotons Capó (Universitat de les Illes Balears), Paolo Caneppele (Österreichisches Filmmuseum), Giulia Carluccio (Università di Torino), Maurizio Cinquegrani (University of Kent), Paola Cristalli (Cineteca di Bologna), Luciano Curreri (Université de Liège), Elena Dagrada (Università di Milano), Raffaele De Berti (Università di Milano), Giovanna Fossati (Universiteit van Amsterdam), Céline Gailleurd (Université Paris 8), Jean Gili (Paris I Panthéon-Sorbonne), Laurent Guido (Charles-de-Gaulle Lille III), Stephen Gundle (University of Warwick), Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main), Cristina Jandelli (Università di Firenze), Giovanni Lista (C.N.R.S. - Centre National de la Recherche Scientifique), Massimo Locatelli (Università Cattolica del Sacro Cuore), Elena Mosconi (Università di Pavia), Paolo Noto (Università di Bologna), Viva Paci (Université du Québec à Montréal), Donata Pesenti Campagnoni (Museo Nazionale del Cinema), Federico Pierotti (Università di Firenze), Maria Assunta Pimpinelli (Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale), Ángel Quintana (Universitat de Girona), Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III), Federico Vitella (Università di Messina)

Coordinatori della redazione: Sila Berruti, Fabio Pezzetti Tonion, Elisa Uffreduzzi

Redazione italiana: Gina Annunziata, Sara Casoli, Diego Cavallotti, Jessica Cusano, Stella Dagna, Eugenio De Bernardis, Mauro Giori, Giovanni Grasso, Marco Grifo, Denis Lotti, Anna Masecchia, Dalila Missero, Elena Nepoti, Sarah Pesenti Campagnoni, Marcello Seregni

Redazione estera: Manon Billaut, Clizia Centorrino, Elisa Cuter, Michael Guarneri, Daniel Pitarch Fernández

Tutti i contributi pubblicati nel presente volume, a eccezione dell'Introduzione, sono stati sottoposti a valutazione con procedura *double-blind peer review*

Numero pubblicato con il contributo del Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica dell'Università degli Studi di Padova

Pubblicazione registrata presso il Tribunale di Venezia, n. 23 del 12 settembre 2012

In copertina: fotogramma dal film *Filibus* (regia di Mario Roncoroni, produzione Corona Film, Italia 1915), Eye Filmmuseum/Desmet Collection (Amsterdam). Per gentile concessione Eye Filmmuseum

Poste Italiane S.p.a. – Spedizione in abbonamento postale
D.L. 353/ (con. In L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, CN/BO



ASSOCIAZIONE ITALIANA
PER LE RICERCHE
DI STORIA DEL CINEMA

Sede: via della Porticella, 13
00067 Morlupo (Roma)

www.airsc.org



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



piazza San Martino 9/C
40126 Bologna

Tel. (+39) 051/9913920
Fax (+39) 051/19901229
info@persianieditore.com
www.persianieditore.com

Immagine n. 22



Paolo Emilio Persiani

Sommario

Dossier

a cura di Monica Dall'Asta, Dalila Missero, Micaela Veronesi

CHE COSA È 'QUEER' NELLA STORIA DEL CINEMA ITALIANO? RAPPRESENTAZIONI NON NORMATIVE DAL MUTO AGLI ANNI SESSANTA

Monica Dall'Asta, Dalila Missero, Micaela Veronesi
Lo schermo obliquo: tracce queer nella storia del cinema italiano
p. 9

Silvio Alovio
Una, bina e non so che.
L'ambiguità 'gender' di Pierrot nel cinema muto italiano
p. 27

Emma Morton
Transitory Imitators, Transgender Figures and Genderfucks.
Male Cross-dressing in Italian cinema, 1909-1915
p. 55

Lucia Cardone
Sconfinamenti di genere.
"La carovana dell'amore" (1934) romanzo cinematografico di Mura
p. 75

Paola Zeni
Identità di genere nel cinema del Ventennio:
i casi "Il birichino di papà" e "La corona di ferro"
p. 95

Rebecca Bauman
*Melancholy and Melodrama as Queer Masculinity
in the Films of Valerio Zurlini*
p. 113

Francesca Brignoli
*Turbolenze all'orizzonte.
Presenze queer nel cinema di fantascienza italiano degli anni Sessanta*
p. 129

ASTERISCHI

Samuel Antichi e Cosimo Tassinari
*Dinamiche del ricordo e della rimozione.
L'eccidio delle Fosse Ardeatine nelle opere documentarie e cinegiornalistiche italiane
(1945-1955)*
p. 147

Diego Cavallotti
*'De lege noverca': il dibattito sulla legge "Nuova disciplina degli interventi dello
stato a favore dello spettacolo" del 30 aprile 1985*
p. 175

Elena Dagrada
*Non lo conosciamo bene.
Censura, versioni e varianti di "Io la conoscevo bene" (Antonio Pietrangeli, 1965)*
p. 201

Sinossi e biografie
p. 231

I recensori
p. 247

Una, bina e non so che.
L'ambiguità gender di Pierrot nel cinema muto italiano

SILVIO ALOVISIO

Il personaggio di Pierrot ha attraversato un'ampia parte della storia culturale dell'Occidente: dalle lontane maschere della Commedia dell'Arte, riformulate in Francia dalla Comédie Italienne, al Romanicismo, dal Simbolismo alle avanguardie novecentesche. Tra la fine dell'Ottocento e i primi due decenni del Novecento, in particolare, si registra un'imponente e prolungata ondata *pierrotique* che coinvolge le più diverse forme espressive e comunicative: non solo la pantomima (genere elettivo della maschera nella sua variante ottocentesca) ma anche la danza, il teatro, la letteratura, gli spettacoli di burattini, la pubblicità, l'opera lirica e l'operetta, i giocattoli, le canzoni, la pittura, la grafica, le cartoline.

Non sorprende quindi che la presenza di Pierrot sia attestata, inizialmente attraverso la mediazione della pantomima¹, anche nel cinema dei primi decenni. Si stima (ma è una cifra approssimata per difetto) che siano almeno 150 i film con Pierrot realizzati tra il 1892 (anno in cui Charles-Émile Reynaud proietta al Musée Grévin il suo *Pauvre Pierrot*) e il 1930. Il cinema *pierrotique* si sviluppa precocemente in Francia per poi coinvolgere anche altri paesi come la Germania, la Gran Bretagna, la Danimarca, gli Stati Uniti, l'Olanda. Il cinema muto italiano, in particolare, manifesta un grande interesse per questa maschera, confermando così la popolarità e l'influenza culturale del personaggio nel contesto nazionale². Uno dei dati che più colpiscono nell'esteso corpus dei film italiani con Pierrot (quasi una trentina) è la presenza, in almeno dieci di essi, di un'attrice che indossa i panni maschili del personaggio. Una presenza così significativa di Pierrot *en travesti* (senza eguali nel contesto produttivo internazionale) crea a nostro avviso una piccola ma significativa 'zona d'ombra' del primo cinema italiano, capace forse di evocare, almeno indirettamente, una

provvisoria rimessa in discussione della norma eterosessuale (o la paura di questa eventualità), adombrando una turbolenza delle gerarchie e delle distinzioni identitarie di genere.

Il contributo proposto vuole quindi interrogare il corpus dei film italiani con Pierrot interpretati da donne, concentrandosi in particolare sui soli tre film ancora oggi visibili: *Histoire d'un Pierrot* (Baldassarre Negroni, 1914), con Francesca Bertini, *Il disinganno di Pierrot* (Ugo Falena, 1915), con Stacia Napierkowska e *L'anello di Pierrot* (Edoardo Bencivenga, 1917), con Lucia Fornaroli. L'identificazione e lo studio propedeutico di tale corpus rappresenta forse un'opportunità non tanto per riconsiderare i modelli di rappresentazione della donna nel cinema muto italiano quanto per contribuire allo sviluppo della ricerca storiografica sulla fluidità di genere nel primo cinema nazionale e internazionale.

La riflessione si articolerà in due parti: nella prima si cercherà di collocare il corpus filmico preso in esame all'interno del più ampio contesto culturale della nascente modernità, nella convinzione che non si possa comprendere la crescente ambiguità *gender* di Pierrot se non in relazione a una più vasta e feconda metamorfosi storica del personaggio e a una più generale mutazione nelle politiche del travestitismo scenico femminile.

Nella seconda parte proveremo invece a porre alcune domande direttamente ai film del corpus: quali immagini di genere vengono costruite ed eventualmente problematizzate in questi Pierrot travestiti? I loro supposti confini identitari sono prossimi alla destabilizzazione? Come si rende visibile e come si ri-maschera l'immagine del corpo femminile nell'abito di un personaggio maschile che ha sempre fatto del corpo la principale risorsa espressiva? E qual è il destino del corpo maschile che abita quel vestito? Come si riarticolano, nei sensi plurivoci del *cross-dressing*, le dinamiche psicologiche e fisiche del desiderio sessuale e come si confrontano con le ideologie patriarcali della famiglia e del lavoro?

L'ultima metamorfosi

Nel suo lungo viaggio dal xvi secolo alla modernità, Pierrot ha conosciuto delle metamorfosi sostanziali, assumendo abiti, ruoli sociali, modi di espressione e personalità molto differenti. A partire da fine Ottocento, in particolare, il personaggio è protagonista di trasformazioni complesse, capaci di cogliere le inquietudini di una transizione storica epocale. Sottoposto alle pressioni metamorfiche prima delle poetiche realiste e naturaliste (che cercano l'incontro-scontro con la maschera per ridurne l'astrazione e gli aspetti comico-farseschi) e poi delle culture decadentiste e moderniste (che al contrario esaltano il potenziale anti-realistico e simbolico del personaggio), il Pierrot moderno, come scrive Verlaine, "ce n'est plus le rêveur lunaire du vieil air"³ ma assume una personalità trasgressiva e contraddittoria⁴. Si aggrava la drammaticità della sua condizione liminare, sospesa tra sogno (o carnevale) e realtà, tra i tempi dello spettacolo e dell'arte e quelli della vita domestica (sempre più spesso anche familiare).

Grazie all'influenza della pantomima inglese e degli Hanlon-Lees ma soprattutto alla turbativa revisione proposta da Paul Margueritte e dai letterati del Cercle Funambulique, la maschera diventa una figura oscura e pulsionale, pronta al crimine efferato, alterata da istinti perversi e disturbi psichici. Il personaggio, pur trattenendo tracce della tradizione (come il costume e la sua identità di artista) rientra ormai nel novero delle "immagini residuali"⁵, resti di un mondo nostalgicamente perduto, pervase da una "energia arcaica"⁶ quasi esaurita, e quindi pronte alla trasfigurazione. Ecco perché la sua maschera secolare si offre a innumerevoli artisti del modernismo e delle avanguardie (da Eliot a Rubén Darío, da Schnitzler a Craig, da Picasso a Braque, da Rouault, a Schönberg e molti altri) come un contenitore quasi svuotato di senso, un "*fantoché* invoked for his artificiality"⁷, come se fosse solo una "surface to be cut up and reassembled"⁸, pronta ad accogliere contenuti psichici e comportamentali contraddittori ai limiti dell'inesprimibile.

A cavallo tra Otto e Novecento, Pierrot è rappresentato, insomma, come un "neurasthenic pariah"⁹, afflitto dagli eccessi e da una malinconia patologica, un "personaggio *postumo*"¹⁰, rappresentante di

tutti gli emarginati sociali (non a caso Starobinski vi coglierà i tratti autorappresentativi dell'artista in crisi, figura tipica della modernità). L'esito più celebre di questa trasformazione del Pierrot *fin-de-siècle* è sicuramente il Pierrot nero prefigurato da Champfleury e poi reso celebre da Jules Chéret e Adolphe Willette, personaggio che incarna gli aspetti trasgressivi della maschera declinante, evocando in modo sinistro i fantasmi di una tradizione scomparsa.

Questa crisi epocale di Pierrot investe anche e soprattutto la sua cosiddetta identità di genere.

Nel romanzo *La Dame aux trois corsets*, pubblicato da Paul De Kock nel 1866, Violette, una ragazza di campagna smaniosa di cedere alle tentazioni della grande città, sta per recarsi a un ballo in maschera. Prima di raggiungere la sua amica Barbarine, scambia alcune battute con il disinvolto amante di quest'ultima, il giovane Gratinet.

“E voi, signore, non vi mascherate?”

“Senza dubbio! Ma io ho un costume mio, da Pierrot! Così, sono libero dalla noia del nolo”

“Dunque vi mascherate sempre da Pierrot?”

“Naturalmente. Un uomo non può mascherarsi meglio”¹¹.

Gratinet non ha dubbi: il costume da Pierrot, protetto da un candore quasi etereo ma ingannevole, è perfetto per un maschio, perché – lontano dal comprometterne la virilità – gli consente prima di ‘velare’ e subito dopo di ‘dis-velare’ alle donne (nelle trasgressioni autorizzate della festa carnevalesca)¹² la concretezza delle sue pulsioni. Il personaggio non può prevederlo, ma da lì a breve queste convinzioni manifesteranno tutta la loro fragilità.

Lo statuto manipolabile del Pierrot *fin-de-siècle* lo predispone infatti a una crescente ambivalenza sessuale. La revisione del tradizionale triangolo che unisce Colombina, Arlecchino e Pierrot comporta per quest'ultimo un destino di scacco (è spesso un coniuge tradito) e di crescente impotenza, mentre Arlecchino rafforza la sua trionfante e priapesca virilità e Colombina si trasforma quasi in femme fatale¹³. Il rapporto tra Pierrot e Colombina si drammatizza al punto da culminare spesso nell'omicidio della donna. La frattura tra maschio e femmina diventa incollabile, rivelando la confusione identitaria

di Pierrot. Non a caso proprio da fine Ottocento cresce l'importanza di Pierrette, partner alternativa a Colombina, anche lei fonte di patimento erotico per Pierrot ma soprattutto quasi un *doppelgänger* di quest'ultimo. Pierrot e Pierrette sono infatti simili non solo per il nome ma anche per la morfologia: hanno un abito quasi identico e ostentano 'costruzioni' somatiche (volto truccato, sopracciglia sottili, labbra carnose, pelle glabra e pallida¹⁴, piedi piccoli spesso coperti da calzature col tacco alto) corrispondenti a un'immagine di genere, storicamente determinata, molto più vicina al femminile che al maschile. In numerose fonti letterarie e iconografiche riconducibili alle poetiche simboliste, decadentiste e soprattutto moderniste¹⁵, la *queerness* di questo personaggio tradizionalmente maschile si esprime non con lo sdoppiamento gender implicato dalla coppia Pierrot-Pierrette ma con una fusione interna al corpo di Pierrot, una turbativa coalescenza tra maschile e femminile, sintomo visibile di quella che de Palacio chiama "l'ultime métamorphose"¹⁶ del personaggio.

I versi di autori molto differenti come Paul Verlaine, Albert Giraud (poi fonte d'ispirazione per il *Pierrot lunaire* di Arnold Schönberg), Jules Laforgue, Ernest Dowson, Frank Wedekind, Wallace Stevens, Langston Hughes, Federico Garcia Lorca, così come le immagini create, tra gli altri, da Giuseppe De Nittis (che, come Nadar, ritrae Pierrot-Bernhardt), Léon Comerre, Aubrey Beardsley, Jaquelux, Gustav-Adolph Mossa, Lucien Simon, Zinaida Serebrjakova, Paul-Albert Laurens, Claude Cahun, evocano un Pierrot vagamente dandy, effeminato per tratti fisici, modi, postura e abbigliamento, spesso dominato da un narcisismo autoerotico (traslato simbolicamente anche nel rapporto amoroso con la Luna) oppure allusivamente incline a relazioni omoerotiche.

A questa crescente ambiguità sessuale della maschera si può collegare la donna che ne interpreta il ruolo *en travesti*, pratica diffusasi nel teatro, nella pantomima e nella danza da fine Ottocento. A fare da apripista è Sarah Bernhardt, sin dal 1869 interessata ai ruoli maschili inquieti, sensibili e lontani dagli stereotipi della mascolinità¹⁷. La grande attrice è protagonista nel 1883 della pièce *Pierrot assassin*, firmata da Jean Richepin, autore convinto che per rinnovare la panto-

mima fosse urgente aprirla alle donne. Questa convinzione, analoga a quella del grande mimo Georges Wague, non era scontata: come ricorda infatti Toepfer, la pantomima era considerata all'epoca come un "masculine mode of performance that perhaps was not inviting for women – or compromised their femininity too much"¹⁸. Tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del nuovo secolo si assiste, invece, soprattutto in Francia, nell'Europa settentrionale e negli Stati Uniti, a un florilegio di balletti, pantomime¹⁹, vaudeville, numeri di caffè concerto ecc. con Pierrot interpretati da artiste di talento come Félicia Mallet, Polaire, Jeanine Zorelli, Jane May, Marjorie Patterson, Bessie Clayton, Ruby Ginner (in coppia con la celebre mima Irene Mawer), Grit Hegesa (in coppia con la danzatrice e coreografa Florrie Rodrigo)²⁰, Margaret Walker (accanto alla ballerina Lili Green, sua compagna di vita), Laurette Taylor.

In Italia la presenza sulle scene di Pierrot donne appare più diradata. Come osserva Mariani, d'altronde, nella tradizione italiana il ruolo *en travesti* era "una specialità che riguardava il teatro leggero o tendenzialmente basso"²¹ e quindi non sorprende che un Pierrot sessualmente ambiguo, sempre meno farsesco e sempre più drammatico, nonché alla crescente ricerca di legittimazione artistica, risultasse emarginato. Non stupisce che le due più importanti eccezioni italiane a questa marginalità del Pierrot al femminile siano legate allora non al teatro ma alla pantomima e al balletto, peraltro all'epoca in corso di reciproca integrazione e ibridazione con altre forme spettacolari come l'opéra e il vaudeville. La prima eccezione è la celeberrima pantomima *Histoire d'un Pierrot* (1893) di Ferdinand Bessier con le musiche di Mario Pasquale Costa. Questa pièce, al centro di innumerevoli rappresentazioni anche in Italia, dal 1896 fino agli anni Trenta, prevedeva spesso nel ruolo del protagonista una donna. Dalla fine degli anni Dieci la fortuna italiana della pantomima di Bessier è adombrata dalla seconda eccezione, il più innovativo *Il carillon magico* (1918), commedia "mimo-sinfonica" in forma di balletto ideata da Riccardo Pick Mangiagalli. Anche in questa "risposta tutta italiana ai Balletti russi"²² (essi pure pullulanti di Pierrots, interpretati però da ballerini maschi), il personaggio di Pierrot era stato concepito per una donna (prima

Cia Fornaroli, poi Ileana Leonidoff, Giovannina Fantini, Rosina Galli e altre ancora).

Il fenomeno del Pierrot *en travesti*, naturalmente, non può che coinvolgere sin dalle sue origini anche il cinema. Le prime Pierrot donne compaiono nel cinema francese: tra queste, la già ricordata Félicia Mallet (*L'enfant prodigue*, Gaumont, 1901), la sua allieva Christiane Mendelys (*L'enfant prodigue*, Michel Carré, 1907), la danzatrice Stacia Napierkowska (*Le miracle des fleurs*, René Leprince, 1912), anche lei, come le due precedenti, già apprezzata interprete della maschera sui palcoscenici parigini²³, Cécile Guyon (*L'enfant prodigue*, Michel Carré; 1916). Dai primi anni Dieci l'elenco si estende ad altri paesi, coinvolgendo anche nomi di grande rilievo come Asta Nielsen (Pierrot in ben tre film)²⁴ e Louise Brooks (in *Lulù*, 1929, di Georg Wilhelm Pabst, un quadro la ritrae in abito di Pierrot). La tradizione proseguirà anche nel sonoro, basti ricordare i significativi travestimenti di Claudette Colbert in *La principessa Nadia* (*Tonight Is Ours*, Stuart Walker, 1933) e di Katherine Hepburn in *Il diavolo è femmina* (*Sylvia Scarlett*, George Cukor, 1935).

I film con Pierrot donne sono presenti, soprattutto fino agli anni Venti, in tutte le principali cinematografie ma il contributo delle dieci artiste che in Italia si cimentano con un Pierrot cinematografico colpisce, come si è anticipato in apertura, per ricorsività e qualità, rivelando come il *cross-dressing* non fosse, al contrario di quanto sostenuto in altra sede, “a rare practice in Italian acting”²⁵. A inaugurare la serie è Bianca Visconti, con *Histoire d'un Pierrot* di Filoteo Alberini (1905), mai distribuito pare per problemi di diritti²⁶ ma poi in parte riutilizzato per il successivo *Il romanzo di un Pierrot* (1906), dove il protagonista, stando a una fotografia sopravvissuta, sembrerebbe interpretato da una donna²⁷. Seguono poi Francesca Bertini (*Histoire d'un Pierrot*, 1914), Stacia Napierkowska (*Il disinganno di Pierrot*, 1915), Emma Vecla (*Amor che tace*, Vitale De Stefano, 1916), Diana Karenne (*Pierrot*, Diana Karenne, 1917), Cia Fornaroli (*L'anello di Pierrot*, 1917); Bianca Virginia Camagni (*Fantasia bianca*, Alfredo Masi e Severo Pozzati, 1919; nuova edizione nel 1921 con il titolo *Fantasia*, per la regia della stessa Camagni con Tito A. Spagnol), Mary Corvin (*La valse bleue*, Lucio d'Ambra, 1919), Soava Gallone (*Amleto*

e il suo clown, Carmine Gallone, 1920), Maria Roasio (*Il palazzo dei sogni*, Alessandro Rosenfeld, 1921).

A colpire è la personalità di queste attrici, spesso impegnate, peraltro, anche in altre attività artistiche. Mariani ha osservato come tra le “donne colte e libere” che incoraggiarono tra Otto e Novecento “il trasformarsi del concetto stesso di femminilità”²⁸ vi furono anche le attrici di teatro. Buona parte delle artiste che interpretano Pierrot nei film appena citati, cercando di fatto una risposta originale a quella “limitatezza dei ruoli femminili”²⁹ che affliggeva non solo il repertorio teatrale di fine Ottocento (come aveva denunciato Giacinta Pezzana a Bersezio) ma anche il cinema del primo Novecento, svolgono forse un ruolo analogo. In molte di esse si avverte infatti una forte determinazione progettuale, come se la scelta di Pierrot e del travestitismo fosse non solo gradita ma anche costruita in prima persona. Francesca Bertini, che rivelerà poi anche in altre occasioni la sua attrazione per i ruoli ambigui³⁰, “chiese al regista la massima libertà”³¹. Emma Veccla, star dell’operetta, era sensibile ai ruoli *en travesti*, già sperimentati sul palcoscenico³². Napierkowska non solo era già legata a Pierrot, ma è proprio lei a proporre a Ugo Falena di realizzare un film sul personaggio, per il quale sceglie personalmente l’accompagnamento musicale³³. Anche l’interesse di Cia Fornaroli per Pierrot non è occasionale: la futura prima ballerina della Scala indosserà ancora l’abito della maschera nel già citato *Il carillon magico* (1918) e chiuderà poi nel 1933 la sua straordinaria carriera di danzatrice come protagonista di *Histoire d’un Pierrot*³⁴. Diana Karenne e Bianca Virginia Camagni, poi, sono anche registe dei loro film³⁵.

L’elevata percentuale di film perduti non permette purtroppo un’esauriente indagine sinottica del corpus, ma i titoli sopravvissuti – *Histoire d’un Pierrot*³⁶, *Il disinganno di Pierrot*³⁷ e *L’anello di Pierrot*³⁸ – consentono comunque alcune riflessioni comparative. I tre film mettono al centro dei loro racconti sempre la stessa questione, il conflitto tra pulsione e repressione del desiderio, ogni volta naturalmente declinata in modi un po’ diversi.

In *Histoire d’un Pierrot* (d’ora in poi HDP), il timido protagonista (Francesca Bertini) riesce a sposare Louissette (Leda Gys), ma dopo la tradisce e i due si lasciano per poi riconciliarsi solo alcuni anni più

tardi. Più tragico è invece l'epilogo di *Il disinganno di Pierrot* (DDP): il giovane Pierrot (Stacia Napierkowska) si allontana dalla casa paterna, seduce una giovane contadina ma, quando questa lo abbandona per un altro, si lascia morire. *L'anello di Pierrot* (ADP), infine, propone il racconto più complesso. Pierrot (Cia Fornaroli), marito e padre di quattro bambini, dopo essere partito per cercare fortuna, libera una fata da un malvagio incantesimo e per ricompensa riceve in dono un anello magico che gli porterà gloria e ricchezza. Per lui inizia così una vita nuova, nella quale dimentica la sua famiglia: seduce e abbandona una giovane contessina (che si suiciderà), s'invaghisce di un'avventuriera interessata solo al suo denaro, perde al gioco l'anello magico e cade in disgrazia, per poi ritornare in famiglia e abbandonare per sempre il suo costume di Pierrot.

I tre film conoscono un diverso destino di visibilità e attenzione. HDP è uno dei titoli più celebrati nel canone del muto italiano sin dagli anni Trenta³⁹, mentre DDP e ADP, riemersi a nuova luce solo da pochi anni, sono pressoché sconosciuti.

Corpi (tra)vestiti

HDP e ADP sono due film molto diversi ma l'incipit del primo e il finale del secondo appaiono uniti dalla stessa logica di simbolizzazione legata alla supposta funzione identitaria dell'abito.

Nella prima sequenza di HDP, Bertini si mostra, nel fuori scena, nei suoi consueti ed eleganti abiti femminili. Tiene in mano un mazzo di fiori, probabile dono di un ammiratore, ma subito lo getta su una poltrona, con indifferenza. Poi si spoglia del suo scialle, come se fosse un peso, e prende tra le mani il costume da Pierrot, disteso su una seconda poltrona. Nell'inquadratura successiva, l'attrice, ancora dietro le quinte, è già diventata Pierrot, con una metamorfosi performer/personaggio (o viceversa) ricorrente nei prologhi di molti film italiani e internazionali degli anni Dieci e dei primi anni Venti, in particolare d'avventura e di mistero⁴⁰. Più che sancire il potere della diva sul suo personaggio, come suggerito da Camerini⁴¹, questo prologo "mette in rilievo le (...) capacità metamorfiche"⁴² della Bertini, esaltandone la "figura filmica"⁴³ anche e soprattutto come Altro da sé.

Quasi alla fine di *ADP*, invece, Pierrot, su sollecitazione dei figli, decide di vendere il suo “*défroque laide*” (come si legge nella didascalia francese della copia) e di cambiare vita. A quel punto accade qualcosa di molto singolare, una sorta di scissione: Pierrot, la cui voce narrante aveva guidato sin dall’inizio il racconto, si riduce ora al suo vestito inanimato, disteso su una sedia accanto a quello, altrettanto inerte, di Arlecchino, mentre il suo corpo ormai senza nome si trasforma in quello di un attivo lavoratore e padre di famiglia.

L’assolvenza del costume (nel primo film) e la sua dissolvenza (nel secondo) non solo confermano il tradizionale statuto identitario del vestito (perché segnano la nascita e la morte della maschera) ma, soprattutto, generano una metamorfosi: la donna (Bertini) diventa Pierrot, Pierrot diventa (o ritorna?) uomo. Su quest’ultimo passaggio (da pagliaccio effeminato a *pater familias*) si ritornerà nel prossimo paragrafo, ma la prima trasformazione merita subito attenzione. I gesti iniziali di Bertini (gettare via l’omaggio floreale dell’ammiratore e ‘liberarsi’ dello scialle) rivelano una volontà di spoliazione, come se, in termini lacaniani, la donna-oggetto costruita dal desiderio maschile provasse a liberarsi dalla ‘mascherata’ che la istituisce come significante fallico⁴⁴, per travestirsi con una maschera nuova e turbativa.

Come ha osservato Suthrell, l’abito è un artefatto della cultura materiale che consolida e rende riconoscibili le categorizzazioni sociali e di genere condivise da una comunità⁴⁵. I film *pierrrotiques* sopravvissuti confermano tale funzione, espressione del potere patriarcale, ma insieme ne intercettano la crisi storica. Da un lato, infatti, in *HDP* e *DDP*, i corteggiatori ricchi e virili (Julot e il Cavaliere), rivali della maschera, (ri)vestono la donna contesa seguendo un ideale di femminilità stereotipato ed essenzialista. Dall’altro lato, invece, i Pierrot-donna individuano nel travestimento la principale strategia per giocare con l’identità di genere stabilizzata dal vestito⁴⁶, un gioco capace di generare tensioni “tra corpo e abito, tra visibile e invisibile, tra dentro e fuori, tra identità sociale biologica e culturale”⁴⁷.

Questo gioco disorientante però non piace a tutti. Proprio negli anni in cui questi film vengono alla luce, d’altra parte, sono al tramonto quelle politiche (maschili) di *cross-dressing* che nell’Ottocento avevano

pressoché femminilizzato il balletto a scapito del danzatore maschio, trasformando la danza in uno “spettacolo della bellezza del corpo femminile”⁴⁸. Analogamente, nel teatro d’opera era ormai dissolta la tendenza, tipica della pratica belcantistica, di assegnare a cantanti donne (spesso contralti) ruoli drammatici maschili⁴⁹. Il generale declino del tradizionale *cross-dressing* femminile nelle pratiche dello spettacolo⁵⁰ è il sintomo di una più estesa volontà sociale e politica promossa dalle ideologie patriarcali di riaffermare la separazione gerarchica tra le categorie sessuali. Tale volontà si concretizza anche nei discorsi scientifici delle culture positiviste di fine secolo e della nascente sessuologia, impegnati “to determine scientifically the ‘truth’ of masculinity and femininity”⁵¹ e a dimostrare l’esistenza di “links between the female body and the idea of a universal femininity which can be deducted from and read back onto the female body”⁵². In un contesto ideologico dove l’estetica maschile sta rilegittimando la sua presenza scenica (si pensi alla crescente importanza del tenore e del ballerino) e dove, soprattutto, il travestimento della donna in abiti maschili genera fastidio se non addirittura allarme sociale⁵³, la ballerina e il contralto *en travesti* sono sempre meno funzionali. Se ancora si riconosce un margine di piacere al gioco identitario del *cross-dressing* femminile, come avviene nel music hall parigino⁵⁴ o nel caso del *principal boy* della pantomima inglese, questo non dipende da una fascinazione per la fluidità dei generi ma dalla tradizionale egemonia del desiderio maschile. Anche in questi casi, infatti, avviene qualcosa di simile a ciò che si era visto nella danza nel corso dell’Ottocento, dove “the *danseuse en travesti* was always a woman, and a highly desirable one”⁵⁵. Non sorprende che a fronte di tale contesto reazionario, il travestitismo si associ, non solo nella pratica scenica ma anche nella vita sociale, all’affermazione della ‘new woman’ e dei discorsi femministi⁵⁶. Indossare i vestiti (prima di tutto i pantaloni) che le convenzioni dell’epoca associavano esclusivamente al maschio significa proporre, a seconda delle circostanze, una protezione dall’oppressione della gerarchia binaria, un modo per comunicare pulsioni ed emozioni fluide e contraddittorie proscritte dalla morale borghese, oppure una forma di asserzione, anche pubblica, di identità e relazioni sessuali ‘altre’.

Nel caso di Pierrot, però, il meccanismo degli slittamenti di genere è più complesso per la peculiarità del suo abito, non del tutto maschile⁵⁷: il travestitismo qui allora non determina una inversione speculare di genere tra corpo e vestito ma amplifica il *gender-trouble*⁵⁸. Nei film *pierrotiques* presi in esame, quindi, un vestito al tempo stesso maschile e ambiguo si confronta con un corpo femminile, una dinamica molto interessante, se si considera, sulla scia di Ryker e Toepfer, che Pierrot, ancora prima di essere un costume, un simbolo o un soggetto dotato di Logos, rappresenta “un surgissement du réel sous sa forme la plus physique”⁵⁹.

Se le culture patriarcali dell'epoca erano convinte che la nozione ideale di femminilità fosse incarnata soprattutto dal corpo ‘naturale’ della donna, dal suo statuto fisico primordiale, ci si può chiedere quale sia il destino di quest'ultimo quando si fonde, all'interno di un vestito quasi maschile, con un corpo “illogique, amimétique et ineffable”⁶⁰ come quello di Pierrot.

Le possibili risposte a questo interrogativo devono considerare non solo l'ambiguità dell'abito di Pierrot ma anche il variare delle sue forme e, di conseguenza, del suo rapporto con il corpo che lo indossa. I tre film analizzati ripropongono le due principali tipologie di costume che si sono alternate nella storia iconografica della maschera: da un lato gli “habits ballants”⁶¹ a falde larghe e molte pieghe, modellizzati dal *Giles* di Watteau, dall'altro il vestito aderente, reso celebre soprattutto dal Pierrot nero di Willette.

Il vestito largo, ben visibile in ADP e DDP, opacizza le differenze tra corpi maschili e femminili, come ci ricorda anche la fotografia di Nadar del Pierrot “insexue” interpretato da Sarah Bernhardt. All'inverso, il costume attillato, protagonista di HDP, si pone in sintonia con le idealizzate peculiarità fisiche della donna: il corpo di quest'ultima, come scrive Wedekind riferendosi al Pierrot di Lulù, “è in armonia con quel singolare travestimento. Come se fosse nata così. Il modo con cui affonda le mani nelle tasche, alza i piedini dal tappeto...”⁶².

Il corpo del Pierrot femminile riconfigurato dalle due varianti d'abito, quindi, appare ambivalente: da un lato sembra solo intuibile, vicino all'evanescenza (“La Camagni, nelle seriche vesti di Pierrot, ha legge-

rezza di fantasma”, si legge in una recensione di *Fantasia bianca*⁶³), prossimo alla morte (si pensi al corpo consumato di Napierkowska nel finale di *DDP*, con il suo abito-sudario che rievoca il “linceul” del Pierrot di Verlaine⁶⁴), dall’altro invece crea ibridazioni turbative. Si consideri, per esempio, il primo costume da Pierrot indossato da Cia Fornaroli in *ADP* che nasconde nelle sue larghe falde il corpo femminile ma al tempo stesso lo ostenta con un’ampia scollatura del camiciotto. In questo caso la parziale erotizzazione del corpo femminile in abito maschile (o addirittura quasi neutro) potrebbe essere funzionale all’eccitazione della tensione sessuale, al contrario di quanto invece avviene nella situazione opposta (un corpo maschile in abiti femminili) ricorrente in tante comiche del primo cinema italiano, dove il corpo maschile camuffato, riconoscibile ma fortemente caricaturale, non genera alcuna tensione erotica.

Ancora più disorientante sul piano dell’individuazione di genere è, sempre in *ADP*, un’esibizione musicale, quando Pierrot-Fornaroli batte il tempo accennando con i piedi qualche breve passo di danza. Le scarpe a tacco alto e il modo di muoversi rivelano la femminilità dell’attrice-ballerina, in contrasto con il sesso maschile del personaggio. Proprio i piedi e le calzature, d’altra parte, rappresentano uno dei luoghi dove si esplicita il disorientamento di genere. Già nel 1850, come ci ricorda Starobinski, Théophile Gautier aveva descritto l’acrobata Auriol come un corpo dall’identità fluttuante, “un minuscolo Ercole con i piedi da donna e con mani e voce di bambino”⁶⁵. Se Gautier era affascinato da quei piedi femminili in un corpo maschile, ben diversa è la più tarda reazione del critico Renato Simoni davanti ai piedi di Sarah Bernhardt *en travesti*: “Ricordo quell’Amleto che, sdraiato su un canapé, muoveva nervosamente i piedini [...]. Bastava quel particolare a distruggere la suggestione della più grande tragedia shakespeariana”⁶⁶.

Al di là delle differenti reazioni, i contrasti tra sesso e gender alimentati dalla tensione tra corpo e vestito evocano indirettamente una crisi della soggettività maschile, ed è forse il corpo *in absentia* del maschio l’autentico fantasma evocato dal recensore di *Fantasia bianca*. Una crisi che appare quasi plateale in *Amor che tace* (1916), film di pro-

paganda bellica dove Pierrot *en travesti* (Emma Vecla), amico fedele di una donna di cui è innamorato, si reca nelle trincee per proteggere uno dei suoi rivali, arrivando a conquistare il cuore dell'amata. La denuncia della crisi non è solo narrativa (Pierrot trionfa grazie al fallimento di tre differenti identità maschili in contesa per la stessa donna, un banchiere, un aviatore, un pittore) ma soprattutto visiva: a colpire pubblico e critica è infatti il contrasto tra lo scenario bellico delle prime linee (di pertinenza maschile) e Vecla non in abito da crocerossina ma da Pierrot. Anche se la situazione, come rilevano il critico Angelo Menini⁶⁷ e una lettrice di "La Donna"⁶⁸, sembra inverosimile, l'unica divisa che compie un'azione risolutiva non è quella virile di un soldato ma quella di una maschera indossata da una donna.

Se il *cross-dressing pierrotique* mette in crisi il maschio ma opacizza anche, almeno nella sua variante Watteau, lo spettacolo del corpo femminile, quale contributo può dare la donna-artista alla riconfigurazione della maschera? La risposta più originale e innovativa, quella di Fornaroli in ADP, si allontana dalla mimica elaborata, dinamica e ipercodificata di Félicia Mallet (documentata nel film *L'enfant prodigue*, 1901) per porsi invece in sintonia con le già citate convinzioni di Georges Wague. Come ricorda Storey, Wague "developed gradually a minimalist aesthetic, seeking in immobility and subtlety of facial expression a way of exteriorizing the unspoken"⁶⁹. L'urgenza di riformare la pantomima, smarcandola dall'alfabeto mimico che stabiliva rigide corrispondenze tra gesto e significato per esaltare l'istinto del singolo performer nel comunicare la più ampia gamma di emozioni, porta Wague ad auspicare il coinvolgimento delle donne, ritenute dalle culture patriarcali dell'epoca più in sintonia con il pathos che con il logos (associato al maschile) e dunque più dotate nel comunicare i sentimenti anche attraverso gesti ed espressioni minimali.

Non sorprende allora constatare come in ADP Fornaroli non valorizzi la sua professionalità di danzatrice e si affidi, per esprimere le emozioni, più alla singolarità del volto che all'interezza del corpo (a differenza invece di quanto fanno Bertini⁷⁰ e Napierkowska, in parte più legate al lessico mimico-gestuale della pantomima tradizionale). Dalle poche foto di scena sopravvissute e dai bozzetti da lei stessa disegnati

per studiare l'espressività emotiva del volto di Pierrot⁷¹ si può ipotizzare che anche Diana Karenne abbia optato per una soluzione analoga a quella di Fornaroli.

Al di là delle differenti scelte espressive, comunque, pare evidente come nei tre film sopravvissuti la centralità del registro emotivo conduca a una sorta di femminilizzazione dei codici recitativi associati al personaggio maschile. Nella recitazione *en travesti* la femminilità può diventare un "principio d'incertezza che fa vacillare i poli sessuali"⁷². È inevitabile, allora, chiedersi se e come questo incessante vacillare riconfiguri le dinamiche di ruolo e di relazione, in particolare quelle legate all'orizzonte del desiderio.

Libertà e negazione del desiderio

Le storie raccontate in HDP, ADP e DDP, pur diverse, hanno molti elementi in comune. Pierrot, un artista che sopravvive a stento, ha una turbolenta vita sentimentale che riflette le contraddizioni del suo temperamento. Da un lato è un seduttore attivo e disinvolto, sempre alla ricerca di donne da conquistare e lasciare, dall'altro è un amante ingenuo e passivo, sedotto e abbandonato da donne spregiudicate come lui ma più fedeli al denaro che all'amore. Il personaggio insegue il sogno di una passione stabile, sanzionata dal matrimonio (come avviene in HDP e ADP, dove Pierrot è marito e padre) ma poi cede alla tentazione impermanente del desiderio, rischiando la rovina (come in HDP e DDP) o la morte (come in DDP). La scissione pulsionale del personaggio è tangibile nei due diversi tipi di bacio che Pierrot elargisce alla moglie e all'amante in ADP: il primo sulla fronte (come ai figli), il secondo sulle labbra.

In tutti e tre i film, le vicende amorose di Pierrot sono ulteriormente complicate dalla presenza di un maschio rivale, attualizzazione della maschera di Arlecchino (da secoli, in particolare nella commedia dell'arte e nella sua rilettura francese, il partner antagonista, soprattutto sul piano sessuale): si tratta sempre di un uomo determinato e benestante, che vede nella donna un oggetto di conquista ma anche una futura moglie.

Se considerassimo il Pierrot di questi tre film come un personaggio maschile, la condizione appena descritta confermerebbe quella crisi della mascolinità già rilevata da Starobinski. Il fatto però che nei casi analizzati il personaggio sia interpretato da una donna, e che il pubblico ne sia consapevole, rende la situazione più complessa e pone un interrogativo: chi è realmente il soggetto desiderante, in Pierrot, il personaggio maschile o il corpo femminile?

Dall'Asta sostiene che Bertini, in HDP, mette in scena "la fonte patriarcale delle sua ispirazione"⁷³ autorappresentandosi come "il giovane maschio romantico che agisce distruttivamente nei confronti del proprio ideale femminile"⁷⁴. Sono riflessioni acute e convincenti, ma forse il *cross-dressing* rende altrettanto legittimo rovesciare la gerarchia binaria: e se in HDP ci fosse anche una femmina non romantica che prova a trasgredire l'ideologia patriarcale?

In HDP, nella fase iniziale della relazione amorosa tra Pierrot-Bertini e Louise-Gys si avverte in effetti qualcosa di stralunato, una miscela di pudore e sfrontatezza, una parvenza di follia trasgressiva, tali da consentire a Pierrot di parodiare gioiosamente il rito più solenne dell'ideologia patriarcale, ossia il matrimonio, con una testa di manichino al posto del funzionario officiante. Nello sviluppo del rapporto, Pierrot rifiuta l'assunzione di un ruolo (tradisce subito la moglie e per anni non saprà di avere avuto un figlio da lei), alla ricerca di un piacere che trascura i doveri sociali del matrimonio indissolubile e della procreazione. Un'identica vocazione agita Pierrot-Fornaroli in ADP, spinto a lasciare la famiglia non solo per trovare denaro ma soprattutto perché "hanté", come recita la didascalia francese, "par le désir d'émotions nouvelles", emozioni che troverà fuori dal matrimonio, fino alla perdizione quasi definitiva. Motivata da desideri analoghi, ma ancora più simbolica, è la scelta di Pierrot-Napierkowska di abbandonare il padre (dalle fattezze simili a Geppetto, ma la somiglianza non sorprende).

Nell'itinerario esistenziale di questi Pierrot *en travesti*, inoltre, il loro precario mestiere d'artista sembra contrapporsi all'ideologia sessuata della divisione del lavoro, fondamento delle culture patriarcali, perché associa un personaggio in parte femminile a un'attività estranea sia

al lavoro domestico sia al lavoro salariato. Un'inquadratura di HDP molto eloquente mostra, sulla sinistra, Pierrot intento a eseguire la sua serenata per Louissette, mentre sulla destra sfilano soldati in marcia. La tensione tra i due settori del campo contrappone due modelli divergenti di lavoro, uno virile e istituzionale, l'altro femminile e improduttivo.

La prossimità tra la condizione dell'artista-saltimbanco emarginato e quella della donna è rafforzata dalla grande importanza che assume, nella professione di tutti e tre i Pierrot, l'esibizione pubblica. Quest'ultima, come osserva Starobinski, comporta spesso una femminilizzazione del corpo dell'artista; il canto e i passi di danza di Bertini, Napierkowska e Fornaroli *en travesti* sono una pallida eco di quella secolare celebrazione dell'ideale di femminilità costruito dal belcanto e dal balletto ottocentesco.

Ma non è tutto: l'esibizione, prosegue Starobinski, conferisce a chi ne è l'artefice, un "immenso potere di metamorfosi" da cui deriva "la sua disposizione a rivestire, per lo spettatore, un ruolo sessuale mutevole"⁷⁵. È proprio quanto accade nell'esibizione di Pierrot-Fornaroli in ADP: chi è che mette in scena se stesso o se stessa nel giardino della villa? Forse un uomo che si sta trasformando in donna? Dalle sue movenze parrebbe proprio così, ma allora qualcosa non torna. Cia Fornaroli esprime nella sua esibizione un po' di quella "femminilità ideale" che il giovane Flaubert associava "all'illuminazione gloriosa e infamante di una scena su cui la donna si offre e si rifiuta nello stesso istante"⁷⁶. La prospettiva, tuttavia, nel giardino di ADP appare del tutto rovesciata: a guardare e desiderare la femmina sul palco non sono giovani maschi come in Flaubert, ma donne di ogni età. Si tratta forse di una *mise en abyme* delle spettatrici in sala? A chi erano destinati questi film? Rispondere con certezza, in assenza di fonti dirette, è impossibile, ma di almeno un titolo (*Amor che tace*) si sa che fu realizzato in funzione delle lettrici della rivista "La Donna". In ogni modo, di fronte alla sequenza appena ricordata di ADP, il disorientamento si fa oggettivo e le certezze della sessualità binaria vacillano.

Il caso citato non è ovviamente il solo a generare incertezza e ambiguità. Il *cross-dressing* scatena una *ronde* delle identità che allude senza

dubbio all'ipotesi di uno scarto da quella normativa eterosessuale che regola e condiziona l'economia del desiderio. In HDP, per esempio, proprio quando Pochinet (interpretato da Emilio Ghione) si erige a didatta del corteggiamento maschile, Pierrot lo bacia involontariamente sulla bocca, come farà poi con Louissette. L'immanenza carnale di un desiderio 'sregolato' è ancora più esplicita in DDP e ADP. Nel primo film Pierrot-Napierkowska seduce una giovane attraverso un approccio fisico: le cinge i fianchi con le braccia, cerca il contatto con la sua guancia, tenta di baciarla. In ADP, invece, Pierrot-Fornaroli bacia sulla bocca la contessina Emma, mentre in altre inquadrature accarezza l'altra sua fiamma.

Sono passati solo dieci anni da quando l'eccentrica Mathilde de Morny (in arte Missy), sul palco della pantomima *Rêve d'Égypte*, aveva baciato, in abiti maschili, la giovane amante Colette, scatenando le reazioni indignate del pubblico e l'intervento della polizia (nelle repliche successive il ruolo di Missy fu interpretato da Georges Wague)⁷⁷, eppure il quadro adesso sembra un po' mutato: non vi sono tracce, per ADP, di provvedimenti censori o di riprovazioni da parte della critica di fronte alla scena del bacio o alle sequenze in cui Fornaroli, in atteggiamento promiscuo, invita le sue partner a bere e a fumare. La sensazione è che qualcosa stia cambiando nella messa in scena di relazioni sessuali non normative: la "subtle allusion to lesbianism"⁷⁸ che caratterizza sia la pantomima *en travesti* sia i film *pierrrotiques* presi in esame, non sembra infatti obbedire del tutto a quella "bordello politics" che secondo Lynn Garafola aveva ispirato, accanto alla complementare ideologia della "feminine mystique", le coreografie dei balletti tra donne nell'Ottocento⁷⁹, a uso e consumo dell'eccitazione erotica maschile. L'instabilità gender di Pierrot radicalizza piuttosto le contraddizioni del desiderio e mette in evidenza "le zone d'ombra tra i sessi"⁸⁰.

Queste constatazioni, tuttavia, non possono autorizzare forzature interpretative. Anche se si può riconoscere (ma non si sa fino a quale punto) che vi sia stato un condizionamento legato alle forti personalità artistiche delle protagoniste, i tre film analizzati raccontano pur sempre storie ideate e dirette da soggetti maschili organici all'ideolo-

gia patriarcale. Non dimentichiamo che l'allusiva trasgressione delle tradizionali categorie sessuali e il provvisorio diritto alla libertà del desiderio sono consentiti solo a Pierrot, per definizione una creatura non interamente reale, un "viandante eterno nel mondo dei Sogni" (come viene definito nel libretto di sala di *Fantasia bianca*). Non è un caso che la parabola sessualmente più audace tra le tre analizzate, quella di Pierrot-Fornaroli in ADP, inizi proprio quando il/la protagonista abbandona la realtà (la famiglia e la misera condizione sociale) per entrare in un mondo fiabesco (il bosco nel quale la fata gli dona l'anello magico) dove tutto può accadere. E, ancora di più, non è un caso la sorprendente analogia che unisce due sequenze di ADP e DDP, quando Pierrot, in entrambi i casi impegnato a esibirsi in teatro per sopravvivere, resta paralizzato dal dolore nel vedere, tra il pubblico, la donna amata al fianco di un uomo. Queste due sequenze quasi identiche vogliono far capire agli spettatori (e alle spettatrici) che non c'è posto, nella realtà, per l'ambiguità gender di Pierrot.

Alla fine delle tre parabole filmiche sopravvissute, dunque, vince sempre il disciplinamento del desiderio e il ripristino delle gerarchie di genere. In HDP Pierrot ritorna al suo ruolo di marito e padre grazie alla mediazione del figlioletto (garante di una regolare relazione eterosessuale), proprio come accade in ADP, dove i quattro pierrottini figli della coppia chiedono al padre di gettare via il suo costume per lavorare seriamente invece di fare l'artista perdigiorno (nell'ultima inquadratura si vede l'ex-Pierrot in abiti civili intento a lavorare il legno – come San Giuseppe – con l'aiuto di tutta la sacra famiglia). Questa morte simbolica della maschera diventa letterale, invece, in DDP, dove Pierrot-Napierkowska patisce l'esclusione dalle dinamiche del desiderio morendo di dolore.

In tutti e tre i casi, la sconfitta del potere sessualmente turbativo della maschera e la vittoria dell'elemento maschile si esprimono anche come una frattura temporale: se fino a poco prima il protagonista viveva in un tempo sospeso, dove le sue fattezze ambigue in fondo sembravano immuni alla corruzione del tempo, negli epiloghi dei tre film invece Pierrot irrompe nel tempo della realtà, degli accadimenti quotidiani (la famiglia, il lavoro, la malattia e la morte), sperimentan-

do un'auto-rivelazione che assume connotazioni drammatiche (un po' come accade al protagonista del racconto di Maupassant *Le masque*, 1889, poi portato al cinema da Max Ophüls in *Il piacere* [*Le Plaisir*, 1952]).

Conclusioni

Alla fine dei tre film, quindi, l'ordine patriarcale sembra drammaticamente ricostituito. Ma siamo davvero sicuri che sia così? In HDP e ADP i corpi femminili delle attrici restano palesemente tali anche dopo il ripristino dei ruoli famigliari e la de-femminilizzazione della maschera, a ribadire la persistente resistenza di qualcosa di anomalo. Occorre allora cercare nuove domande.

L'interrogativo che ha ispirato lo sviluppo dell'ultimo paragrafo è stato 'chi' fosse il soggetto desiderante. Forse però adesso dovremmo porci una domanda più generale: chi 'è' Pierrot, in questi tre film?

Come ha osservato Alison Shaw, "when a baby is born, its sex [...] is, almost universally, the first statement that is made about it"⁸¹. Che cosa dichiarerebbero i genitori di Pierrot se dovessero definire il sesso del loro neonato? La risposta forse è nelle righe che aprono *La Soeur de Pierrot*, un sorprendente testo di Arsène Alexandre (con disegni di Willette), pubblicato in Francia nel 1892 (i primi film con Pierrot *en travesti* usciranno pochi anni dopo). A quanti gli chiedono di quale sesso sia il bambino appena nato, il dottor Desmauves, dopo non poche incertezze, risponde, tra lo stupore generale, che si tratta di un Pierrot, rappresentante di una specie molto rara in via di estinzione⁸². Fra coloro che nell'Otto e Novecento hanno visto recitare sulla scena o sullo schermo donne *en travesti*, quasi nessuno ha dimostrato di possedere l'acume del dottor Desmauves. La voce critica di Renato Simoni, già citata, non è infatti isolata. Come ci ricorda Mariani, Silvio D'Amico, a proposito della recitazione femminile in abiti maschili, parla di una "pregiudiziale insuperabile"⁸³, mentre Savinio definisce una "mostruosità"⁸⁴ l'interpretazione dell'Aiglou da parte della Bernhardt. Turati, pur amico di Giacinta Pezzana, la mette in guardia dal rischio del ridicolo per la sua scelta di interpretare Amleto⁸⁵, e proprio in riferimento all'Amleto di Pezzana, ma anche a quello di

Bernhardt, il critico Edoardo Boutet scrive che “lo spettatore non può dimenticare che quella è una donna in vesti virili. Ogni astrazione è impossibile”⁸⁶. In uno dei giudizi pubblicati da “La Donna” sul film *Amor che tace* (frutto di una singolare e mai più replicata esperienza produttiva promossa dalla rivista stessa), un lettore (o una lettrice) che si firma solo con il cognome, scrive che “urta soprattutto di veder fatta da una donna la parte d’un uomo”⁸⁷. Nel 1934, il critico Paolo Fabbri, recensendo l’ennesima edizione del *Carillon magico* con Pierrot *en travesti*, sostiene che “la donna vestita da uomo (...) non è meno equivoca e repellente dell’uomo in abiti femminili”⁸⁸. Ancora nel 1976 un intellettuale pur acuto e colto come Giovanni Buttafava, in riferimento alla recitazione femminile *en travesti*, sfiora la ginofobia scrivendo di “grandi signore della scena che si cimentavano, in genere castrando del tutto la sessualità del personaggio, con i classici del repertorio maschile”⁸⁹.

Se Pierrot, come e più di Amleto e dell’Aiglon, non ha un genere facilmente determinabile, allora analizzare i personaggi *gender-blended* creati da Bertini, Fornaroli e Napierkowska soggiacendo, come hanno fatto le voci appena citate, ai condizionamenti della logica sessuale binaria appare riduttivo e depistante.

Molto meglio riconoscere, allora, come sostenuto recentemente da Susan Potter, che i film dei primi decenni, e in particolare quelli *en travesti*, producono, effetti di “contradictory and unexpected sexuality”⁹⁰, capaci di proporre al pubblico una serie di “emergent and incoherent discourses of sexuality”⁹¹. Le incertezze e le incongruenze di questi discorsi, non dissimili dalle ambivalenze che Heather Love considera centrali nel “queer modernism”, mettono in crisi i vincoli stabili della rappresentazione di genere. ADP, HDP e DDP propongono rappresentazioni dove non si ha più una perfetta corrispondenza tra il soggetto e l’immagine che definisce la sua appartenenza a una stabile comunità di genere. Pur non trattandosi, ovviamente, di film che aprono la rappresentazione all’orizzonte di ciò che allora non era rappresentabile, queste produzioni dell’immaginario portano tuttavia la rappresentazione a una soglia problematica, configurando nuove dinamiche del desiderio e soggettività sessualmente fluide, proprio

in un periodo storico nel quale, come si è detto, la cultura scientifica tentava invece di definire stabilmente e di isolare l'essenza della femminilità.

La forza innovativa e turbatrice di questi Pierrot *en travesti*, così come la loro debolezza rispetto alle ideologie patriarcali si spiega proprio con il loro essere una contraddizione vivente e irriducibile. Essi sono l'uno e l'altra e al tempo stesso né l'una né l'altro, una sorta di figurazione filmica (e per questo più disorientante, perché prima di tutto fisica) dell'androgino moderno, emblema non più dell'armonia, come nella tradizione classica, ma della scissione, dell'incertezza, del punto di fuga⁹²: il *cross-dressing*, come osserva Garber, non esprime più la "categoria della crisi di maschile e femminile, ma la crisi della categoria in sé"⁹³.

Come ricorda Mariani, Cyrano de Bergerac, nella sua revisione del mito di Ermafrodito e Salmacide, scrive: "Passarono l'uno nell'altra e, delle due persone di sesso diverso, ne composero un doppio 'non so che' non fu né uomo né donna"⁹⁴. Un 'non so che': non esiste forse espressione migliore per definire questi Pierrot scissi tra l'essere e l'apparire, ingenui e perversi, liberi e prigionieri, corpi indecidibili ancora capaci di inquietare e di scuotere le ultime false certezze del nostro presente.

¹ La significativa presenza di Pierrot nel cinema delle origini si spiega anche con la stretta interazione tra quest'ultimo e la pantomima, già rilevata e discussa nei discorsi prototeorici dell'epoca (cfr. C. Piccardi, *Pierrot al cinema: il denominatore musicale dalla pantomima al film*, "Civiltà musicale", gennaio-agosto 2004, pp. 35-139; E. Mosconi, *L'impressione del film*, Milano, Vita & Pensiero, 2008, pp. 37-53).

² In ambito letterario Lucini pubblica nel 1898 i bizzarri *Monologhi di Pierrot* mentre Palazzeschi si ispira al Pierrot fumista delle pantomime francesi per il romanzo sperimentale *Il codice di Perelà* (1911). A teatro, la pièce di Giuseppe Adami *Pierrot innamorato* (1917) ha un notevole successo mentre non si contano le canzoni italiane sulla maschera: una di loro ispira persino un film di Elvira Notari, *Piange Pierrot* (1924). Anche la musica più colta è sensibile al personaggio. Nel 1918 Leoncavallo, che già aveva inserito Pierrot nella sua opera più celebre, *I pagliacci* (1892) compone l'opera *Pierrot au cinéma*, rimasta a lungo inedita (cfr. M. Zicari, *Il "Pierrot au cinéma" di Ruggero Leoncavallo*, "Musica/Realtà", n. 115, 2018, pp. 93-117).

³ P. Verlaine, *Pierrot* [1868/1885], in P. Budini (a cura di), *Le metamorfosi di Pierrot*, "In forma di parole", iv serie, n. 1, 2002, p. 70.

⁴ Sul mito di Pierrot esiste una bibliografia molto ampia. Si vedano almeno: R.F. Storey, *Pierrot. A Critical History of a Mask*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1978; L.E. Jones, *Sad Clowns and Pale Pierrots*, Lexington, French Forum, 1984; M. Green, J. Swan, *The Triumph of Pierrot*, University Park, Pennsylvania University Press, 1993; C. Rizzo, *Masques et Visages del Pierrot*, Catania, CUECM, 2003; J. de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, Paris, Séguier, 2003; A. Castoldi (a cura di), *Anatomia del vuoto: Pierrot*, numero monografico di "Locus Solus", vol. vi, 2008; R.F. Storey, *Pierrots on the Stage of Desire*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2014; E. Mazzoleni, *Pierrot sur scène*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

⁵ J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Milano, Abscondita, 2018, p. 24 [1970].

⁶ Ivi, p. 69.

⁷ R.F. Storey, *Pierrots on the Stage of Desire*, cit., p. 313.

⁸ *Ibid.*

⁹ R.F. Storey, *Pierrot. A Critical History of a Mask*, cit., p. 94.

¹⁰ J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, cit., p. 69.

¹¹ P. De Kock, *La signora dai tre busti*, Milano, Salani, 1926, p. 41 [1866].

¹² Sui nessi tra Pierrot, sogno e Carnevale, alla luce delle riflessioni di Kristeva sul discorso carnealesco, cfr. A. Kreuter, *Androgyny in Dawson's "The Pierrot of the Minute"*, "English Academy Review", Vol. xxix, n. 1, 2012, pp. 56-68.

¹³ Cfr. J. de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, cit., edizione e-book, in particolare *Conclusion*.

¹⁴ Come osserva Dijskra, un pallone marcato era considerato perfetto per la “carnagione della donna ideale di fine secolo” ed era associato alla figurazione, molto diffusa, della donna lunare. Cfr. B. Dijskra, *Idoli di perversità*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 190-196.

¹⁵ Sui legami tra modernismo e queer cfr. la seminale introduzione di Heather Love al dossier sul “Queer Modernism” pubblicato da “PMLA” (H. Love, *Introduction: Modernism at Night*, “PMLA”, Vol. CXXIV, n. 3, 2009, pp. 744-748).

¹⁶ J. de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, cit., edizione e-book, posizione 541.

¹⁷ Vedi L. Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, Il Mulino, 1996.

¹⁸ K.E. Toepfer, *Pantomime*, San Francisco, Vosuri Media, 2019, p. 685.

¹⁹ Per un approfondimento, vedi A. Lust, *Women's Voice in Mime*, in Id. (ed.), *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond*, Lanham, Scarecrow Press, 2000.

²⁰ Cfr. K.E. Toepfer, *Empire of Ecstasy*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 170.

²¹ L. Mariani, *In scena en travesti: il caso italiano e l'Amleto di Giacinta Pezzana*, in A. Tinterri (a cura di), *La passione teatrale*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 253.

²² P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria*, Città di Castello, Edimond, 2001, p. 250.

²³ Nel 1911, per esempio, Napierkowska aveva interpretato un Pierrot nero nel balletto *Les lucioles* (1911), con coreografie di Madame Mariquita e musiche di Claude Terrasse (cfr. E. Uffreduzzi, *Dance's Reading Glass. The Depiction of Women On-Screen in Stacia Napierkowska's Choreographic Performances*, in A. Quintana, J. Pons (comisariato), *The Visible Woman. On-Screen Presences of Femininity. 1895-1920*, Girona, Museu del Cinema, 2020, p. 111).

²⁴ *La regina del cinema (Die Filmprimadonna*, Urban Gad, 1913), *Il romanzo della cavallerizza (Komödianten*, Urban Gad, 1913), *Lulù (Erdgeist*, Leopold Jessner, 1923). L'interesse dell'attrice per i ruoli *en travesti* è confermato anche da altri titoli, in particolare il celeberrimo *Amleto (Hamlet)*, Svend Gade e Heinz Schall, 1921). Sul *cross-dressing* nel cinema di Asta Nielsen cfr. S. Bernardi, *Asta-Hamlet o del paradosso visibile*, “Biblioteca teatrale”, nn. 13-15, 1989, pp. 327-342; A.A. Kuzniar, *The Queer German Cinema*, Stanford, Stanford University Press, 2000, pp. 31-32.

²⁵ A. Dalle Vacche, *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, Austin, University of Texas Press, 2008, p. 260.

²⁶ T. Antolin, *Storia di un Pierrot – Alberini & Santoni 1905*, “Sempre in penombra”, 23 maggio 2008, l'articolo è consultabile online *all'indirizzo*: <<https://sempreinpombra.com/2008/05/23/storia-di-un-pierrot-alberini-e-santoni-1905/>> (consultato il 23 marzo 2021).

- ²⁷ Cfr. A. Bernardini, *Il cinema muto italiano. 1905-1909*, Roma, Nuova Eri, 1996, p. 57.
- ²⁸ L. Mariani, *In scena en travesti*, cit., p. 257.
- ²⁹ Ivi, p. 270.
- ³⁰ Si legga l'interessante analisi di Micaela Veronesi (in F. Brignoli, M. Veronesi, *Il cinema arte dei corpi*, Milano, Unicopli, 2019, pp. 27-28), relativa alla prima ambigua apparizione di Bertini vestita alla marinara nel film *Il processo Clémenceau* (Alfredo De Antoni, 1917). Nell'autobiografia, inoltre, Bertini rivela che il suo principale sogno artistico sarebbe stato quello di interpretare il ruolo *en travesti* del figlio di Napoleone in *L'Aiglon* (1900), la pièce che Rostand aveva scritto per Bernhardt (F. Bertini, *Il resto non conta*, Pisa, Giardini, 1969, p. 142).
- ³¹ C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, Epos, 2006, p. 44.
- ³² In particolare, Renato Leloir in *Il birichino di Parigi* (1913). Cfr. R. Sacchetti, *Il simbolo di Pierrot in una film di "Donna": "Amor che tace"*, "Cinemagraf", a. I, n. 8, 30 aprile 1916, p. 19.
- ³³ Cfr. H. Bousquet, V. Martinelli, *La bella Stasià*, "Immagine", n.s., n. 8, 1988, p. 7.
- ³⁴ Cfr. P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria*, cit., p. 267.
- ³⁵ Sulle complesse vicende del film *Fantasia bianca* cfr. C. Giordani, *The Copy Vanishes, ovvero Il film senza film. Note su "Fantasia bianca"*, "Fotogenia", 1999, n. 4-5, pp. 133-148.
- ³⁶ L'edizione visionata, proveniente dalla collezione Lombardo, è quella teletrasmessa dalla RTSI (Radiotelevisione della Svizzera Italiana) (lunghezza originale: m 1200; lunghezza copia: non reperita).
- ³⁷ L'edizione visionata è una copia preservata a partire dal negativo originale, senza didascalie, conservata presso la Cinémathèque Française di Parigi (lunghezza originale: m 660; lunghezza copia: m 583).
- ³⁸ L'edizione visionata è una copia per il mercato francese (con didascalie originali in lingua) conservata presso il CNC di Parigi (lunghezza originale: m 1337; lunghezza copia: m 947).
- ³⁹ Il primo atto della canonizzazione è il testo di Umberto Barbaro, *Histoire d'un Pierrot*, "Bianco e nero", n. 1, 1937, pp. 88-99.
- ⁴⁰ Si veda per esempio l'incipit del film *L'atleta fantasma* (Raimondo Scotti, 1919).
- ⁴¹ Cfr. C. Camerini, *Histoire d'un Pierrot*, "Immagine", n. 7, 1984, pp. 23-26.
- ⁴² M. Lento, *La scoperta dell'attore cinematografico in Europa*, Pisa, ETS, 2017, p. 166.
- ⁴³ Ivi, p. 167.

⁴⁴ Per un approfondimento sullo statuto performativo della ‘mascherata’ femminile nelle teorie di Rivière e Lacan cfr. J. Butler, *Questione di genere*, Bari, Laterza, 2017, pp. 64-84 [1990]. Sul concetto di ‘mascherata’ nel contesto della Feminist Film Theory si rimanda naturalmente a M.A. Doane, *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator*, “Screen”, n. 23, 1982 (trad. it. *Donne fatali. Cinema, femminismo, psicoanalisi*, Parma, Pratiche, 1995).

⁴⁵ Cfr. C. Suthrell, *Unzipping Gender. Sex, Cross-Dressing and Culture*, Oxford, Berg, 2004, pp. 13-30.

⁴⁶ Sul rapporto tra travestitismo, abiti e decostruzione delle identità di genere vedi M. Garber, *Interessi truccati*, Milano, Cortina, 1994 [1992].

⁴⁷ L. Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, cit., p. 141.

⁴⁸ P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria*, cit., p. 4.

⁴⁹ Sul contrasto tra vocalico femminile e semantico maschile nel melodramma cfr. A. Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 130-153.

⁵⁰ Sui mutamenti del travestitismo scenico tra Otto e Novecento vedi L. R. Berlanstein, *Breeches and Breaches*, “Comparative Studies in Society and History”, Vol. xxxviii, n. 2, 1996, pp. 338-369.

⁵¹ H. Bauer, *Is There a History of Female Cross-Dressing?*, in Id. (eds.), *Women and Cross-Dressing in Britain, 1800-1939*, vol. 1, London, Routledge, 2006, p. x.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Per il contesto italiano rimandiamo a L. Schettini, *Il gioco delle parti. Travestimenti e paure sociali tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2011.

⁵⁴ S. Gutsche-Miller, *Liberated Women and Travesty Fetishes*, “Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research”, Vol. xxxv, n. 2, 2017, pp. 187-208.

⁵⁵ L. Garafola, *The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet*, in Id., (ed.), *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 2005, p. 141.

⁵⁶ Cfr. H. Bauer, *Is there a History of Female Cross-Dressing?*, cit., pp. xvi-xviii.

⁵⁷ A.D. Kreüter osserva come i capi di abbigliamento di Pierrot “are items of female attire popular in the 1780-1790’s and again from 1835”. (A.D. Kreüter, *Morphing Moonlight. Gender, Masks and Carnival Mayhem. The Figure of Pierrot in Giraud, Ensor, Dowson and Beardsley*, Doctoral Thesis, Bloemfontein, University of the Free State, 2007, p. 334).

⁵⁸ È interessante rilevare come questo processo di turbamento delle logiche binarie e di “ri-dessualizzazione” del corpo mascherato coinvolga, negli stessi anni e proprio grazie soprattutto ai film, anche un altro personaggio-chiave della cultura primonove-

centesca come Fantômas (M. Dall'Asta, *Le donne-Fantômas: figure dell'ambiguità nel primo Novecento*, "Fata Morgana", a. VIII, n. 22, gennaio-aprile 2014, pp. 147-162).

⁵⁹ A. Rykner, *Le 'corps imprononçable' de la pantomime fin-de-siècle*, in Id. (sous la direction de), *Pantomime et théâtre du corps*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 80. Secondo Toepfer, Pierrot funziona per la cultura francese come "some kind of ideological structure operating to make the body understandable" (K.E. Toepfer, *Pantomime*, cit., p. 623).

⁶⁰ Ivi, p. 90.

⁶¹ G. Nouveau, *Poésies d'humilis et vers inédits*, Paris, Messein, 1924, p. 146.

⁶² F. Wedekind, *Lo spirito della terra* [1895], in V. Pandolfi (a cura di), *Il teatro espressionista tedesco*, Parma, Guanda, 1956, p. 19.

⁶³ E. Pastori, "La vita cinematografica", a. XIII, 15 aprile 1922, cit. in V. Martinelli (a cura di), *Il cinema muto italiano. 1921*, "Bianco e Nero", numero speciale, 1996, p. 117.

⁶⁴ P. Verlaine, *Pierrot*, cit., p. 70.

⁶⁵ T. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cin ans* [1858], citato in J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, cit., p. 29

⁶⁶ A. Jelardi et al., *In scena en travesti*, Roma, Croce, 2009, p. 69.

⁶⁷ Il pubblico, scrive Menini, "non può concepire che un Pierrot vada con il suo costume proprio 'al fronte', presso la trincea, dove c'è la morte. Forse era meglio nascondere Pierrot in una rude, ma egualmente significativa divisa da soldato" (A. Menini, "La Cinematografia italiana ed estera", 15 maggio 1916, citato in V. Martinelli (a cura di), *Il cinema muto italiano 1916. Prima parte*, "Bianco e Nero", nn. 1-2, 1990, pp. 22-23).

⁶⁸ "Trovo troppo inverosimile", scrive Amalia Musso, "il fatto di Pierrot che, per quanto sia maschera allegorica, abbia potuto restare fra i soldati al fronte nel suo caratteristico abbigliamento e non abbia indossata la divisa militare" (*Un referendum tra le abbonate di "Donna"*, "La Donna", a. XII, n. 272, 6 maggio 1916, p. 25).

⁶⁹ R. Storey, *Pierrots on the Stage of Desire*, cit., p. 310.

⁷⁰ Sul ruolo della danza in HDP cfr. E. Uffreduzzi, *La danza nel cinema muto italiano*, Roma, Aracne, 2017, pp. 92-96.

⁷¹ Cfr. C. Jandelli, "La più intelligente di tutte": *Diana Karenne*, in M. Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, pp. 53-56.

⁷² L. Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, cit. p. 19.

⁷³ *Ibid.*

- ⁷⁴ M. Dall'Asta, *Il singolare multiplo. Francesca Bertini, attrice e regista*, in Id. (a cura di), *Non solo dive*, cit., p. 68.
- ⁷⁵ J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, cit., p. 49.
- ⁷⁶ Ivi, p. 48.
- ⁷⁷ Cfr. L. Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, cit., p. 165.
- ⁷⁸ K. Toepfer, *Pantomime*, cit., p. 628.
- ⁷⁹ L. Garafola, *Legacies of Twentieth-Century Dance*, cit., p. 144.
- ⁸⁰ L. Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, cit. p. 15.
- ⁸¹ Testo inedito citato in C. Suthrell, *Unzipping Gender*, cit., p. 13.
- ⁸² Vedi A. Alexandre, *La Soeur de Pierrot*, Paris, Delagrave, 1892.
- ⁸³ L. Mariani, *In scena en travesti*, cit., p. 248.
- ⁸⁴ *Ibid.*
- ⁸⁵ Ivi, p. 268.
- ⁸⁶ E. Boutet, *Amleto: Sarah Bernhardt*, in E. Boutet, *Le cronache drammatiche*, vol. III, Roma, Raponi, 1899, p. 83, cit. in A. Petrini, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento*, Torino, Academia University Press, 2012, p. 81.
- ⁸⁷ *Un referendum tra le abbonate di "Donna"*, cit., p. 25.
- ⁸⁸ P.F. [P. Fabbri], *"L'Alba della rinascita" di Nino Cattozzo e il ballo "Carillon Magico" di Pick Mangiagalli*, "Il ballo", 25 gennaio 1934, cit. in G. Taddeo, *"All'opera ha fatto seguito il ballo": danza e stampa nell'Italia fascista*, Tesi di dottorato, Università di Bologna, 2015, p. 187.
- ⁸⁹ G. Buttafava, *Il travestitismo a teatro*, in G. Dorfles et al., *Gli uni & gli altri*, Roma, Arcana, 1976, p. 26.
- ⁹⁰ S. Potter, *Queer Timing. The Emergence of Lesbian Sexuality in Early Cinema*, Urbana, University of Illinois Press, 2019, p. 2.
- ⁹¹ Ivi, p. 58.
- ⁹² Sulle revisioni moderne del mito dell'androgino si rimanda a F. Franchi, *Le metamorfosi di Zambrinella. L'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Bergamo, Lubrina, 1991.
- ⁹³ M. Garber, *Interessi truccati*, cit., p. 21.
- ⁹⁴ L. Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, cit., p. 77.