

Laura Mariani

«CHIMÈNE E IL CID IN UN SOLO CORPO».  
IL TEATRO DI COLETTE

1. *L'esperienza del music-hall (e una postilla su Artaud)*

Mi occuperò qui degli anni in cui Colette fece la mima e la ballerina nel caffè concerto<sup>1</sup>, senza considerare né le sue sortite nel tea-

<sup>1</sup> Questo saggio propone alcune tematiche di un libro di prossima pubblicazione dedicato alle attrici *en travesti*, in particolare a Sarah Bernhardt e a Colette. Per una maggiore comprensione del fenomeno Colette aggiungo qui alcuni cenni biografici soprattutto in relazione alla sua carriera di attrice. In questa nota, come nel testo, cito le opere di Colette con il titolo francese solo se non tradotte: in questo caso ho tradotto i relativi brani citati.

Colette si esibì per la prima volta come dilettante a Neuilly nel giugno del 1905 in *Dialogue au soleil couchant* di Pierre Louÿs, messo in scena da Willy: interpretava Dafni mentre la bellissima Eva Palmer faceva la ninfa. Concludeva con la sua danza Mata Hari. La festa era organizzata da Natalie Clifford Barney, americana trapiantata a Parigi, scrittrice e animatrice di un salotto nella sua casa, che era stata di Adrienne Lecouvreur, sorta di don Giovanni amante delle donne. Altre volte Colette si esibì in feste private di questo tipo. Iniziò la sua carriera di mima e danzatrice il 6 febbraio 1906 nella parte del fauno, in *Le Désir, l'Amour et la Chimère*, di Francis de Croisset e Jean Nougues; interpretò poi altri mimodrammi insieme a Georges Wague. Di alcuni si parlò molto per ragioni non artistiche: ne *La Romanichelle* (di Paul Franck e Edouard Mathé, 1906) e in *Rève d'Égypte* (1907) della marchesa Matilde di Morny – in quegli anni compagna di Colette – che si esibiva travestita da uomo. Ci furono inoltre *Pan* di Charles Van Lerberghe e Robert Haas (1906), *La Chair* di Georges Wague e Emmanuel Chantrier (1907), *Bat' d'Af*, riduzione di un romanzo di Aristide Bruant, fatta da Wague (1911), *L'oiseau de nuit* di Wague e Chantrier (1911), *La chatte amoureuse* di Wague e Roger Guttinger (1912). Colette fu anche attrice di prosa: nel 1906 recitò *en travesti* in *Aux innocents les mains pleines*, un atto di Willy e André Cocotte, e nel 1909 fu Fanchette, la protagonista di *En camarades*, una pièce da lei scritta. Fu poi una delle interpreti di Claudine, dopo Polaire, di Renée Neré nella riduzione teatrale de *La vagabonda*, e di Léa nella riduzione teatrale di *Chéri*. Anche quando non recitava Colette si interessava alla messinscena delle sue opere; lo fece persino dal «divano zattera» in cui visse immobilizzata in vecchiaia. Di lì seguì le prove di *Chéri* e poi de *La seconde* e fu lei che, vedendo per caso una giovane ballerina durante una ripresa cinematografica, scelse la protagonista americana di Gigi: la giovane Audrey Hepburn. Colette fu attratta anche dal cinema muto; ne amava gli aspetti di somiglianza col teatro – il carattere originariamente

tro di prosa, né le conferenze spettacolo. Intendo infatti mostrare come proprio allora, nell'apprendistato e nell'esercizio della professione teatrale, prese vita e forma la scrittura di Colette dopo le Claudines, senza Willy.

Questa esperienza si inserisce nel periodo di transizione tra il caffè-concerto (la cui moda era dilagata a Parigi nel secondo Ottocento) e il music-hall moderno. Fu allora che questo tipo di attività spettacolare conquistò un'autonomia completa, fino alla realizzazione di eventi sontuosi, dominati da *vedettes* come Mistinguett; mentre nei locali di provincia il teatro di varietà – dotato di suoi spazi e di un suo pubblico – continuava a offrire spettacoli compositi, con esibizioni di canto, di danza e di recitazione, con numeri prelevati dal mondo del circo e dello sport.

Questi erano alcuni dei compagni di lavoro di Colette: la sollevatrice di pesi, Lola e il suo «circo miniatura» (il cavallo nano, l'asino bianco, l'alano, il barboncino, i fox-terriers, il piccolo orso, due scimmie in falpalà di seta e paillettes); l'uomo che pedala in bicicletta su una tavola rotante; il contorsionista; il lanciatore di coltelli; le ballerine (in danze come *Le grandi concubine della Storia*), caratteristi/e, l'*enfant prodige* accompagnata dalla mamma, i cani sapientissimi, la famiglia Schmetz (otto acrobati con madre, mogli e figlie), Gitanette che danzava *Les travestis* e Rita *gommeuse*... In contesti di questo tipo Colette faceva la pantomima con Georges Wague e Christine Kerf.

popolare, la vicinanza alla pantomima, l'ambiente professionale – ma diffidava dalle confusioni fra le due arti. Più volte raccontò la sua esperienza di attrice in giri di conferenze. Nel 1935, sul palcoscenico dell'ABC, accompagnò i ricordi recitando la pantomima e cantando: «Sono, in pratica, una fallita del music-hall», disse, rovesciando la definizione data di sé agli inizi della carriera teatrale, quando affermò di essere una «scrittrice finita male». Con Léopold Marchand, Colette scrisse le riduzioni teatrali di *Chéri* (1922), *La vagabonda* (1923), *La seconde* (1951), e con Anita Loos quella di *Gigi* (1954); curò l'adattamento francese di *Le ciel de lit* di Jan de Hartog (1953); scrisse *En camarades* (1947) e *L'enfant et les sortilèges* (1925), che fu musicato da Revel. *Claudine a Parigi* fu ridotta in tre atti da Willy e Luvey (Lugné-Poe e Charles Vayre), e fu messa in scena da Lugné-Poe. Colette fu critica teatrale: le recensioni scritte fra il 1907 e il giugno 1938 sono raccolte ne *La jumelle noire*. Colette ha raccontato il percorso che l'ha portata a diventare attrice ne *La vagabonda*, storia della «rinascita» di Renée Neré attraverso il teatro; e ha raccontato la fine di quell'avventura ne *L'ancora*. Ha descritto l'ambiente teatrale in *Les vrilles de la vigne*, *I retroscena del music-hall* e in altre opere: *Il puro e l'impuro*, *Il mio noviziato*, *Notes de tournée*, *Chambre d'hôtel*, *Gribiche*... Colette ha scelto personaggi teatrali come protagonisti di varie opere: un'attrice di music-hall per Mitsou (1918), un drammaturgo per *La seconde* (1929), un impresario per *Duo* (1934), mentre *Chéri* e *Gigi* sono figli rispettivamente di una ballerina e di un'attrice. Sono state pubblicate le lettere a Marguerite Moreno, la sua più grande amica (1959) e a Georges Wague (*Lettres de la vagabonde*, 1961).

La pantomima storica ebbe un ritorno di fortuna alla fine dell'Ottocento nei circoli amatoriali (nel *Cercle funambulesque* si vide persino Sarah Bernhardt): cominciarono ad esibirvisi le più belle donne di Parigi, mentre la pantomima maschile si «devirilizzava» (Rémy 1965). Georges Wague contribuì poi alla sua fortuna nel primo Novecento: egli rappresenta una figura di passaggio dal «vecchio mimo» e dalla pantomima ottocenteschi al «mimo corporeo», che nacque come linguaggio autonomo proprio in Francia, negli anni venti-trenta del nostro secolo, in collegamento con la rivoluzione della Regia. Già prima della trasformazione di quest'arte realizzata da Decroux, Wague criticava la tendenza dei mimi a considerare i gesti traduzione delle parole e ad abusare della mimica facciale e delle mani: la «pantomima moderna» doveva essere «l'arte di esprimere dei sentimenti», con «istinto e ispirazione», senza i vincoli di un alfabeto mimico (De Marinis 1993).

Wague iniziò con i *cantomimes*, dando forma alle *chansons de Pierrot* e come Pierrot divenne celebre a Parigi; passò poi ai *mimo-drammi*, pantomime drammatico-musicali recitate con Colette, Caroline Otero, Christine Kerf, Polaire... Si trattava di brevi drammi concentrati, che rappresentavano passioni forti e azioni semplici, come mostra la trama di *La chair*, rappresentata con successo inalterato quasi trecento volte fra il 1907 e il 1911.

Siamo fra i contrabbandieri: la bella Yulka (Colette) vive con il feroce Hokartz (Wague) e lo tradisce con il giovane sottufficiale Yorki (Christine Kerf); l'amante la scopre, l'aggredisce, e alla vista del suo seno nudo, ne invoca inutilmente l'amore; poi, folle di rabbia e di dolore, si inchioda un braccio sul tavolo con il pugnale e con l'altro braccio imprigiona la mano di Yulka che impazzisce. Questo dramma, che prevedeva nudità e travestimenti, poteva eccitare uno del mestiere, come il giovane Maurice Chevalier, e poteva indurre pubblici particolarmente «ammirevoli» a prender partito per i due amanti contro il marito ingannato.

In un altro mimodramma, *La chatte amoureuse*, in una rivista del Ba-Ta-Clan, Colette faceva la gatta: baffi blu-nero, palpebre sbarrate da un tratto verticale, correndo a quattro zampe, imitava la «malizia osservatrice, l'esigenza di carezze, l'elettrica turbolenza di una gatta gelosa».

Dunque Colette recitò al fianco di un mimo significativo; e fu la prima artista francese a danzare senza la tradizionale calzamaglia. Wague, «mimo intelligente e fin troppo coscienzioso», compare nella *Vagabonda* e nei *Retroscena del music-hall* con il nome di Brague, nelle «doppie funzioni di mimo e di regista», che gli assicuravano un'indiscussa autorità, «da padrone». Animato, come tutti gli artisti veri di caffè-concerto, da un «pudore ostinato» e dalla fede nell'ar-

LAURA MARIANI

te, umile e dignitoso, concreto negli affari e nei rapporti di lavoro, era un buon compagno con cui dividere piaceri e miserie delle *tournées*.

Colette scelse il music-hall dopo il divorzio da Willy: aveva bisogno di guadagnarsi da vivere e – a certi livelli e a differenza del teatro di prosa – quel mestiere era «facile da imparare». In realtà si mise così in una condizione difficile: letterata fra i teatranti e mima fra i letterati, non avendo l'aura della scrittrice e non essendo del tutto attrice. Così si presentava Renée Neré:

Ho davanti a me, dall'altro lato dello specchio, nella misteriosa camera dei riflessi, l'immagine di una letterata che è finita male. Di me dicono che «faccio del teatro» ma non mi chiamano mai attrice. Perché? Sfumatura sottile, rifiuto cortese da parte del pubblico e anche dei miei amici, di qualificarmi in una carriera che tuttavia ho scelto.

La madre, Sido, pensava che Colette stesse sprecando i suoi talenti, e anche altri, nell'ambiente letterario, guardarono con imbarazzo alle sue esibizioni sceniche; rimpiangevano che lei, «avendo un vero talento di scrittrice, perdesse tempo... come dire... a recitare pantomime»; d'altro canto, Georges Wague la considerava una «dilettante intelligente» (e tale si considerava lei stessa). Quando le chiedevano se aveva recitato in teatro, Colette-Claudine, nel *Rifugio sentimentale*, rispondeva di no: «Ho preso parte alla pantomima. Non era difficile, del resto! E poi, dovetti farlo per forza».

Ma come poteva il caffè-concerto essere «il mestiere di chi non ne ha imparato nessuno»? Nei *Retrosceña del music-hall*, parlando di Gitanette, che faceva coppia sia sulla scena che nella vita con Rita, Colette spiegava:

Danzavano né bene né male e la loro storia assomigliava a quella di infiniti altri numeri di danza. Ragazze giovani, snelle, disgustate di far la vita, raccolgono i loro quattro soldarelli per pagare – un tanto alla settimana – il maestro di ballo, che insegna loro un *numero*, e il sarto dei costumi.

Alla sua nuova professione Colette arrivò dopo un anno appena di lezioni di pantomima sotto la guida di Wague: si allenava nel suo appartamento dotato di un'attrezzatura ginnica essenziale: una sbarra, anelli, trapezio, corda a nodi... Fioriva dunque in quegli anni il dilettantismo e molte giovani donne entravano nel mondo dello spettacolo; ma Colette non si accontentò e come mima e danzatrice si impegnò con intenti d'arte. Wague la iniziò alla scienza dei linguaggi non verbali e alla materialità del silenzio:

Esecutori di un compito più raffinato di quello che incombe a chi declama alessandrini o recita battute di una viva prosa, abbiamo fretta di allontanare dai nostri muti dialoghi la parola – l'ostacolo grossolano che ci separa dal silenzio, dal silenzio perfetto, ritmato, limpido, orgoglioso di tutto esprimere, e che non riconosce altro freno, altro sostegno fuor della Musica.

Quando questi mimi muti si fermavano estenuati dalle prove, le loro braccia e le loro mani cadevano come spezzate, sembravano «statue mutilate» (*I retrosceña del music-hall*).

Colette cominciò ad amare il silenzio, tanto che, mentre faceva parti dialogate, era «improvvisamente colta dal bisogno di tacere» per esprimersi solo «attraverso i gesti, il corpo, i ritmi di danza» (Lottman 1991). E la sua presenza, che a detta della madre Sido era un po' pesante e goffa («mentre il teatro richiede elasticità, sia fisica che morale», qualità di cui credeva la figlia sprovvista), si ammorbidì, acquistò vita: di Annie, ne *Il rifugio sentimentale*, Colette scriveva che il corpo in lei era più intelligente del cervello; parlava anche di capacità di pensare con tutta la propria pelle, di gambe intelligenti.

Aveva davanti agli occhi immagini miracolose, come quella di Mistinguett, incessantemente capace di «dissolversi e di riformarsi alla maniera di un desiderio»: «le sue apparenze possono scegliere tra il getto d'acqua, l'anfora, la rosa, il pennacchio, la voluta... Forse non esiste?», si chiedeva Colette, alla fine di un ritratto in cui ne lodava la precisione, la pazienza, la capacità di far decantare i gusti del pubblico, l'aristocrazia fisica (*Prisons et paradis*).

Colette era «abbagliata dalla leggerezza», e nel teatro di prosa cercava le abilità che le facevano amare il circo e il music-hall. Poilaire, la prima interprete di Claudine, era una celebre canzonettista: «sile come nessun'altra», metteva «tutta l'anima sul suo viso», sulla scena indossava abiti straordinari e stravaganti; cantava delle «banalità» ma «capiva tutto ciò che era sfumatura, finezza, i sottintesi, e lo rendeva a meraviglia» (*Il mio noviziato*). Lei era davvero «inimitabile», più che la Bernhardt o la Réjane (*La jumelle noire*).

Di Chevalier, Colette suggeriva di osservare l'entrata in scena, regolata «alla frazione di secondo» e il potere magnetico, e ricordava gli insegnamenti di Wague:

Un artista delle *tournées* di canto deve guardare tutti; un mimo non deve guardare nessuno. Lo chansonnier conversa con la sala intera. Quanto al mimo, evolve in un mondo chiuso, distante, non dispone che di un linguaggio fluido, non esprime che sentimenti elementari. Che egli scambi con il pubblico un solo sguardo di socievolezza, che egli sembri tener per suo simile il signore della poltrona 26 o la signora del palco 14, e perderà ogni influenza... (*Maurice Chevalier*).

La necessità di uno sguardo puntato su di sé – questa regola di mestiere del mimo – permetteva di conservare la solitudine della scrittura e di concentrare sul corpo intero l'autoriflessione. Quello che poi le piaceva di certi numeri di music-hall era il fatto di ritrovarli uguali negli anni: anche in questo – io credo – pensando alla pagina scritta, che era lì, una volta per tutte, eppure poteva sprigionare ogni volta elementi di vita nuova.

Sei anni di coscienzioso e intelligente apprendistato dettero dei risultati a livello teatrale. Di Colette, Wague lodava la dedizione assoluta al teatro, «l'onestà professionale fino al sacerdozio» («Sempre in anticipo, sia alle prove che alle rappresentazioni, cominciava a essere inquieta verso le sei di sera per andare in scena alle dieci»). «Istintivamente avvertita delle cose di teatro», animata da «aspro ardore», da «grande docilità» nel lavoro appassionante della realizzazione di una pantomima, Colette aveva «una maniera sottile di capire tutto subito», riuscendo a modificare un gioco di scena o un'espressione, a ridurre o ampliare un gesto, a sostituire ai gesti sorpassati un pensiero intenso o un colpo d'occhio istintivo o un gesto sintetico. Dotata di «originalità fisica di espressione» ella otteneva «un massimo di esteriorizzazione di pensiero, a occhi chiusi» (Wague 1923).

Anche chi non ritrovava nell'attrice le doti della scrittrice, per l'ostacolo insormontabile di un'arte non sufficientemente posseduta, le riconosceva la capacità di essere a tratti sorprendente e di instaurare un rapporto originale fra pensiero e corpo, fra scena e vita. Colpiva il suo coraggio: secondo Cocteau Colette fu la prima a non vergognarsi del suo ventre, e a prendere a modello la natura nei «suoi innumerevoli attentati al pudore».

Portò al punto di crisi il diletterismo: questa grande scrittrice, infatti, con la sua esperienza di mima-danzatrice-attrice, nel contesto del femminismo di primo Novecento, incarnò una visione del teatro in cui parola poetica, linguaggio corporeo, ricerca delle donne si intrecciavano in un'unica utopia.

Così, dall'interno, Colette faceva suo il mito di alterità dell'«artista da saltimbanco» (Starobinski 1984), nel cuore di quella civiltà del boulevard che costituiva tanta parte del mito di Parigi (Krakauer 1984): è alle propaggini di quel mondo che dobbiamo collocarla, poiché Gigi, a metà del nostro secolo, è lì a testimoniare con la sua favola il fascino della leggerezza, nel ricordo di un ambiente di attrici e di cortigiane, dalla superficie sfavillante e inossidabile.

Caffè-concerto, music-hall, circo costituivano un mondo nel mondo del teatro, con distinzioni più o meno forti e reciproche contaminazioni. Agli artisti che facevano numeri di circo veniva

chiesta una disponibilità illimitata, una «presenza totale». Fu «vedendo» Rastelli fare i suoi giochi di prestigio che Colette sentì che lo spazio del circo era «rotondo, accerchiato, assediato dagli sguardi, sottoposto all'attenzione convergente, [...] rotondo e senza brecchia, senza speranza d'evasione». Costretto ad avere tutte «le facce attraenti», come un diamante ben tagliato, l'artista è obbligato a «piacere di spalle, di profilo, di faccia e di tre quarti», «una forza centripeta sembra trattenerlo, fissare per sempre l'artista formato per il circo» e, a differenza dell'attore di prosa tradizionale, se ha qualche accidente, egli viene espulso «dal cerchio magico».

«Il più bel numero del circo sarà sempre il più pericoloso», perché il pericolo di morte ci attrae, e quando il pericolo è passato, desideriamo abbracciare quell'essere alato, che «ha incontrato nel vuoto, lasciando un trapezio, due mani umane tanto potenti da interrompere il suo volo verso la morte». Anche per questo gli acrobati erano «i nostri fratelli, e forse i nostri fratelli selvaggi» (*Le fleur de l'âge*).

La rivoluzione teatrale del Novecento si nutrì di forme del circo e del music-hall, e dunque Colette si trovò a un incrocio di quella storia; ma quale fu il suo rapporto con l'anima estrema di quel Novecento? Possiamo forse capirlo esaminando una fonte limitata ma preziosa: le due recensioni da lei dedicate ai *Cenci* di Artaud.

Quando Artaud reagì alla durezza delle critiche ricevute, segnalò che Colette aveva avuto un doppio atteggiamento: conformista nell'articolo per il prestigioso «Journal», più aperto in un foglio minore, recentemente identificato nella «Sélection de la vie artistique» (Virmaux 1981).

A sessant'anni di distanza, i due articoli non appaiono tanto contraddittori, anche se è innegabile la loro diversa accentuazione; risultano anzi per alcuni versi complementari e, soprattutto, sono animati da uno stesso sentimento, e cioè da un forte turbamento che causa una sorta di pendolarismo fra fastidio e attrazione, fra incomprendimento e riconoscimento, bruciando fin dall'esordio ogni possibilità di recensione «ragionevole» («A causa della convinzione e della fiamma che l'animano, perdoneremo al Signor Artaud la tracotanza delle sue professioni di fede»).

Poi, dopo aver segnalato la difficoltà di dar vita al teatro della crudeltà, Colette nota che i primi, pur contraddittori risultati, spingono a non scoraggiarsi. E ancora rimarca, con circostanziata decisione, quello che proprio non le piace, per ridurne la portata nel capoverso successivo («È troppo presto per mostrare tanta preoccupazione»). Con questo andamento, costruisce la sua recensione, continuamente scompaginando la progressione del discorso. Questi opposti sentimenti sono avvicinati solo dalla possibilità di riportare

quello strano spettacolo alla misura meglio posseduta del *Riccardo III* di Shakespeare o dell'amato *Lorenzaccio* di Musset.

Colette era distante dal mondo di Artaud, dal suo modo assoluto di vivere la vita e il teatro: lei che considerava il «vivere senza felicità», «un'occupazione, quasi una professione», e che faceva nascere «la genialità» dalle piccole cose, addirittura dalla «banalità», come sosteneva Cocteau, non accettava che l'angoscia fosse tirata via dal suo luogo naturale – «l'ombra, il silenzio, l'inspiegato» – per essere esibita e gridata. A teatro il supplizio prendeva alle viscere solo se avveniva dietro le quinte.

Reagiva così di fronte a un attacco al teatro tradizionale (quello che non rifiutava gli sviluppi psicologici e i dialoghi brillanti), di cui sentiva l'inaudita violenza. Quello che si vedeva non era teatro della crudeltà ma della veemenza, scriveva: «non ci sono trentasei maniere di mangiare un cuore, né di fare a pezzi un bambino», dopo si dovrà ricorrere ai tormenti e ai mali dello spirito, «ciò che equivale a reintegrare il teatro normale».

Né corrispondeva ai suoi gusti tanta «frenesia» di suoni stridenti, di parole gridate-spezzettate-versate a fiumi e a scatti, di luci multicolori, quel bagno in cui si mescolavano tante suggestioni, dai balletti russi al teatro ebreo (e nel secondo articolo avrebbe aggiunto Victor Hugo e Villiers de l'Isle-Adam, il balletto russo, il futurismo, il surrealismo, l'espressionismo, le danze guerresche e quelle negre...). Non era solo una dissonanza di gusto: Colette sembra temere incontrollabili contaminazioni.

Le piacque invece l'interprete di Beatrice Cenci, Iya Abdy, una giovane russa di grande bellezza e di «bellezza grande», di statura superba, con un viso di leone biondo e una voce spesso rude e grave; contraddiceva lo stereotipo di una Beatrice puerile, grassottella, graziosa e irresponsabile: era un arcangelo non un giglio. Sapeva inoltre creare dei forti momenti di silenzio, non era però «matura» per fare lunghi discorsi, e avrebbe dovuto lavorare per cancellare il suo accento straniero.

«Il più cattivo attore» ma «non il meno interessante» era proprio Antonin Artaud: «rauco, nero, spigoloso, agitato» spezzettava il testo, era insopportabile. «E noi lo sopporteremo. Perché la sua luce è quella della fede»: così si chiudeva l'articolo del «Journal», come in un cerchio, nel punto da cui era cominciato. «L'eccesso d'ambizione» era inseparabile da ogni «tentativo audace».

L'articolo di «Sélection» insisteva più decisamente su questi aspetti. Si poteva abbandonare la sala gridando, o si poteva applaudire a oltranza, ma non restare indifferenti di fronte all'evidenza: «un'esperienza come quella di Artaud serve il teatro meglio di una commedia graziosetta», che non rischia nulla. «Con una bella scena

maestosa e incompiuta, sotto lo sbocciare tonante di una musica nata nel grido e nel dolore, almeno una sera come quella non seppellirà il teatro con un insulso refrain». Si vedeva dunque forzata a dire: «Andate a vedere questa settimana la *cattiva nuova pièce*, prima di andare ad ascoltare le altre».

Rilevava anche la forte coesione del gruppo, che recitava quasi in stato di trance, e il nascere di immagini a lei congeniali: dal figlio di Cenci, Pierre Asso, che sembrava uscire da un quadro del Greco alla botticelliana Iya Abdi.

Quasi metà dell'articolo si concentrava poi su un elemento nuovo rispetto al «Journal», che spiegava la insolita «visceralità» di alcune reazioni di Colette: a disturbarla fortemente era stato il pubblico, un pubblico cui non era abituata:

Come certi temporali d'estate, che si ammassano di notte per non scoppiare che all'alba, espellono dalle loro tane insetti dimenticati e umidi anellidi d'abitudine chiusi in casa, la generale dei *Cenci* aveva chiamato, alle porte delle Folies-Wagram, un pubblico colorato, venuto dai quartieri di Saint-Germain e Montparnasse, dalla Germania, dalla Russia e da più lontano ancora. Dal modo in cui la folla lottò per aprire una porta semiaperta, vedemmo immediatamente che la serata andava oltre i ristretti limiti di una prova generale abituale.

C'era anche un pubblico molto giovane («visi senza pieghe sotto il fard»); eccitato, secondo Colette, dalla curiosità di vedere messo in scena un parricidio e un incesto (aspetto, questo, cui si accennava anche nella prima recensione, accostando «la crudeltà» ai «divertissements [non ai plaisirs] charnels»).

Colette si trovò schiacciata contro una parete, mentre una ragazzina arrogante la soffocava col fumo della sua sigaretta. Strano pubblico per uno spettacolo così infiammato! Una volta dentro cominciò l'assordante musica.

Siamo evidentemente in un punto nevralgico della nuova percezione novecentesca del teatro. Colette reagì all'attacco portato al teatro «tradizionale» e ai suoi riti (era guerra fra generazioni prima ancora che fra culture), e pur sentendosi chiamata in causa contro i rischi di una distruzione indiscriminata che non desiderava, non poté non testimoniare – «dei che non amava la prudenza» e conosceva la nudità dell'attore in scena – la forza innegabile dell'utopia di Artaud.

## 2. *Identità sessuale e travestimento*

Nel music-hall dominavano le donne: un solo sesso «soffocava quasi l'altro, regnando per il numero, l'odore, l'elettricità monoses-

suali» (Gribiche); in quegli anni Colette era legata a Matilde di Morny e frequentava la Gomorra proustiana; d'altro canto, mai come dal palcoscenico ebbe la sensazione viva del suo potere di seduzione sugli uomini. Queste immagini di femminilità esibita in realtà rimandavano a concezioni problematiche del maschile e del femminile, su cui ora dobbiamo interrogare Colette, analizzando le sue idee nella vita, nei libri, sulla scena. Un tema si impone: il travestimento.

Quando Colette tagliò i suoi capelli, lunghi un metro e cinquantasei centimetri, sentì per la prima volta il vento carezzarle la nuca. Certi elementi, oggettivamente emancipatori, mettevano in moto trasformazioni complesse, mentre l'adozione di indumenti maschili creava comunità:

Con l'aiuto di insegne come un *plastron* pieghettato, un colletto duro, qualche volta un panciotto, e nel taschino l'immane fazzoletto di seta, frequentavo un mondo che stava morendo, ai margini di tutti i mondi [...] Anche qualche cantina di Montmartre dava asilo a queste irrequiete, braccate dalla propria solitudine, che ritrovavano il buonumore tra muri angusti, sotto la rude tutela di una collega-cantiniera, davanti allo sfrigorare untuoso di una vera *fondue vaudoise*, blandite dal ruggente contralto di una collega-artista che cantava per loro delle romanze di Augusta Holmés [...] Mi era dolce l'assenza di letterati e di letterate [...] prendevo gusto alla mirabile prontezza del linguaggio muto, dello scambio di minacce, di promesse, come se, eliminato il lento maschio, ogni messaggio da donna a donna divenisse chiaro, folgorante, racchiuso in una piccola e infallibile serie di segni... (*Il puro e l'impuro*)

Gioco e angoscia erano strettamente correlati: per l'abito passavano inquietudini profonde e differenze fra le donne, fra eterosessuali e omosessuali, fra omosessuali travestite e non. Colette continuò a riflettere su quell'esperienza e ne parlò con le sue amiche attrici, Marguerite Moreno e Amalia Ricotti. Quest'ultima raccontava che dal giorno che aveva cominciato a vestirsi da uomo la sua amica Lucienne ne aveva avuta la vita avvelenata: «che cosa c'è di più ridicolo, e di più triste, di un uomo... fittizio?». Una donna che si metteva in testa di essere un uomo era grottesca; Colette pensava lo stesso degli uomini travestiti da donne. Si trattava di «piccoli crimini contro la natura»:

Di quante esitazioni il loro aspetto è il frutto? Ecco un... una... sì una donna... Non perché la sua canottiera è una canottiera da uomo. Ma intorno al berretto un nastro, annodato gentilmente, crea sospetto [...] un disordine, un miscuglio vestimentario, che assume un significato tragico, un'agitazione, una sorta di mescolanza dei due sessi (*L'étoile vespère*).

Il travestimento ha una carica destabilizzante, cui è difficile resistere: persino un attore abituato ad assumere altri ruoli, dai costumi sessuali liberi, come Julian Beck, quando indossò biancheria femminile per interpretare *Le serve* di Genet, delirò di umiliazione e piacere, provò lampi di freddo e di calore.

Colette guardò poi con disagio le vecchie foto in cui era vestita da uomo; appartenevano alla fase più lontana di un percorso che l'aveva portata a scavare dentro di sé, fino a capire la parte femminile che l'attirava verso la sottomissione e la virilità spirituale che caratterizzava gli esseri fortemente organizzati: un «ermafroditismo mentale» che non la rendeva meno donna.

Il tema dell'identità sessuale è centrale nell'opera di Colette: a suo avviso, solo nell'età adulta tale identità viene ancorata a un sesso solo. Prima che il «mondo delle emozioni chiamate con leggerezza, fisiche» li divideva, Phil e Vinca, gli adolescenti protagonisti del *Grano in erba*, costituiscono una sorta di «essere doppio», e Vinca appare «alta e mascolina» mentre Phil è sovente paralizzato da «crisi di femminilità». A Colette adolescente, allorché si impegnava in qualche lavoro d'ago, Sido diceva, scuotendo la «testa divinatoria»: «Non avrai altro che l'aria di un ragazzo che cuce»; la femminilità, e persino la maternità, potevano assumere in lei «un carattere accidentale» (*L'étoile vespère*). Anche Léa, invecchiando, cessava di appartenere ad un sesso definito, e «la sua età la immetteva in una virilità di tutto riposo» (*La fine di Chéri*).

Oltre il sesso visibile, esisteva un sesso nascosto, che il sonno rivelava sia nelle donne che negli uomini, e che poteva restare inconsapevole. Così Colette descriveva Marguerite Moreno, in un momento di sonno improvviso:

Mentre dormiva, lei somigliava un po' a Dante, un po' al giovane Battista visto da Leonardo da Vinci. Tagliata la messe preziosa della capigliatura, e nascosti il seno, la mano, il ventre, che cosa ci rimane delle nostre apparenze femminili? Il sonno riporta una quantità incalcolabile di donne verso la forma che certamente avrebbero scelto, se lo stato di veglia non le mantenesse nell'ignoranza di se stesse [...] Con gesti cauti, presi una coperta leggera e coprii Chimène e il Cid, strettamente congiunti nel sonno di un solo corpo (*Il puro e l'impuro*).

A proposito di Amalia Ricotti, Colette scriveva che «l'irritazione esagerava i suoi tratti maestosi, li incollava a quel sotto-viso di prete cattivo». Tratti fisici maschili e femminili talora si mescolavano in un unico volto, finché ci si chiedeva in base a cosa essi ricevessero definizioni di genere; una seconda natura sembrava albergasse – con minore o maggiore evidenza e consapevolezza – in ciascun essere umano, ed era forte la seduzione che emanava «da un essere dal

sesso incerto o dissimulato», e non per questo necessariamente omosessuale. L'androgino descritto da Colette «non ha nessun simile», «trascina fra noi la sua sofferenza di serafino».

Il travestimento, dunque, si inserisce nelle instabili frontiere fra i due sessi, formalizzando e accentuando elementi contraddittori iscritti innanzitutto nei corpi, nella materialità di «un sotto-viso» o nella difficoltà di una donna travestita di imitare «il passo dell'uomo»: ad essere travestiti sono innanzitutto i corpi, costretti a irridirsi in un'unica appartenenza.

*Il puro e l'impuro*, questa fonte preziosa per approfondire il tema dell'identità sessuale in Colette, è nato dal progetto di scrivere una pièce su un Don Giovanni donna. Il tema del travestimento è infatti strettamente connesso al tema del teatro: questo è il luogo in cui l'attore/attrice, andando oltre il maschile e il femminile, sperimenta l'ignoto che alberga in ogni corpo ma che non tutti hanno il coraggio e la tenacia di indagare (Passerini 1990), e scioglie l'intreccio di maschile e femminile in un gioco controllato di metamorfosi.

Colette interpretò il personaggio maschile nella commedia *Aux innocents les mains pleines* ed esordì nella parte di un fauno; con lei e con Wague lavorava Christine Kerf, *travesti savoureux*; il music-hall prevedeva questo ruolo:

Ha coperto i suoi capelli corti con un cappello da uomo, di un'eleganza molto Topo-Morto. Le gambe incrociate sotto la gonna stretta, fuma e porta intorno lo sguardo insolente e serio di una Mademoiselle de Maupin. L'istante dopo, finita la sua sigaretta, lavora a maglia, le spalle basse, un paio di scarpette per neonato... Povera piccola Maupin di Montmartre, che inalbera un vizio che le sta bene come si adotta il cappello del giorno (*Les vrilles de la vigne*).

Mademoiselle de Maupin era l'attrice-cantante vissuta alla fine del Seicento, abilissima nel duellare e nel cavalcare, amante di uomini e donne, che ispirò a Théophile Gautier il romanzo omonimo: incarnava il mito romantico della fanciulla travestita per insofferenza delle costrizioni imposte al suo sesso e per spirito d'avventura, che finiva per non essere più né uomo né donna e per appartenere a un «terzo sesso»: si richiamava alla Rosalinda shakespeariana, di cui in un punto chiave del romanzo si faceva interprete.

Nel music-hall l'artista *en travesti* attraeva il pubblico col suo fascino ambiguo, come un'ombra inquietante della femminilità esibita dalla *gommeuse*, dalla *soubrette*. Ma anche quest'ultima introduceva talvolta richiami maschili nel suo abbigliamento: Yvette Guilbert ad esempio, la più importante *diseuse fin de siècle*, creatrice del cabaret modernista, cantante intellettuale, indossava tuniche senza gioielli e lunghi guanti neri, allora del tutto inconsueti. Era quel colore,

tipico dell'abbigliamento maschile, a costituire un richiamo stranante (Harris 1992).

Anche il music-hall tardo vittoriano usò abbondantemente il travestimento, sia attivando pratiche di abbigliamento e di esibizione piuttosto sofisticate, sia conservando forme popolari: in quel «disordine ritualizzato» le artiste travestite del music-hall esponevano i paradossi di ogni ordine razionale, coinvolgendo il pubblico (Bratton 1992). Alla pratica elisabettiana del ragazzo in ruoli femminili veniva affiancata la sua inversione, con attrici che interpretavano parti di ragazzo: si riaffermava così la differenza del linguaggio teatrale, la sua natura autonoma e non imitativa, e dunque la sua attrattiva.

Ne nascevano fenomeni clamorosi. In Francia Barbette conquistò i pubblici più diversi, compresi gli intellettuali: compariva coperto di piume e paillettes come Mistinguett, ed era un acrobata leggero come un uccello; alla fine della performance si toglieva la parrucca e mostrava la sua testa di uomo. Colette scrive di aver visto due sue foto presso un amico (Cocteau?): l'una presentava l'artista in un luccicante abito di scena, astutamente seminudo, l'altra mostrava il ginnasta «ridotto a se stesso, testa nuda, un po' calva, una mutanda che nascondeva il mistero del sesso: severa tenuta di lavoro, minimo di volume, di peso, armatura capace di sostenere l'esuberante apparato». Quella «misteriosa statua di Barbette-uomo» era più conturbante, più menzognera dell'«apoteosi disperata di Barbette-donna» (*L'étoile vesper*).

Colette era attratta dal tema del superamento dei confini, in un'ansia cosmica di eliminare le separazioni tra mondo umano, animale e vegetale. Amava in particolare i gatti, la loro «sorte, onorevole, di dissimulazione», i loro suoni brutali alternati ai silenzi: per lei, l'uscita dall'identità cominciava «dalla connivenza con la bestia» (*La nascita del giorno*), dal riconoscimento delle «proprie parentele animali» e dall'apprendimento degli «usi e i costumi dei felini come una lingua straniera ricca di troppe sottigliezze» (*La gatta*).

Il teatro offriva continue visioni di metamorfosi; vediamo quella di cui è protagonista *La dame qui chante*:

Corazzata di satin bianco metallico, portava in alto un casco di capelli di un biondo violento e artificiale. Tutta l'arroganza delle donne troppo piccole esplodeva nei suoi occhi duri, dove c'era molto blu e non abbastanza nero. Gli zigomi sporgenti, il naso mobile, aperto, il mento solido e pronto alle sfuriate, tutto questo le faceva una faccia alla Carlin [Bertinazzi], aggressiva [...] E a un tratto una nota acuta, un grido vibrante penetrò nel mio cervello, mi fece rizzare la pelle della schiena: la dama cantava. A questo primo grido, sgorgato dal più profondo del petto, successe il languore di una frase, sfumata dalla mezzo-soprano più vellutata, più piena,

più palpabile che avessi mai ascoltato... Rapita, sollevai lo sguardo verso la dama che cantava... Era sicuramente diventata più grande in un istante. Gli occhi larghi, aperti e ciechi, contemplava qualcosa di invisibile verso cui tutto il suo corpo si slanciava, fuori dell'armatura di satin bianco... Il blu degli occhi si era annerito e la sua capigliatura, tinta o no, le copriva il capo con una fiamma fissa, diritta. La sua grande bocca generosa si apriva, e se ne vedevano volar via le note ardenti [...] Essere l'amante di questa donna che la voce trasfigura – e di questa voce! Sequestrare per me – per me sola – questa voce più commovente della più segreta carezza, e il secondo viso di questa donna, la sua maschera irritante e pudica di ninfa che un sogno inebria!... (*Les vrilles de la vigne*)

Chi era quell'artista capace di «far nascere da se stessa» un altro essere, «un secondo viso»? A che tipo di umanità appartengono l'attore e l'attrice, travestiti e no, che sprigionano elementi di seduzione oltre misura, e che continuamente attraversavano i confini tra femminilità e mascolinità, tra umanità e natura?

Si è riacceso, nei nostri anni, l'interesse per l'attore in parti femminili e per l'attrice in parti maschili: un tema appassionante e storicamente denso, ma insidioso dal punto di vista teatrale, perché il travestimento rischia continuamente di divorare il teatro. Anche in studi interessanti, quando il riferimento – come è d'obbligo – va al teatro, il livello dell'analisi sembra farsi meno pregnante. Marjorie Garber (Garber 1994) tratta il travestimento con forte tensione teorica, in quanto categoria della crisi, che mette cioè in crisi l'idea stessa di categoria, insieme a ogni illusione di ordine coagulata su due soli generi sessuali; la sua impostazione ha basi psicoanalitiche e letterarie, mentre quella di Vern L. Bullough e Bonnie Bullough (Bullough 1993) è di tipo soprattutto storico-antropologico, ma entrambi i libri – i più ricchi di documentazione fra quelli pubblicati recentemente non aggrediscono, a mio avviso, la sostanza profonda della natura sessuale dell'«Attore», questo esperto di maschere e travestimenti.

Occorre assumere, con un ribaltamento di ottica, un punto di vista interno al teatro, mettendo da canto le proiezioni di spettatori e spettatrici; seguiamo, per questo, il pensiero di Eugenio Barba e dell'antropologia teatrale (Barba 1993). Il «corpo d'arte», ri-costruito in funzione teatrale, posseduto dall'attore/attrice come una «seconda natura», di per sé non è connotato sessualmente; lo diventa sulla scena in base al personaggio da rappresentare, nel passaggio dalla fase pre-espressiva (pura presenza scenica di un «corpo-in-vita») alla fase espressiva.

L'attore/attrice lavora sull'energia, che è «qualcosa di intimo, che pulsa e pensa nell'immobilità e nel silenzio, una forza-pensiero» dalla natura bifronte, vigorosa e morbida, «Animus/Anima». La

morbidezza e il vigore sono sapori dell'energia che non appartengono di per sé a un sesso solo; ed è la loro compresenza in una gamma di sfumature che può far intravedere «l'ombra», «la vulnerabilità» nella corazza di «tecnica e seduzione» costruita dall'attore/attrice. Una connotazione sessuale troppo forte su un unico polo risulta negativa da più punti di vista: può bloccare la crescita artistica nella fase iniziale di apprendistato e di ricerca della propria individualità attorica; ed è ugualmente dannosa nella fase pre-espressiva, quando l'attore lavora per trasformare il corpo «naturale» in «corpo scenico». Gli istanti teatrali indimenticabili sono proprio quelli in cui l'attore/attrice va oltre la sua persona, il suo sesso, e persino la sua perizia artistica.

Come sa bene Colette, questi istanti si ottengono in anni di apprendistato e di allenamento, con un lavoro oscuro e tenace, come si fosse in una fabbrica, o in convento, o in un'istituzione militare. Attori e attrici «si prodigano fino alla follia, ricominciano quindici volte lo stesso gesto che poco a poco si depura, si precisa, si slancia luminoso e perfetto». Nella *Vagabonda*, a proposito della «voluttà di scrivere», Colette parla di «lotta paziente contro la frase che si affina, si arrotola come una bestia addomesticata – l'attesa immobile, l'agguato che finisce per imprigionare la parola», dopo un «dun-go vagabondare davanti al foglio bianco». L'appassiona questa nascita oscura, paziente, materiale del gesto come della parola poetica.

Nelle prove, sulla scena, l'identità sessuale sembra rientrare in un'identità più forte, prodotta dall'«essere in condizione di rappresentazione». Dei suoi colleghi Renée Neré scrive:

Brague è un compagno: come Bouty. Gli agili e muscolosi acrobati che rivelano sotto la calzamaglia madreperlacea i particolari più evidenti della loro anatomia... be' sono degli acrobati. Ho mai pensato che Brague che mi stringe nell'Emprise, fino a schiacciarmi le costole e sembra chiudermi la bocca sotto un bacio di fuoco, ha un sesso? No.

Così, il processo che trasforma il corpo in uno strumento conosciuto e lo abilita a creare un linguaggio artistico, va oltre il travestimento e oltre la carne: fino a creare un modo normato di far giocare corpi e abiti, sesso evidente e sesso nascosto, fuori e dentro, in un processo che svela e ri-svela (cioè, come diceva l'attore Alessandro Moissi, vela di nuovo).

### 3. Muti dialoghi

A secolo concluso, si va sempre più ridefinendo il posto di primo piano che Colette occupa nel panorama letterario: oltre la fama

acquisita trattando d'amore e di animali, o dando vita a personaggi che vivono ormai di vita propria.

Gli «anni teatrali» sono stati ricostruiti – in modo più o meno preciso – come una fase nella vita di Colette, ma, anche quando se ne è affermata l'importanza (nella biografia scritta da Michèle Sarde o nelle *Notices* premesse a testi di argomento teatrale nell'edizione della *Pléiade*, o in alcuni saggi critici), non ne è stata fatta – a mio avviso – una valutazione perspicua e circostanziata. E, d'altro canto, Colette appare nella storia del teatro «in nota», come una curiosa presenza al fianco del mimo Wague, senza che si valuti appieno la portata di quel «dilettantismo» trasformato in mestiere di vita e il valore di una scrittura così legata alla scena da richiamare la tradizione delle attrici e degli attori che scrivono, con uno sbilanciamento verso la grandezza letteraria che non azzera l'umile apprendistato della mima, attrice senza parole.

La scrittura di Colette si forma negli anni del mestiere teatrale, in un processo che la porta a raggiungere quell'«imperiosa levità» che, secondo Apollinaire, al momento giusto l'avrebbe elevata «direttamente al Paradiso». Fu facendo la mima, secondo me, che Colette affinò la sua dote più preziosa, la vista, trasformando l'«automatismo del guardare» in «azione del vedere», e apprese la pazienza artigiana di lavorare questa materia fino a farla lievitare in parola.

Partiamo da uno dei libri che ricostruiscono l'esperienza teatrale, *I retroscena del music-hall*. Non deve ingannare la semplicità dell'indice, quella parca elencazione di figure professionali, di personaggi, di momenti della vita di tournée. Come nota Jacques Dupont (Dupont 1986), il libro è costruito come uno spettacolo di music-hall, seguendo un principio di varietà e ponendo al centro un gruppo o uno-due personaggi: non più primattrice, come nella *Vagabonda*, Colette si fa qui regista.

Il rapporto interno-esterno di Colette con quel mondo che amava, pur vedendone i limiti, si giocava sulle parole che rimanevano sempre lievi, affettuose, mai giudicanti o sentenziose, poiché i punti di distanza erano marcati semmai dai silenzi: in quattro capitoletti a struttura dialogica le parti di Colette erano segnate dai puntini di sospensione (ora interrogativi, ora esclamativi, ora assertivi) e il parlare delle interlocutrici – la sollevatrice di pesi, la Madre Nobile, l'accompagnatrice, l'*habilleuse* – si dispiegava in un flusso incontrollabile, talora insensato, talora acuto. Era l'accompagnatrice, ad esempio, a definire l'oggetto del libro in questione:

Le luci della ribalta, i lustrini, i costumi, le facce truccate, i sorrisi, non è spettacolo per me... Io vedo soltanto il mestiere, il sudore, la pelle che appare giallastra alla luce del giorno, gli scoraggiamenti... Non riesco

a spiegarmi bene, ma la mia fantasia lavora... È come se fossi sola a conoscere il rovescio di ciò che gli altri guardano dal dritto!...

Colette attivava uno sguardo multiplo, attento e affettuoso, esterno ed interno, da dietro e al rovescio, con una doppia anima di protagonista e di spettatrice. Uno sguardo straordinariamente abile nel cogliere dettagli. Sapeva anche cosa voleva dire avere gli occhi puntati addosso:

Siamo in un *café-chantant* vecchio stile dove bisogna traversare una parte del pubblico per raggiungere il palcoscenico: è il momento peggiore della serata. Ci spingono a gomitate, ci intralciano apposta il passo per guardarci più a lungo, il mio braccio nudo incipria un dolman, una mano tira di nascosto il mio scialle ricamato, dita furtive mi tastano il fianco. A testa alta, noi sopportiamo il disprezzo e l'avidità di questa folla calda, come dei detenuti superbi... (*La vagabonda*)

Il pubblico, con i suoi occhi avidi, voleva vedere, fino a scambiare la vista con il tatto; ma non vedeva nulla di ciò che doveva «ignorare», della realtà nascosta dei corpi esibiti; dalla scena, d'altro canto, il pubblico non era visto ma veniva percepito come «un alito caldo, un brulichio di bestie invisibili», che risaliva dal fondo della «tenebra immane» della sala (*Il rifugio sentimentale*). Stando in scena si vede col corpo intero, non con i soli occhi. Questa relazione complessa, agita nel presente e così determinante nella costruzione del linguaggio teatrale, veniva a mancare nel cinema, dove il gioco degli sguardi era direzionato a senso unico.

Nella *Vagabonda* Colette parla poi di un altro tipo di sguardo cui il music-hall l'abituò. In apertura del romanzo Renée è sola nel suo camerino, già pronta per lo spettacolo, davanti allo specchio, in attesa di andare in scena. È l'ora – dice – della «lucidità pericolosa»:

Eccomi sola con me stessa, di fronte a questa consigliera inceronata che mi guarda dall'altro lato dello specchio con certi occhi profondi dalle palpebre spalmate di crema grassa e violacea: ha gli zigomi tinti dello stesso colore delle flox dei giardini, e le labbra di un rosso nero, brillanti e come verniciate... A lungo mi guarda e so che sta per parlare...

Lo specchio, dunque, non rimanda l'immagine dell'io che pensa ma quella di un'altra donna – «la consigliera inceronata» – e provoca così lo sdoppiamento del soggetto. La sera, invece, a casa, lo specchio tornerà a riflettere l'immagine di Renée, in una forma più familiare di sdoppiamento. È stata più volte sottolineata l'importanza di alcuni oggetti che attivano la riflessione del personaggio femminile su di sé: Yannick Resch ha parlato della finestra e dello spec-

chio, e ha evidenziato le funzioni di quest'ultimo: strumento di contemplazione, critica, riconoscimento, disconoscimento. Chantal Bertrand-Jennings, poi, ricostruendo il percorso che porta dalla scoperta dell'immagine riflessa di sé alla conquista del linguaggio, ha fatto rilevare che per Renée questa conquista avviene con la mediazione del corpo, nella danza.

Abbiamo già visto che Colette considerava la pantomima l'arte del silenzio e abbiamo saputo da Wague della sua capacità espressiva ad «occhi chiusi»: quest'arte che insegnava l'introspezione portava poi a misurarsi con l'altro (sulla scena e in platea) e con lo spazio. Credo che la passione di Colette per la calligrafia, il suo studio incuriosito delle calligrafie altrui, il suo rapporto con il foglio bianco e con i segni che vi si tracciano sopra, siano collegati alla sua esperienza di «messa nello spazio» del corpo dell'attore, diventato lettera e segno di un altro linguaggio («La scrittura è un disegno, spesso un ritratto, quasi sempre una rivelazione», *L'étoile vesper*).

Le *tournées* teatrali comportavano la frequentazione di luoghi fissi (teatri – con i loro palcoscenici, camerini, gabinetti... – alberghi, ristoranti, stazioni...) e la consumazione di grandi spazi. Per andare da una piazza all'altra si divoravano centinaia di chilometri, si attraversavano paesaggi e climi diversi, che si mescolavano nella memoria, alimentando il «desiderio di possedere con gli occhi le meraviglie della terra».

La stessa voracità e acutezza di sguardo sembra animare la scrittura di Colette, fin nella vecchiaia, quando un modo pluridecennale di tenere la penna, ha arcuato il suo mignolo:

Uno spirito affaticato continua in fondo a me la sua ricerca di *gourmet*, vuole una parola migliore, e migliore di migliore. Fortunatamente l'idea è meno esigente, ed è una buona figliola purché la si vesta bene. È abituata ad aspettare, mezzo-addormentata, il suo pasto fresco di parola (*L'étoile vesper*).

Colette paragona poi questa attività alla tappezzeria. Tornano così alcune parole con cui descriveva il lavoro delle prove con Wague e una nuova suggestione viene evocata: la scrittura è un'operazione lieve di travestimento.

C'è una tecnica di scrittura che Colette utilizza, fino a farla diventare visione del mondo oltre che elemento di stile: Elaine Harris (Harris 1973) parla di ricerca di «equilibri detti paradossali» e ne fornisce numerosi esempi (espressioni di unità di fisico e spirituale, come «ideale avidità», «delizia immaginaria»; di maschile e femminile, come «figlio-figlia», «donna-uomo»; di sostantivi in opposizione come «l'abitudine alla meraviglia», «la routine dell'imprevisto»). La polarità puro/impuro che regola il mondo dei piaceri cosiddetti

fisici e che Colette ha trattato riandando alle conoscenze e alle esperienze dei suoi anni d'attrice, è catturata dalla polarità «silenzio/parola», quella polarità che regolava coi suoi tempi la pantomima.

Non sappiamo quali regole Wague abbia insegnato a Colette, ma non possiamo non ricordare una legge basilare della presenza scenica di cui parla l'antropologia teatrale, e cioè la legge del disequilibrio e la dinamica delle opposizioni tra *keras/vigoroso* e *manis/morbido*, tra una direzione del movimento e un'altra opposta, tra origine del gesto e suo dispiegarsi (ad esempio abbassarsi per saltare in alto).

Se colleghiamo parola e silenzio, sguardo e occhi chiusi, movimento e immobilità, unità dialettiche di cui Colette stessa ci ha parlato come momenti chiave della sua presenza in scena; o se ripensiamo ad alcune espressioni che usa per descrivere alcuni artisti – ad esempio i «piedi nudi, meravigliosamente muti» di Isadora Duncan (*Paysages et portraits*) – naturalmente entriamo in un territorio costruito su «equilibri paradossali».

Avremmo potuto seguire altre direzioni, e avremmo trovato allora che alla base della scrittura letteraria di Colette c'è anche una tensione drammaturgica: dalla forma teatro parte la scintilla che accende l'immaginazione e presiede alla genesi di tante opere, da *Chéri* al *Grano in erba*, dal *Puro e l'impuro* a *Duo*. Chi altri, fra i grandi letterati, ha praticato in prima persona, così dall'interno, la scena, trovando la sua cifra all'incrocio fra due linguaggi? Vengono in mente nomi «fuori scala», come quello di Shakespeare con il suo teatro del travestimento.

#### TESTI DI RIFERIMENTO

##### *Opere di Colette*

- *La retraite sentimentale*, Paris, Mercure de France, 1907 (*Il rifugio sentimentale*, Milano, Martello, 1950)
- *Les vrilles de la vigne*, Paris, Editions de la Vie parisienne, 1908
- *La vagabonde*, Paris, Ollendorf, 1911 (*La vagabonda*, Milano, Faccioli, 1920)
- *L'envers du music-hall*, Paris, Flammarion, 1913 (pubblicato col titolo *Tra le quinte del caffè-concerto* insieme a *L'ancora – L'entrave*, Milano-Verona, Mondadori, 1958; e poi col titolo *I retroscena del music-hall*, Firenze, Passigli, 1994)
- *Chéri*, Paris, Fayard, 1920 (*Chéri*, Milano-Verona, Mondadori, 1959)
- *Le blé en herbe*, Paris, Flammarion, 1924 (*Il grano in erba*, Modena, Guanda, 1945)

- *La fin de Chéri*, Paris, Flammarion, 1926 (*La fine di Chéri*, Roma, Casini, 1955)
- *La naissance du jour*, Paris, Flammarion, 1928 (*La nascita del giorno*, Milano, Adelphi, 1986)
- *Prisons et paradis*, Paris, Ferenczi, 1932
- *Le pur et l'impur* [titolo originario *Ces plaisirs*], Paris, Ferenczi, 1932 (*Il puro e l'impuro*, Milano, Adelphi, 1980)
- *La chatte*, Paris, Grasset, 1933 (*La gatta*, Milano-Verona, Mondadori, 1935)
- *La jumelle noire*, Paris, Ferenczi, 1934-1938
- *Mes apprentissages*, Paris, Ferenczi, 1936 (*Il mio noviziato*, Milano, Adelphi, 1981)
- *Gribiche*, in *Bella Vista*, Paris, Ferenczi, 1937
- *Gigi et autres nouvelles*, Lousanne, La Guide du Livre, 1944 (*Gigi*, Roma, Casini, 1954)
- *L'étoile vespèr*, Genève, Editions du milieu du monde, 1946
- *La fleur de l'âge*, Paris, Le Fleuron, 1949
- *Maurice Chevalier*, «Cahiers Colette», in «Inédits en librairie», 2 (1980).
- *Paysages et portraits*, Paris, Flammarion, 1958
- *Colette-Sido, Lettres*, Paris, Des femmes, 1984

#### Opere di critica

- Eugenio, Barba, 1993, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, il Mulino
- Julian, Beck, 1972, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, Torino, Einaudi
- Chantal, Bertrand-Jennings, 1988, «*La vagabonde*»: *Roman de narcissé*, in «Cahiers Colette», 11 (1988), Atti del colloquio di Cerisy, agosto 1988
- Bratton, J.S., 1992, *Irrational dress*, in AA.VV., *The New Woman and her sisters. Feminism and Theatre, 1850-1914*, a cura di Viv Gardner e Susan Rutherford, New York-London-Toronto-Sydney-Tokyo-Singapore, Harvester Wheatsheaf, 1992
- Bullough, Vern L.-Bullough, Bonnie, 1993, *Cross dressing, sex, and gender*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- Chevalier, Maurice, 1946, *Ma route et mes chansons*, Paris, René Julliard
- Damase, Jacques, 1965, *Le Music-hall*, in *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard
- De Marinis, Marco, 1993, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher
- Dupont, Jacques, 1986, *L'Envers du music-hall. Notice*, in *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, v. II
- Garber, Marjorie, 1994, *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Milano, Cortina
- Gautier, Théophile, 1835, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier, 1955
- Harris, Elaine, 1973, *L'approfondissement de la sensualité dans l'oeuvre romanesque de Colette*, Paris, A.G. Nizet

- Harris, Geraldine, 1992, *Yvette Guilbert: La Femme Moderne on the British stage*, in AA.VV., *The New Woman and her sisters. Feminism and Theatre, 1850-1914*, a cura di Viv Gardner e Susan Rutherford, New York-London-Toronto-Sydney-Tokyo-Singapore, Harvester Wheatsheaf, 1992
- Lottman, Herbert, 1991, *Colette. La vagabonda, la donna sensuale, la grande scrittrice*, Milano, Rizzoli
- Krakauer, Siegfried, 1984, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, Casale Monferrato, Marietti
- Passerini, Luisa, 1990, *Quale memoria storica per il movimento delle donne in Italia?*, in AA.VV., *Discutendo di Storia. Soggettività, ricerca, biografia*, a cura della Società Italiana delle Storiche, Torino, Rosenberg & Sellier
- Rémy, Tristan, 1964, *Georges Wague. Le mime de la Belle Epoque*, Paris, G. Girard
- Rémy, Tristan, 1965, *Le mime*, in *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard
- Resch, Yannick, 1973, *Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'oeuvre de Colette*, Paris, C. Klincksieck
- Sarde, Michèle, 1978, *Colette, libre et entravée*, Paris, Stock
- Starobinski, Jean, 1984, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Boringhieri
- Colette: au cinéma. Chroniques, dialogues, scénarios*, 1975, a cura di Odette e Alain Virmaux, Paris, Flammarion
- Virmaux, Odette e Alain, 1981, *Colette critique dramatique. Sur dix-neuf textes retrouvés à la faveur d'une recherche orientée vers «Les Cenci» d'Antonin Artaud*, in «Europe», 631-632 (1981), pp. 140-186
- Wague, Georges, 1923, *Colette et la pantomime*, in «Le Capitole», numéro consacré à Colette, maggio 1923