

# *Hister Ergo Sum*<sup>1</sup>

La rappresentazione della sessualità femminile isterica, fra clinica  
e teatro

*Valentina Colopi*

## *Introduzione e Inquadramento*

Nel saggio *L'Isterica, la Donna e il Medico* (2017), Stefania Napolitano sottolinea l'ossessione del Diciannovesimo secolo per l'Alterità, un macroinsieme all'interno del quale convivono diversi elementi – fra cui il criminale, la massa, il folle, ma anche la donna – attraverso i quali la figura che Gilles Deleuze denomina il *Soggetto-Maggioranza* – ovvero il maschio, adulto, occidentale e razionale – ridefinisce, per opposizione, la propria egemonia sociale e culturale.<sup>2</sup> Nel corso dell'Ottocento, la legittimazione dello statuto di minoranza di tali identità 'altre' affonda sempre di più le sue radici nel crescente potere del discorso medico-scientifico di cui l'isteria rappresenta uno fra gli esempi più emblematici, dal momento in cui, transitando dal dominio magico-religioso – che ne declinava i sintomi in termini di possessione diabolica, di preveggenza sonnambolica o *trance* estatica – a quello della allora nascente neurologia, inizia ad essere considerata prettamente una patologia di origine organica – e dunque di appannaggio esclusivo del potere medico – senza tuttavia intaccare la tradizionale e radicata associazione del fenomeno isterico con il sesso femminile.<sup>3</sup> Il riferimento dominante dell'isteria è infatti il corpo sessuato, dato dalla costituzione biologica della donna, dalla sua fragilità emotiva, mutevolezza e suggestionabilità. La donna descritta dalle trattazioni mediche del tempo appare come un essere istintuale, incapace di autodeterminazione, bisognoso di tutela e utile esclusivamente alla riproduzione.<sup>4</sup> È il 'soggetto' patologico per eccellenza

<sup>1</sup> La citazione, tratta dal testo di Roberto Giambrone, *Follia e disciplina. Lo spettacolo dell'isteria*, Mimesis, Milano 2014, p. 86, è stata ripresa in virtù del gioco, puramente fonico, che intercorre fra il termine latino *hister*: una forma rara e secondaria per indicare 'colui che recita', da cui *histrion*, e il termine greco *hystera*, da cui deriva la parola isteria che rimanda al termine greco *hysteron* (utero), e pertanto adatta ad introdurre il 'gioco' di ruoli su cui verte il saggio.

<sup>2</sup> Stefania Napolitano, *L'Isterica, la Donna e il Medico*, «Post-Filosofie», 10 (2017), pp. 62-63.

<sup>3</sup> Ivi, p. 63.

<sup>4</sup> La donna, spesso accostata alla figura del folle e del criminale, rifiutando il codice morale del maschio – come scrive Lombroso nell'opera *L'uomo e il criminale* – cade nell'isteria, un disturbo che emerge

dunque: una condizione che legittima il controllo, e gli interventi, su un corpo che rappresenta un problema in relazione ai meccanismi di potere che lo interessano. Come è stato osservato infatti, il ‘femminile’ non rappresenterebbe la condizione naturale dell’individuo di sesso femminile, quanto piuttosto:

una costruzione di significati, storicamente variabile, che confluiscono del [*sic*] segno della DONNA, prodotto da e per un altro gruppo sociale che fa derivare la propria identità e la propria immaginata superiorità dalla costruzione dello spettro di questo immaginario Altro.<sup>5</sup>

Si tratta di una costruzione di significati figlia della nuova economia medico-sociale borghese, innestata nel cuore delle più svariate pratiche culturali e fondata sulla gerarchia di genere secondo cui è l’uomo l’unico soggetto libero «di guardare, apprezzare e possedere, sia nella realtà che nella fantasia»,<sup>6</sup> che detiene (e regola) i diritti sul corpo e che ne controlla la forma e la sessualità, intesa dalla borghesia come il mezzo attraverso il quale garantire salute e vigore sia dal punto di vista sociale che familiare, macro e microcosmi sui quali poggia l’egemonia di tutta la classe borghese. Michel Foucault ne *La volontà di sapere*, ha evidenziato come la borghesia, dalla fine del Diciottesimo secolo fino al Ventesimo, costruisca l’affermazione di sé attraverso un programma che tocca anche il discorso della sessualità: un ‘laboratorio’ in cui si dispiegano le trame e gli esercizi iniziali di un bio-potere avviato sui corpi attraverso un apparato di saperi, e un sistema di tecniche, aventi come scopo la tutela della salute della popolazione, e dal quale la classe borghese fa dipendere la sua salute futura e la sua discendenza.<sup>7</sup> Nella logica foucaultiana, sapere e potere, congiuntamente, mirano ad attuare una produzione di verità sulla sessualità, la quale diventa anche lo strumento principale attraverso il quale definire strategie di controllo, disciplinare i comportamenti e costruire individualità.<sup>8</sup> Il

dalla ‘inferiorità degenerativa’ che alimenta a sua volta criminalità e prostituzione. Per un ulteriore approfondimento rimando a Cesare Lombroso, *L’uomo delinquente* (1878); *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893) e a Paolo Mantegazza, *Il secolo nevrosico* (1886); *Dizionario di igiene per la famiglia* (1893); *Fisiologia del piacere* (1900).

<sup>5</sup> Maria Antonietta Trasforini (a cura di), *Arte a parte. Donne artista fra margini e centro*, Franco Angeli, Milano 2000, p. 37.

<sup>6</sup> Ivi, p. 32.

<sup>7</sup> Michel Foucault, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 102-111.

<sup>8</sup> All’inizio del Diciannovesimo secolo, la sessualità ed il discorso su di essa – riformulato in termini medici – portò ad una proliferazione del discorso sull’istinto sessuale che consente di instaurare un legame fra la vera essenza dell’individuo e la sua identità personale definibile attraverso il sesso in quanto, come sostiene Angela Putino in *I corpi di mezzo. Biopolitica, differenza fra i sessi e governo della specie* (2011), è attraverso di esso che ognuna/o deve ‘passare’ per ottenere la propria intelligibilità e trovare la propria identità. Come afferma lo stesso Foucault infatti il sesso è un’«[...] istanza che sembra dominarci, [un] segreto che ci appare sottostante a tutto ciò che siamo, [un] punto che ci affascina per il potere che manifesta e per il senso che nasconde, al quale domandiamo di rivelarci quel

binomio sapere-potere inoltre, stabilendo ciò che è ‘norma’ e ciò che ne è al di fuori, genera anche la categoria della anormalità all’interno della quale collocare tutti coloro che assumono un comportamento ‘non normato’, avvertito come patologico, potenzialmente pericoloso poiché sintomo di devianza e disfunzionalità, e dunque passibile di sanzione, di studio e di analisi. Tale sistema di controllo, identificando il corpo biologico con il corpo sociale, al quale si deve assicurare la funzione riproduttiva isolando e medicalizzando il diverso, produce inoltre l’isterizzazione del corpo femminile: un corpo che sembra voler ‘uscire’ dall’ordine riproduttivo che si sta costruendo sul corpo sessuale della donna poiché presenta un tipo di sessualità «dai tratti esasperati e parossistici»,<sup>9</sup> esplicita, e dunque illecita, ma anche sfuggente. L’isterica, violando ‘il giusto mezzo’ e il ‘giusto luogo’ borghese e destrutturando «l’unità del soggetto dotato di una autonoma coscienza e capace di tenere sotto controllo il proprio corpo, le proprie idee e i propri movimenti»,<sup>10</sup> inizia ad essere avvertita dalle forme di potere – medico in primis – come una chiara forma di degenerazione, un simbolo della crisi di un’intera società, nonché una minaccia per quel meccanismo di costruzione e regolamentazione sociale, politica, culturale e individuale che la classe borghese pensa e vuole perfetto. Di fronte alla messa in crisi dell’ideale di donna, simbolizzato dall’isterica, e a questo disvelamento della sfera sessuale, la società borghese reagì intensificando la medicalizzazione della questione femminile producendo, attraverso la categoria dell’isteria, un «modello igienico della sessualità. [...] Una sessualità assegnata alla donna, per essere affermata come fatto primario di natura, che in lei determinerebbe l’intero quadro dei comportamenti fisiologici, psicologici e sociali».<sup>11</sup> Il corpo femminile può infatti essere recuperato dalla società solamente attraverso la repressione sessuale e la chiusura nella sfera privata e familiare, ma quando ciò risulta impossibile, come nel caso dell’isterica, l’unica soluzione resta la clinica, intesa come il teatro in cui l’isterica può essere se stessa e venire mostrata come monito per la società.

*La Salpêtrière: l’Isterica fra clinica e teatro.*

Nonostante il vivace dibattito che nell’Ottocento opponeva i sostenitori dell’origine uterina a quelli dell’ipotesi neurologica, la patologia isterica restava una patologia saldamente collegata alla sfera genitale femminile: al centro del discorso

che siamo e di liberare quel che ci definisce», ma anche un ‘elemento’ che «[...] non si giudica solo, si amministra. Esso riguarda il potere [...]. Richiede procedure di gestione». Michel Foucault, *La volontà di sapere* cit., p. 138.

<sup>9</sup> Vinzia Fiorino, *Matti, indemoniati e vagabondi. Dinamiche di internamento manicomiale tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2002, p. 154.

<sup>10</sup> Ivi, p. 165.

<sup>11</sup> Cristina Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell’Ottocento italiano*, L’asino d’oro, Roma 2013, p. 333.

medico persisteva l'elemento spiccatamente sessuale nonostante la divergenza di opinione delle due correnti medico-scientifiche.<sup>12</sup> L'isteria mostrava però una particolare resistenza alle spiegazioni mediche, tanto da spingere il fondatore della scuola di Nancy, Hyppolite Bernheim, a definirla un «morbo proteiforme che sfugge ad ogni definizione»,<sup>13</sup> Jean-Martin Charcot un 'Proteo inafferrabile' ed Ernest Charles Lasègue a dichiarare che la definizione dell'isteria non è mai stata data e mai lo sarà.<sup>14</sup> La difficoltà manifestata dal *logos* medico nasceva dall'assenza di lesioni organiche e dalla varietà di sintomi manifestata dal corpo isterico – dalla *chorea* all'epilessia; dall'ipereccitazione nervosa alla paralisi degli arti – che lo rendeva talmente variegato e sfuggente da indurre i medici a parlare di simulazione e a diagnosticare nell'isteria un corpo eccessivamente suggestionabile, incline ad un'imitazione incontrollata e a una teatralizzazione di sé del tutto priva di scopo, dal momento che a questa fantasmagoria di maschere non corrispondeva nessun *io* definito.<sup>15</sup>

È soprattutto con Jean-Martin Charcot – il punto di riferimento per gli studi neurologici sull'isteria a partire dal 1870, anno in cui assume la direzione del reparto riservato a pazienti epilettiche e isteriche dell'Ospedale parigino *Salpêtrière* – che la pretesa di dimostrare scientificamente, anche attraverso la riabilitazione delle

<sup>12</sup> L'invenzione del termine isteria – generalmente attribuita al medico greco Ippocrate (460-377 a.C.) e la cui etimologia rimanda al vocabolo greco *hysteron*: 'utero' – permise alla medicina occidentale di stabilire, fin dagli esordi, uno stretto legame fra tale patologia ed il corpo femminile in quanto, secondo il *Corpus hippocraticum*, qualsiasi malattia dell'organismo femminile era da attribuirsi ai continui spostamenti dell'utero (errante) all'interno del corpo della donna. Sebbene questa interpretazione non fosse confermata da alcuna prova empirica, l'ipotesi dell'origine uterina della patologia si protrasse fino al Seicento, quando iniziò ad essere sostituita dall'ipotesi di un'origine cerebrale e del sistema nervoso. Nella seconda metà dell'Ottocento, la teoria uterina venne progressivamente abbandonata a favore di un'indagine di carattere neurologico, volta alla ricerca di una lesione organica che potesse rappresentare la causa della manifestazione morbosa. Per un ulteriore approfondimento rimando a Ilza Veith, *Hysteria. The history of a disease*, University of Chicago Press, Chicago 1965 e Andrew Scull, *Hysteria. The Biography*, Oxford University Press, Oxford 2009.

<sup>13</sup> Hyppolite Bernheim, *L'hystérie, définition et conception, pathogénie, traitement*, Paris 1913. Cit. in Gérard Wajeman, *La medicizzazione dell'isteria*, in *Ornicar? Psicanalisi, clinica, insegnamento. Scritti di Jacques Lacan e di altri*, vol II, Marsilio, Venezia 1978, p. 258.

<sup>14</sup> Jean-Martin Charcot, *Leçons du Mardi, polyclinique*, 1887-1888; Ernest Charles Lasègue, *Hystérie périphériques, Etudes médicales*, 1878. Cit. in Mark S. Micale, *Approaching hysteria: Disease and its Interpretations*, Princeton University Press, Princeton 1995, p. 109.

<sup>15</sup> Il corpo isterico si presenta come un corpo-spettacolo carico di ambiguità – il paragone più comune è con un corpo-marionetta, un automa inautentico o un attore – e dunque minaccioso per quel corpo borghese che, come sottolineato da Maria Antonietta Trasforini, si presenta decoroso, sano, «riproduttivo. [...] Un corpo individuale, non-diviso, omogeneo ed espressivo di personalità, ruoli e funzioni» poiché, attraverso la sua sintomatologia, insinua l'idea che l'imitazione e non l'individualità sia alla base dell'identità. Maria Antonietta Trasforini, *Corpo isterico e sguardo medico. Storie di vita e storie di sguardi fra medici e isteriche nell'Ottocento francese*, «aut aut», (gennaio-aprile 1982), p. 202.

pratiche ipnotiche, l'identità dell'isterica diviene primaria. La pratica dell'ipnosi – talvolta ‘inscenata’ con l'ausilio di manipolazioni volte a sollecitare le zone isterogene, vale a dire la zona pelvica e quella genitale<sup>16</sup> – consente al medico francese di dimostrare la suggestionabilità della malata e, soprattutto, di rimetterne in scena a piacimento il teatro poiché, nello stato di sonnambulismo prodotto dall'ipnosi, il corpo della donna isterica – reso marionetta o automa – manifesta un'intensa eccitabilità neuromuscolare e si rende estremamente suggestionabile. Se ben guidato sarà allora in grado di riprodurre artificialmente e in modo controllabile – e controllato – le fasi di una crisi isterica, simile ad una coreografia di gesti o ad una partitura teatrale, con un prologo, chiamato *aura*, e quattro fasi denominate *periodo epiletticoide*, *periodo del clownismo*, *periodo delle attitudini passionali* e *periodo del delirio*.<sup>17</sup> Facendo leva sul concetto di suggestione, Charcot aveva dimostrato come la pratica ipnotica potesse costituire al contempo una prova e una terapia dell'isteria, poiché dava la possibilità sia di produrre artificialmente la ‘parata’ isterica dei sintomi, sia di governarne la loro apparizione.<sup>18</sup> La pratica ipnotica costituiva inoltre uno strumento indispensabile mediante il quale non solo mettere in scena la simulazione organica dei sintomi delle pazienti, al fine di bloccarne il meccanismo di *mimesis* malata e carpirne il segreto, ma anche, e soprattutto, di poter entrare totalmente in possesso del corpo dell'isterica, cambiandone gli ‘spiriti’ e i comportamenti.<sup>19</sup> L'ipnosi, neutralizzando la volontà della paziente ed eliminandone le interferenze, permetteva di fatto a Charcot di giungere ad una sorta di ‘grado zero’ della corporeità e di trasformare il corpo isterico da soggetto a oggetto (di scienza), desessualizzarlo o addirittura iper-sessualizzarlo attraverso la suggestionabilità, se si considera la donna isterica un corpo-marionetta nervoso e dunque iper-reattivo agli stimoli esterni.<sup>20</sup> Attraverso l'ipnosi, il corpo femminile poteva allora essere ridotto a superficialità assoluta, ad una pura patologia il cui vero significato è la

<sup>16</sup> Se inizialmente Charcot sembrò sposare le teorie uterine, ipotizzando per le isteriche una ‘ipersensibilità ovarica’ da trattare con una compressione locale molto energica, successivamente riconobbe che la patologia si presentava come una nevrosi senza alcuna lesione organica, originata dunque da un turbamento funzionale o dinamico del sistema nervoso, pur senza mai abbandonare del tutto le pratiche volte alla sollecitazione delle zone isterogene.

<sup>17</sup> Il *periodo epiletticoide* è suddiviso in fase tonica, con o senza movimenti, clonica e fase di risoluzione muscolare; il *periodo del clownismo* è caratterizzato da grandi contorsioni o movimenti (come il famoso *arc de cercle*); nel *periodo delle attitudini passionali* si assiste al delirio della memoria e all'assunzione di pose e gesti mimanti la passione, la paura e l'odio, e, infine, nel *periodo del delirio* la paziente è in preda ad allucinazioni e al delirio, appunto, della parola.

<sup>18</sup> Vinzia Fiorino, *Matti, indemoniati e vagabondi* cit., p. 160.

<sup>19</sup> Georges Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria, Charcot e l'iconografia fotografica*, Marietti, Milano 2008, pp. 238-239.

<sup>20</sup> Per un ulteriore approfondimento, rimando al testo di Matthew Wilson Smith, *The Nervous Stage: Nineteenth-century Neuroscience and the Birth of Modern Theatre*, Oxford University Press, Oxford 2017, pp. 130-156.



Fig. 1. A. Brouillet, *Una lezione clinica alla Salpêtrière*, 1887.

sua presenza sessuale: una donna ‘tutta corpo’ o ‘tutta sesso’, mediante la quale il bio-potere medico può riaffermare la sua verità e ri-attivare il suo meccanismo di sorveglianza, ordine e controllo.

Come osservato da Georges Didi-Huberman ne *L'invenzione dell'Isteria* (2008), Charcot fu senza alcun dubbio anche il grande artefice dell'isteria come spettacolo durante il quale la donna isterica viene portata in scena attraverso due modalità specifiche: le *Leçons du Mardi* e le fotografie dell'*Iconographie de la Salpêtrière*. Durante le leggendarie lezioni-spettacolo del martedì, molto simili a delle vere e proprie rappresentazioni teatrali, un folto pubblico<sup>21</sup> assisteva alla ‘recita’, in diret-

<sup>21</sup> La platea era inizialmente composta quasi esclusivamente dagli allievi o dai colleghi di Charcot, rigorosamente uomini, e dal personale sanitario, tra cui le infermiere sapientemente istruite dal medico, ma a poco a poco le *Leçons du Mardi* divennero un fatto mondano al quale assistevano letterati, intellettuali, giornalisti e uomini di cultura fra cui Henri Bergson, Emile Durkheim, Guy de Maupassant, Edmond de Goncourt, Émile Zola, Pierre Janet e Sigmund Freud, ma anche attrici come Sarah Bernhardt che, avendo intuito il potenziale performativo di quell'evento, vide nelle pose e nei gesti messi in scena dal corpo delle isteriche una fonte di ispirazione.

ta, delle fasi di un attacco isterico<sup>22</sup> performato da Charcot – in piedi al centro della scena come un esperto regista – e dalle sue *hysterical stars*, attrici del ‘canovaccio’, diviso in scene, atti, tavole e intermezzi prefissati, e inscenato sotto gli occhi del regista Charcot, dei suoi assistenti, ma anche del pubblico presente in sala. Tra le ‘attrici’ charcottiane spiccano Augustine, Jane Avril e Blanche Wittmann: la Regina delle isteriche che il pittore francese André Brouillet ritrae sostenuta dal dottor Joseph Babinski (fig. 1) e che, per la sua grande presenza scenica, sarà paragonata alla grande attrice Sarah Bernhardt.

Per documentare il proprio lavoro, Charcot, da *visuel* come amava definirsi,<sup>23</sup> si affidò anche a esperti fotografi,<sup>24</sup> attrezzando dei veri e propri studi di posa all’interno della clinica. L’imponente produzione fotografica portò, fra il 1875 e il 1918, alla pubblicazione, in vari volumi, dell’*Iconographie de la Salpêtrière* che, oltre a decretare il successo internazionale della clinica di Charcot come una sorta di teatro medico, contribuì a rendere popolare l’isteria – definita dal medico francese una *maladie par représentation*<sup>25</sup> – sul piano visuale, divenendo l’attestazione identitaria della malattia. Se per Charcot l’importanza delle fotografie risiede innanzitutto nel fatto che queste ultime rappresentano uno strumento utile per la catalogazione dei sintomi poiché permettono di fissare un modello, uno schema e un codice di comportamento del corpo isterico, quelle fotografie, come sostiene Pietro Barbetta, non costituiscono solo «del materiale clinico, bensì un mondo che sta al confine fra il disordine mentale, la neurologia, il teatro, la danza e la seduzione».<sup>26</sup> Inoltre, come evidenzia ancora Didi-Huberman (2008), analizzando le fotografie della *Salpêtrière* non si può fare a meno di notare l’artificiosità dei soggetti in posa e una cura nella composizione dell’immagine che trasmettono un effetto di teatralità.

<sup>22</sup> Come riporta Ellenberger: «molto prima che la lezione iniziasse, il grosso auditorio si riempiva, al limite della capacità, di medici, studenti, curiosi, e di una folla eterogenea di curiosi. [...] Charcot entrava alle dieci esatte, con un portamento che ricordava Napoleone [...] ed era spesso accompagnato da un illustre ospite straniero e da un gruppo di assistenti che andavano a sedersi nelle prime file. Tra il silenzio assoluto degli ascoltatori, Charcot cominciava a parlare in tono sommesso, poi aumentava gradualmente il tono della voce [...]. Con un talento innato per la recitazione, imitava il comportamento, la mimica, la deambulazione e la voce di una paziente [...], poi faceva introdurre la paziente stessa. A volte anche l’ingresso della paziente costituiva uno spettacolo. Il colloquio clinico poi assumeva l’aspetto di un dialogo drammatico». Henri Frédéric Ellenberger, *La scoperta dell’inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, vol.1, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 111.

<sup>23</sup> Cecilia Albarella, Agostino Ricalbuto (a cura di), *Isteria*, Edizioni Borla, Roma 2004, p. 18.

<sup>24</sup> Paul Régnard, che, insieme a Désiré Magloire Bounreville, pubblicò i tre volumi dell’*Iconographie* tra il 1876 e il 1880. A partire dal 1880, i volumi della *Nouvelle Iconographie*, sempre supervisionati da Charcot, furono a cura di Albert Londe, Paul Richer e Gilles de la Tourette.

<sup>25</sup> Elisabeth Bronfen, *The knotted subject. Hysteria and its Discontents*, Princeton University Press, Princeton 1998, p. 227.

<sup>26</sup> Pietro Barbetta, *I linguaggi dell’isteria. Nove lezioni di psicologia dinamica*, Mondadori, Milano 2010, p. 63.

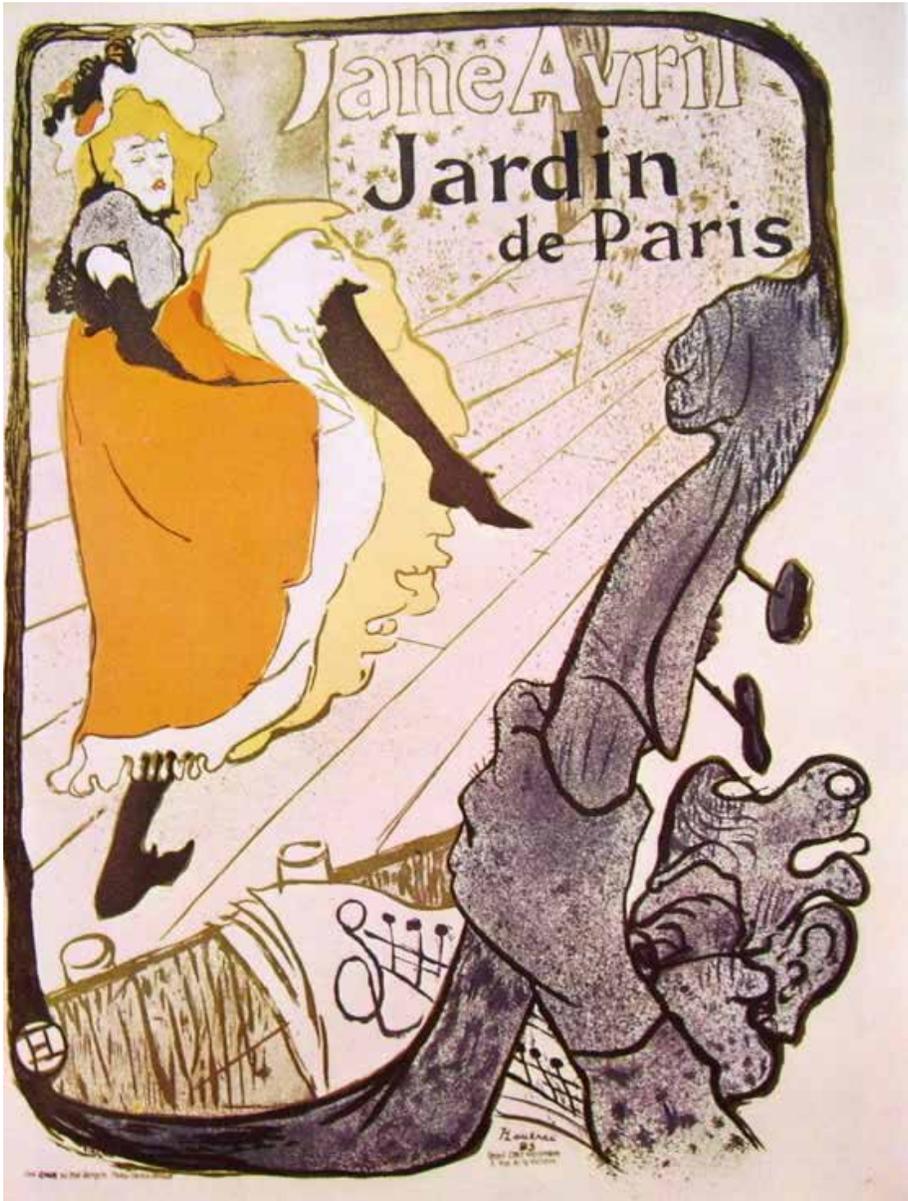


Fig. 2. Toulouse-Lautrec, *Jane Avril al Jardin de Paris*, 1893.

In molti casi, infatti, i ritratti non si differenziano molto da quelli delle dive del palcoscenico realizzati negli stessi anni negli studi fotografici e appare evidente che la maggior parte delle fotografie siano state realizzate ‘in posa’,<sup>27</sup> simulando le crisi con la complicità delle pazienti, ‘drammatizzate’ ad *hoc* secondo le istruzioni del regista Charcot.

Nell’oscillazione osmotica fra finzione e realtà è indubbio che, con Charcot, la clinica diventi spettacolo – addirittura circo come scrive Andrew Scull<sup>28</sup> – nel quale si sperimentano inedite pratiche del corpo e sul corpo e in cui la sintomatologia isterica va di fatto in scena come «una grandiosa scena teatrale, in cui probabilmente lo stesso medico che osserva svolge un equivoco ruolo sostenitore: un’attrice e un regista, diplomaticamente e ambigualmente, sono d’accordo sulla messinscena»,<sup>29</sup> Se infatti Charcot era fermamente convinto della scientificità e veridicità delle sue dimostrazioni, molti colleghi – fra cui Axel Munthe, Jules Falret, assidui frequentatori delle *Leçons du Mardi*, e Hyppolite Bernheim – sollevarono numerosi dubbi in merito a tale presunta scientificità e alla veridicità del corpo delle pazienti esibite, il che contribuì a rendere ancor più labile il confine fra realtà e artificio nonché ad avvicinare la ‘recita’ charcottiana ad una pura forma di teatralizzazione-spettacolarizzazione. Come denunciato da Axel Munthe infatti:

le rappresentazioni da palcoscenico della Salpêtrière [...] non erano altro che un’assurda farsa, un’inestricabile miscuglio di verità e di imbroglio”. [...] Fuori della Salpêtrière non ho quasi mai incontrato le tre famose fasi ipnotiche di Charcot, così sorprendentemente esibite durante le sue conferenze del martedì. Erano tutte inventate da lui stesso, applicate ai suoi soggetti isterici ed accettate dai suoi allievi per la potente suggestione del maestro.<sup>30</sup>

Mentre Jules Falret, autorevole alienista della *Salpêtrière*, mettendo in dubbio la veridicità delle isteriche, scrive che esse non sono altro che:

autentiche attrici; non provano piacere più grande che ingannare [...]. Le isteriche che esagerano i loro movimenti convulsi [...] attuano una eguale alterazione ed esagerazione dei movimenti delle loro anime, delle loro idee e delle loro azioni [...]. In una parola, la vita dell’isterica è nient’altro che un’infinita menzogna [...].<sup>31</sup>

<sup>27</sup> La messa in posa di un soggetto richiama direttamente l’idea di attivazione di un processo in qualche modo artificiale: artificialità degli atteggiamenti, degli sguardi, delle posture del corpo raggiunti dal soggetto in un tempo preparatorio che si dilata tanto quanto il fotografo pensa sia necessario.

<sup>28</sup> Andrew Scull, *Hysteria. The Biography*, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 104-130.

<sup>29</sup> Giuseppe Roccatagliata, *L’isteria, il mito del male del XIX secolo*, Liguori, Napoli 2002, p. 25.

<sup>30</sup> Axel Munthe, *The Story of San Michele*, John Murray, London 1929. [Ed. Italiana: *La storia di San Michele*, Garzanti, Milano 1997, p. 257]. Cit. in Roberto Giambrone, *Follia e disciplina* cit., p. 16.

<sup>31</sup> Jules Falret, *Études cliniques sur le maladies mentales et nerveuses*, Bellière, Paris 1890, p. 502. Cit. in Roberto Giambrone, *Follia e disciplina* cit., p. 17.

Inoltre, se si considera il fatto che Jane Avril, una volta dimessa dalla clinica di Charcot, diverrà ballerina al *Moulin Rouge* – ribattezzato “l'altra *Salpêtrière*” – oltre che musa ispiratrice per le *affiches de théâtre* di Toulouse-Lautrec (Fig. 2) , e che a Blanche Wittmann veniva richiesto di ‘esibirsi’ per August Strindberg – che trasse da tale esperienza materia per *C'è delitto e delitto*, *Inferno* e *Mlle Julie*<sup>32</sup> – le perplessità espresse da Munthe e Falret si rafforzano maggiormente, alimentando il dubbio che le *hysterical stars* di Charcot non avessero una libertà di azione e re-azione durante le *performances*.

Come evidenziato da Michel Foucault, la medicalizzazione dell'isteria viene ascritta alla nascita di una clinica fondata sull'*egemonia dello sguardo* – quello di Charcot in questo caso<sup>33</sup> – uno sguardo che si sostanzia nell'esame neurologico: un dispositivo che consente di far rispondere direttamente il corpo del paziente, tralasciando qualunque verbalizzazione. Risulta tuttavia evidente che il presunto esame obiettivo del medico/neurologo – come la pratica ipnotica promossa da Charcot e l'occhio fotografico adottato nella clinica – è solo apparentemente tale poiché il corpo che vi risponde non è un corpo neutrale, così come non lo è lo sguardo che vi si indirizza. La procedura dell'esame neurologico sembra infatti costruita appositamente per far scattare la trappola dell'isteria, che consiste nell'invertire la relazione di potere col medico, o quanto meno relativizzarla:<sup>34</sup> come suggerisce Maria Antonietta Trasforini, l'isteria costruisce con il potere medico «un luogo nuovo, conflittuale, di lotta, di sfida e di resistenza, attrazione e negazione reciproca».<sup>35</sup> L'operazione condotta da Charcot sull'isteria sembrava perfettamente riuscita, eppure, all'interno della clinica, i medici si trovano ‘costretti’ in un gioco di sguardi con l'isterica, un gioco che libera lo spazio per una possibile forma di resistenza. Le isteriche infatti tengono «testa all'iperpotere psichiatrico esasperando il corteo dei sintomi ed esibendo con magnificenza inaudita lo spettacolo della loro malattia».<sup>36</sup> Se dunque, da un lato, la spettacolarizzazione delle isteriche costituì per Charcot il mezzo più immediato per conferire credibilità al suo lavoro, dall'altro il medico francese rappresentò per le sue pazienti, «figlie asociali, illegittime, ma in cerca di legittimità»,<sup>37</sup> l'unica via possibile per ritrovare la propria identità e il proprio statuto, ma anche un'occasione per adeguarsi alle richieste

<sup>32</sup> Per Olov Enquist, *August Strindberg: una vita*, Iperborea, Milano 2011, pp. 125-130.

<sup>33</sup> Per un ulteriore approfondimento, rimando a Bertrand Marquer, *Les Romains de la Salpêtrière*, Librairie Droz, Genève 2008, con particolare riferimento al cap. I, *L'Œcuménisme de Charcot*, pp. 25-105.

<sup>34</sup> Stefania Napolitano, *L'isterica, la Donna e il Medico* cit., p. 64.

<sup>35</sup> Maria Antonietta Trasforini, *Corpo isterico e sguardo medico* cit., p. 206.

<sup>36</sup> Mario Colucci, *Isteriche, internati, uomini infami: Michel Foucault e la resistenza al potere*, <[www.triestesalutementale.it/letteratura/testi/colucci\\_2004\\_isteriche-internati-ecc.pdf](http://www.triestesalutementale.it/letteratura/testi/colucci_2004_isteriche-internati-ecc.pdf)>, p. 9.

<sup>37</sup> Michel Foucault, *La volontà di sapere* cit., pp. 92-93.

del sistema dominante e mimetizzarsi in esso.<sup>38</sup> Facendo proprie le manifestazioni esterne di altre patologie organiche, senza presentare una patogenesi riconoscibile, le isteriche giocano continuamente fra malattia e imitazione-finzione, rendendo, come sottolinea Foucault ne *Il potere psichiatrico*, da un lato difficile un loro inquadramento specifico<sup>39</sup> e dall'altro indispensabile l'attivazione di un dialogo serrato, ma aperto e diretto, all'interno del quale si inserisce la loro ultima ripresa di potere, poiché «nella breccia aperta da questa ingiunzione, esse faranno precipitare la loro vita, la loro vita reale, [...] vale a dire la loro vita sessuale».<sup>40</sup> Nonostante Charcot avesse costruito la sua clinica su alcuni presupposti fondamentali, primo fra tutti la svalutazione della componente sessuale della patologia isterica, poiché, come sosteneva, «se si voleva davvero arrivare a dimostrare che l'isteria era una malattia [...] era necessario che fosse del tutto spogliata di quell'elemento squalificante rappresentato dalla sessualità»,<sup>41</sup> il corpo sessuale compariva in tutta la sua provocatoria indecifrabilità e le isteriche fornirono alla medicina la possibilità di una presa di controllo su di essa,<sup>42</sup> colta da Sigmund Freud per primo. Se infatti Charcot rimase saldamente ancorato ad una concezione neurologica ed organica dell'isteria, pur riconoscendo l'incidenza dei fattori psicologici, Freud, pur dichiarando il debito nei confronti del maestro,<sup>43</sup> prese le distanze proprio dalla presunta organicità delle nevrosi. Secondo il padre della psicanalisi, infatti, all'origine di esse vi è in primo luogo la sessualità: le psiconevrosi trovano le loro radici in episodi remoti della vita del paziente e tra queste la principale è l'isteria, presentata come conseguenza di abusi sessuali subiti in età infantile da parte di un adulto – come nel caso di Augustine, l'isterica preferita di Charcot – il cui trauma, rimosso in un primo momento, riemergerebbe con il raggiungimento della pubertà e dunque di una vita sessuale attiva.<sup>44</sup> In riferimento all'isteria, Freud conia il termine 'conver-

<sup>38</sup> John Berger, *Questione di sguardi*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 46-47.

<sup>39</sup> Michel Foucault, *Il potere psichiatrico*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 228.

<sup>40</sup> Ivi, p. 275.

<sup>41</sup> Ivi, p. 278.

<sup>42</sup> Come sottolinea Michel Foucault l'isterica sembrava gridare al medico: «Tu vuoi trovare la causa dei miei sintomi, la causa che ti permetterà di patologizzarli e di funzionare come medico; tu vuoi questo traumatismo, ma allora avrai tutta la mia vita e non potrai evitare di ascoltarmi, raccontare la mia vita e di riattualizzarla incessantemente all'interno delle mie crisi!». Michel Foucault, *Il potere psichiatrico* cit., p. 280.

<sup>43</sup> Sigmund Freud fu un allievo di Jean-Martin Charcot dal 1885 al 1886.

<sup>44</sup> Come evidenziato da Jeffrey Moussaieff Masson, l'aver inserito, da parte di Freud, la radice delle nevrosi nel cuore della famiglia borghese non poteva esimersi dal provocare una reazione di ostracismo poiché l'immagine del padre di famiglia, guida vigorosa e autoritaria, era stata pesantemente macchiata dall'accusa di abusi sessuali. Freud allora rigirò completamente la sua teoria, attribuendo all'isterica l'incapacità di distinguere fra ricordi e fantasie, fra realtà e finzione. Jeffrey Moussaieff Masson, *Assalto alla verità. La rinuncia di Freud alla teoria della seduzione*, Mondadori, Milano 1984, pp. 103-135.

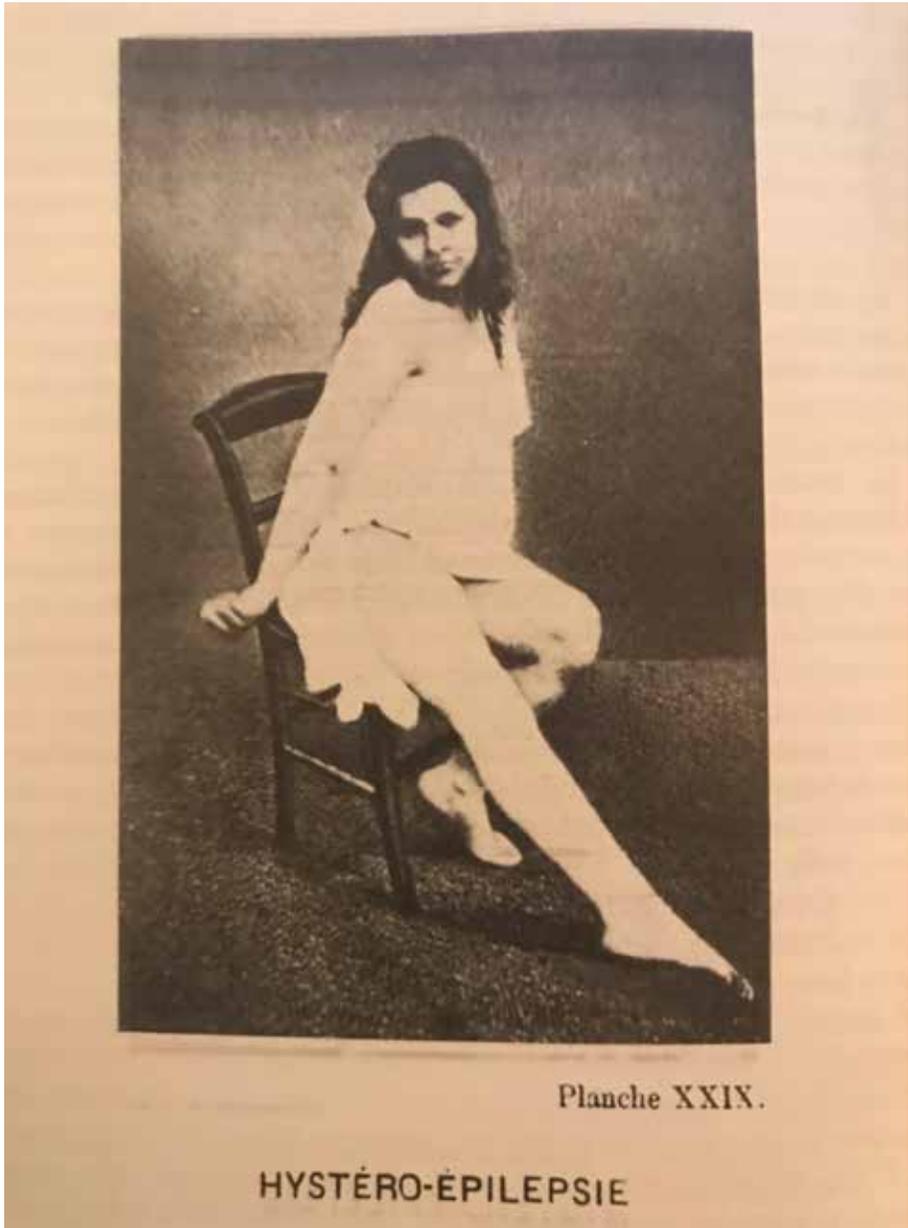


Fig. 3. Paul Régnaud. Fotografia di Augustine. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Tomo II.

sione isterica' per descrivere il fenomeno di trasformazione (e liberazione) delle energie traumatiche rimosse in manifestazioni fisiche come principio di difesa: le manifestazioni fisiche dell'isteria sarebbero allora una simbolizzazione di desideri e traumi profondi che avrebbero la funzione di esternalizzare e risolvere un conflitto che è sempre di carattere sessuale. Inoltre, negli anni ottanta del Diciannovesimo secolo, Freud, mutuando l'idea di bisessualità dalla sessuologia – un concetto che, alla fine dell'Ottocento, significava androginia ovvero la condizione di chi possiede entrambi i sessi – ma applicandola alle nevrosi, in particolare all'isteria, definirà la sessualità isterica mediante il termine 'contraddittoria simultaneità', vale a dire l'atteggiamento (passionale) di una malata che «con una mano stringe a sé le vesti (nella parte di donna) mentre dall'altra cerca di strapparsele (nella parte di uomo)». <sup>45</sup> Tale contraddittoria simultaneità «fa sì che una situazione altrimenti così plasticamente raffigurata nell'attacco, assuma una scarsa intelligibilità, e pertanto, essa è perfettamente adatta a mascherare la fantasia inconscia operante». <sup>46</sup> Il padre della psicanalisi introduce nell'analisi clinica della malattia, e nella conseguente terapia, anche un fattore di indiscutibile rilevanza: il racconto di sé, avviato anche attraverso l'ipnosi, insistendo sull'importanza dell'aspetto narratologico della malattia – e dunque sulla performatività della stessa – che si realizza nell'interazione fra paziente e medico. Come ricorda Didi-Huberman (2008), (anche) il padre della psicanalisi mise però in discussione il rapporto fra realtà e finzione durante la pratica ipnotica, indicando come l'abbandono di ogni resistenza, la sottomissione e la dedizione illimitata del soggetto ipnotizzato dipendessero in primo luogo da una dialettica amorosa o da una fascinazione. <sup>47</sup>

Il binomio sapere-potere non sembra dunque essere l'unico dei termini in gioco all'interno della clinica diretta da Charcot; a giustificare la singolare relazione fra il medico e l'isterica occorre chiamare in causa il *desiderio*, in quanto i corpi indagati sono quasi esclusivamente femminili e gli sguardi volti ad indagarli sono soltanto sguardi maschili, sguardi che appaiono palesemente affascinati. Georges Didi-Huberman (2008) ha definito il teatro di Charcot una «grande rappresentazione del desiderio» <sup>48</sup> durante la quale «i corpi si attiravano, si respingevano in una sorta di parata in cui ciascuno recitava, simulava e simulando dimenticava», una danza «che prevede che all'interno della coppia vi sia uno dei due che sappia condurre, un

<sup>45</sup> Inoltre, sottolinea Didi-Huberman, «[...] l'isterica mette in scena due personaggi (se stessa come vittima e insieme l'aggressore), ma anche due impulsi (respingere e abbracciare; richiamare e allontanare). Il suo sintomo esprime, infine, la polarità fantasmatica maschile-femminile». Georges Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria* cit., pp. 246-247.

<sup>46</sup> Cfr. Sigmund Freud, *Studi sull'isteria e altri scritti*, vol. 1. (1885-1886) p. 394, e *Fantasie isteriche e la loro relazione con la bisessualità*, vol. 5 (1972), p. 391.

<sup>47</sup> Georges Didi-Huberman, *L'invenzione dell'Isteria* cit, p. 291.

<sup>48</sup> Ivi, p. 228.

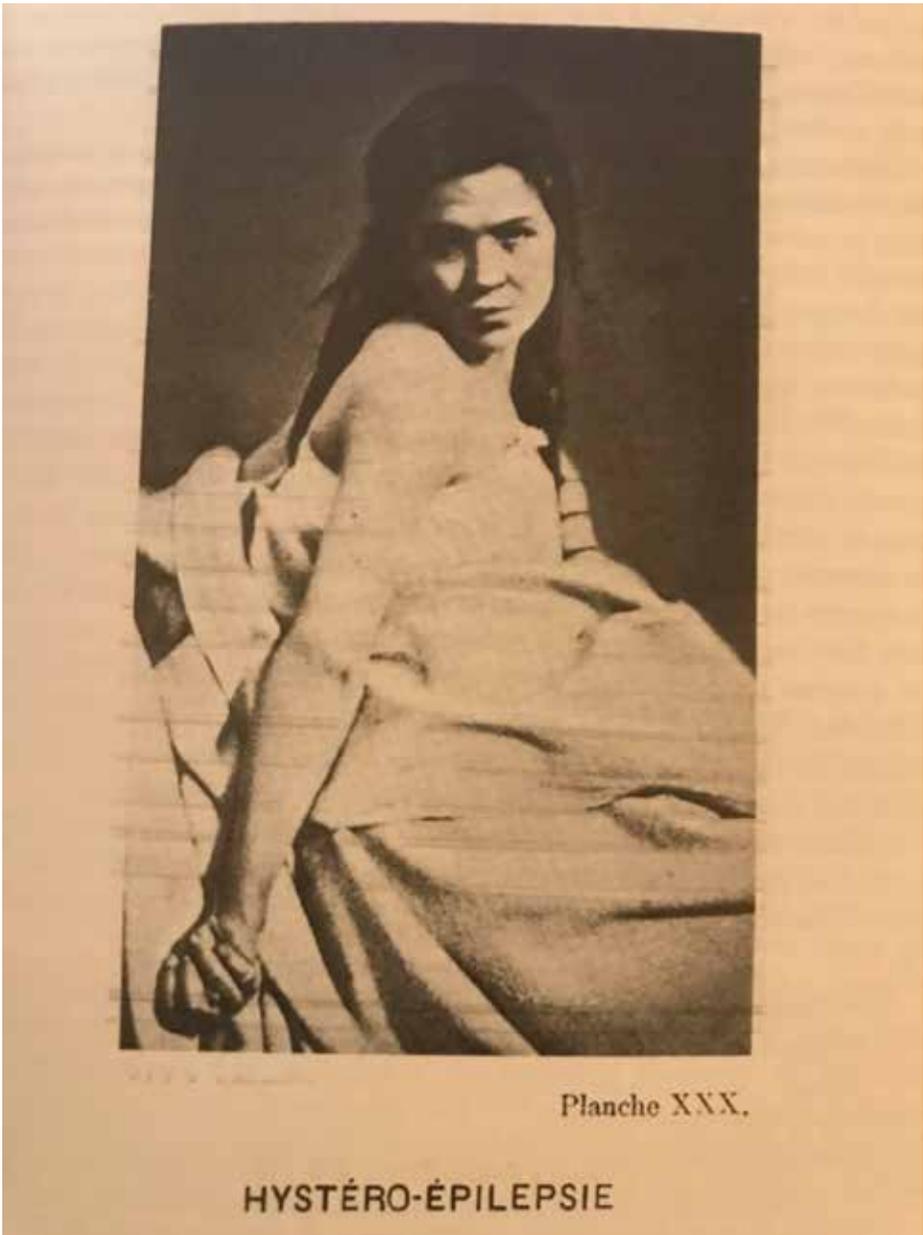


Fig. 4. Paul Régnard. Fotografia di Augustine. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Tomo II.

maestro del gioco». <sup>49</sup> È una rappresentazione in cui il tempo lento della posa – per mezzo della quale l’‘occhio’ fotografico assurge a veicolo invasivo dello sguardo di chi vuole arrivare a toccare il corpo isterico, sebbene dovrebbe assicurare imparzialità, obiettività e distanza <sup>50</sup> – e della costruzione della messa in scena diventano il sintomo della voluttà e dell’erotismo che lo sguardo maschile esercita sui corpi femminili. Sono corpi ‘grotteschi’ <sup>51</sup> quelli che si muovono davanti a lui, il più delle volte ammiccando o mimando scene di sesso o stupro e ripetendole tante volte, tutte le volte che si vuole (fig. 3 e 4). Risulta chiaro dunque che tra i due personaggi della rappresentazione: il medico e l’isterica – così come fra un regista e un’attrice – non ci sia mai neutralità o distanza di ‘equilibrio’ poiché l’uno diviene progressiva parte dell’identità – e legittimazione – dell’altra. <sup>52</sup> Il discorso acquista un peso ancor maggiore se si considera il fatto che fra le mura della clinica-spettacolo della *Salpêtrière* vada di fatto in scena un tipo di sguardo triplice: quello ‘egemonico’ del medico-regista, da un lato, che guarda, ‘spoglia’, indaga, cerca e raccoglie nel tentativo di soddisfare il proprio desiderio; quello rovesciato, ma altrettanto attento e impietoso, della ‘sua’ attrice-isterica che da un lato si ribella, <sup>53</sup> ma dall’altro si concede allo sguardo del ‘suo’ medico per trovare quell’identità e quella legittimità che non possiede, performando ed eseguendo gli ordini di Charcot e dei fotografi e compiacendo le loro richieste; e quello del pubblico che assiste alla messa in scena della patologia rivestendo il corpo dell’isterica di altrettante connotazioni e significati.

*Attrice-Isterica: tracce comuni.*

Nel contesto dell’accesso dibattito di fine secolo sulla questione femminile, sul ruolo della donna nella società e sul rapporto fra i sessi, anche la figura dell’attrice, al pari della donna isterica, ricopre una posizione decisamente ambigua e complessa. Fra la *fin de siècle* e il primo decennio del Novecento, le attrici infatti,

<sup>49</sup> Ivi, pp. 280-281.

<sup>50</sup> Come evidenziato da Didi-Huberman: «se la condizione fondamentale dell’immagine era la messa a distanza con la pretesa di vedere tutto, l’isterica al contrario avrà messo in crisi proprio questa rappresentazione con il porsi a sua completa disposizione. Dandosi all’incontro, l’avrà fatto cedere a se stesso per eccesso di presenza, rivelando sino a che punto il prestarsi del suo corpo non si potesse riportare allo spettacolo di una rappresentazione in maschera, ma portasse con sé un’insurrezione, l’ossessione di tutto ciò che un occhio avrebbe solamente voluto guardare e godere a distanza», Ivi, pp. 21-22.

<sup>51</sup> Maria Antonietta Trasforini, *Corpo isterico e sguardo medico* cit., p. 202.

<sup>52</sup> Ivi, p. 177.

<sup>53</sup> Come osservano Juan-David Nasio nel suo *Hysteria from Freud to Lacan. The Splendid Child of Psychoanalysis*, Cornell University Press, London 1989, pp. 55-57 e Giuseppe Roccatagliata in *Riflessioni sulla decadenza dell’isteria*, Liguori, Napoli 1992, pp. 44-46, l’isteria potrebbe essere anche letta come il simbolo di una protesta o come lo strumento di cui dispone il soggetto femminile per liberarsi all’imposizione di un modello maschilista da cui sembra non trovare via di fuga.

avendo iniziato ad assumere un ruolo fondamentale nei teatri, attirando le folle e galvanizzando il pubblico, ma soprattutto trasformandosi in donne impresario, con compagnie proprie, indipendenti e pertanto attente a tutti i dettagli economico-registici – come nel caso di Sarah Bernhardt e Eleonora Duse – si erano fatte promotrici di un’immagine femminile marcatamente agli antipodi rispetto alla concezione borghese: la ‘New Woman’, ovvero una donna indipendente e in grado di affermarsi professionalmente.<sup>54</sup> Come evidenziato da Laura Mariani inoltre – che ne sottolinea la valenza emancipazionista – il mestiere teatrale rappresentava una delle rare professioni che poteva fornire alle donne indipendenza, notorietà e denaro.<sup>55</sup> Gli anni dell’ascesa delle prime donne a teatro sono infatti gli stessi anni in cui in Francia, in Italia e in Inghilterra nascono il suffragismo e il femminismo organizzato e in cui la società si interroga con insistenza sul ruolo della donna nella società e sul rapporto fra i sessi. Come sottolineato da Sally Ledger in *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, le ultime decadi del Diciannovesimo secolo rappresentarono un periodo di transizione durante il quale le solide strutture del maschile e del femminile iniziarono a ‘scricchiolare’ per lasciare spazio alle infinite possibilità che l’entrata in scena del femminile andava a dischiudere<sup>56</sup> e, in particolare, all’emergere di due nuove categorie di donna: la ‘Odd Woman’<sup>57</sup> e la ‘New Woman’. Fu soprattutto la seconda a segnare la cultura *fin de siècle* in quanto la New Woman costituiva una categoria più complessa, proteiforme e contraddittoria rispetto alla

<sup>54</sup> Per un ulteriore approfondimento in merito alla figura della ‘Donna Nuova’ rimando a Elaine Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de siècle*. Virago, London 2009, pp. 38-59.

<sup>55</sup> Laura Mariani, *Il tempo delle attrici: emancipazionismo e teatro in Italia fra Otto e Novecento*, Mongolfiera, Bologna 1991.

<sup>56</sup> Sally Ledger e Scott McCracken (ed), *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 4.

<sup>57</sup> La donna ‘spaiata’, quella che non trova marito e che, negli anni Ottanta e Novanta del Diciannovesimo secolo, iniziava a diventare una vera e propria emergenza sociale in quanto la presenza di un gran numero di donne nubili cominciava a rappresentare una sfida nei confronti della cultura patriarcale, incentrata sull’istituzione matrimoniale e sulla figura femminile intesa come custode del focolare domestico. L’allarme nei confronti della donna ‘spaiata’ era da afferirsi non solo all’abbandono del vincolo matrimoniale da parte di un gran numero di persone di sesso femminile, ma anche alla necessità di trovare un’occupazione per queste donne che, non avendo marito, non avevano modo di essere sostenute altrimenti. A causa delle nuove possibilità che le nuove riforme sociali dischiudevano per le donne – che potevano intraprendere la formazione universitaria – tutta la serie di attività che, apparentemente, sembravano aprirsi per il futuro di queste figure femminili, parve improvvisamente chiudersi di fronte a quella che venne percepita come una folla di donne (nubili) pronte a rivaleggiare con la controparte maschile che da secoli aveva goduto di libero accesso al mondo del lavoro. La critica femminista interpretò il fenomeno in maniera alquanto differente, ovvero come una possibilità di fuga dalle strettoie matrimoniali, come un’opportunità per costruire una vita al di là dei dettami della cultura patriarcale e come un’occasione per la donna di intraprendere una carriera costituendosi come parte attiva del tessuto della società.

‘Odd Woman’. Come evidenzia Elaine Showalter in *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle* infatti:

unlike the odd woman, celibate, sexually repressed, and easily pitied or patronized as the flotsam and jetsam of the matrimonial tide, the sexually independent New Woman criticized society’s insistence on marriage as woman’s only option for a fulfilling life. Politically, the New Woman was an anarchic figure who threatened to turn the world upside down and to be in top in a wild carnival of social and sexual misrule.<sup>58</sup>

Le New Women venivano spesso rappresentate in pose ostentatamente poco femminili, oppure dipinte come figure marcatamente sessuate, in cui la femminilità si sprigionava in maniera talmente esplosiva da avvicinarle alla figura di una *femme fatale* o di un vampiro. Considerate ninfomani, sostenitrici di una politica del sesso tanto liberale quanto sregolata, e dunque in grado di sbriciolare le basi della famiglia patriarcale, le New Women erano avvertite come inquietanti e pericolose dalla società borghese poiché capaci di metterne in crisi la struttura portante predeterminata. La Donna Nuova era, inoltre, spesso rappresentata come una frequentatrice dell’università, o come un’ambiziosa professionista in carriera, ed era probabilmente questo ultimo aspetto – mascherato dietro lo spettro dell’aggressività sessuale – a costituire il problema principale: non era tanto la femminilità esasperata delle nuove figure femminili di fine Ottocento a spaventare il sistema dunque, quanto le possibilità che le nuove opportunità educative stavano finalmente dischiudendo alle donne. Dietro alle angosce relative alla sessualità femminile si celavano di fatto una serie di paure legate al potenziale ancora inespresso delle menti femminili: avvertite come una pericolosa forma di rivalità, e di minaccia, nei confronti degli uomini sul mercato del lavoro, un campo nel quale le donne stavano concretamente minacciando di fare ingresso. Inoltre, in virtù tanto della sua elusività, quanto della potente carica energetica che la nuova donna portava con sé, la New Woman fu immediatamente associata al fenomeno dell’isteria in quanto le prerogative isteriche tendevano a coincidere e a sovrapporsi con i tratti esasperati ed enigmatici della nuova donna emancipata.

Così come la ‘Donna Nuova’, anche l’attrice sfuggiva alle definizioni – come dimostra la palese difficoltà che i contemporanei incontravano nel definirla – proprio perché essa incarnava un modello di donna emancipata, ma disdicevole secondo la morale comune.<sup>59</sup> Esibendosi pubblicamente sotto gli occhi di tutti, l’attrice, con la

<sup>58</sup> Elaine Showalter, *Sexual Anarchy* cit., p. 38.

<sup>59</sup> Negli anni Ottanta dell’Ottocento, il modello della *grande dame* – portatrice di ideali di riserbo e integrità morale, ovvero il corrispettivo dell’angelo del focolare dei salotti alto borghesi – lascia spazio alla figura dell’attrice ‘Donna Nuova’, che si afferma soprattutto nell’ultimo decennio del secolo e che è il risultato, da un lato, delle lotte emancipazioniste delle donne che cercano di superare il modello della *perfect lady*.

sua aura di indipendenza, professionalità e libertà sessuale, rappresentava di fatto la negazione incarnata della morale sessuale dominante in quanto donna ‘commercializzata’ ed esposta agli sguardi e al desiderio di tutti, paragonabile pertanto alla figura della prostituta.<sup>60</sup> L’attrice costituiva pertanto un problema nel panorama delle donne alla ricerca di una professione perché proponeva un modello di femminilità trasgressiva tale da essere paragonata ad una *public woman*. Come afferma Nina Auerbach infatti:

Acting was one of the few professions whereby a woman could transcend her prescribed social function of self-negative service to live out her own myth [...] while the use of the phrase ‘public woman’ for performer and prostitute alike was a social liability, it endowed the actress with the fallen woman’s incendiary glory without dooming her to ostracism and death.<sup>61</sup>

Accostare le attrici intellettuali al modello della New Woman aveva dunque per i contemporanei una connotazione fortemente negativa al punto che l’attrice intellettuale di fine secolo – come Sarah Bernhardt e Eleonora Duse – venne facilmente investita dalle stesse etichette di isterismo e *nevrosité* che già connotavano la donna emancipata. In virtù della sua capacità di interpretare una molteplicità di ruoli diversi e dissacranti rispetto non solo alla moralità dei benpensanti, ma anche alla nozione di un’identità femminile fissa e riconoscibile, nonché ai modelli dominanti di identità di genere, l’attrice era percepita come una figura perturbante, potenzialmente mostruosa e pericolosa. Come l’isterica, è infatti colei che ‘ha mille maschere’ e ‘mille anime’, una donna *borderline*, in cui è impossibile tracciare un confine netto fra spontaneità e artificio, una donna che seduce con le sue continue metamorfosi ma, soprattutto, che sembra non avere un’identità ‘propria’ al di là della molteplicità ipnotica delle sue rappresentazioni. Non sembra dunque essere un caso se Alfred Binet, psicologo e autorevole collaboratore di Charcot e impegnato in quegli anni a studiare le personalità multiple e la scissione delle personalità delle pazienti isteriche in cura alla *Salpêtrière*, si avvalese per le sue indagini della collaborazione – sotto forma di intervista – di attori e attrici, arrivando a dichiarare che fra le isteriche, sotto suggestione ipnotica, e le attrici – dal punto di vista della ‘sincerità’ dell’emozione vissuta nelle rispettive *performances* – non vi è una diversità così radicale.<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Come sottolinea Lucia Re (cfr. Ead., *D’Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt* cit.) tutte le attrici ‘serie’ dovettero in qualche modo difendersi dall’accusa di promiscuità e dall’etichetta di ‘donna da palcoscenico’, vale a dire una donna che, infiammando il desiderio sessuale del pubblico poiché esibitrice del suo sesso, appare molto simile ad una prostituta.

<sup>61</sup> Nina Auerbach, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*, Harvard University Press, Cambridge MA 1982, p. 205.

<sup>62</sup> Per un ulteriore approfondimento rimando a Alfred Binet, *Réflexions sur le Paradoxe de Diderot*,

Come sottolineato dagli studi di Donatella Orecchia, Lucia Re e Laura Mariani, le grandi attrici internazionali di fine secolo, avevano in comune la tendenza ad esprimersi e a comunicare soprattutto attraverso l'esibizione stilizzata del proprio corpo – mediante pose, gesti e sguardo – promuovendo di fatto un tipo di recitazione tutto giocato sull'esteriorità e sulle apparenze, attraverso cui definire loro stesse e conferire un'impronta inconfondibile al proprio stile personale.<sup>63</sup> Se dunque da un lato il corpo per l'attrice è il mezzo primario attraverso il quale esprimere volutamente se stessa e la propria arte, dall'altro è anch'esso un corpo (femminile) costantemente sessuato e sessualizzato, poiché porta su di sé non solo le tracce delle passioni incarnate dall'interprete sul palcoscenico, ma anche i desideri e le voluttà scatenati nel pubblico. Non sembra dunque essere un caso se attrici quali Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse, percependo nell'isteria, come sottolinea Mark Micale, «un'alternativa fisica, verbale, un linguaggio gestuale e una comunicazione sociale iconica»,<sup>64</sup> si ispirarono proprio al corpo isterico e alla sua sessualità per promuovere la loro arte e il loro stile recitativo, seppur con esiti e modalità sensibilmente differenti; fu Sarah Bernhardt più di tutte, da assidua frequentatrice delle *Leçons* di Charcot, non solo a riconoscerne il potenziale performativo anche nella sua componente sessuale, ma soprattutto a portarne visibilmente iscritte sul suo corpo (scenico e non) le 'tracce'.

### *Il caso Sarah Bernhardt.*

Negli ultimi anni dell'Ottocento, la recitazione 'moderna' delle esponenti della nuova scuola – come appunto Sarah Bernhardt e Eleonora Duse – iniziò a essere contrassegnata, non a caso, da sintomatici aggettivi, quali 'inquieta', 'nervosa', 'mobile e bizzarra'. Sarah Bernhardt rappresenta probabilmente l'esempio più emblematico, non solo per le sue sfaccettature molteplici, per la sua capacità di percorrere e di esprimere l'immaginario *fin de siècle* e del primo Novecento, o per

1896, in «L'année psychologique», vol. 3., pp. 279-295.

<sup>63</sup> Lucia Re, *D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: il rapporto autore-attrice fra decadentismo e modernità*, «MLN», 117, 1 (January 2002) (Italian Issue), pp. 115-152, <<http://muse.jhu.edu/journals/mln/summary/v117/117.1re.html>>; Laura Mariani, *Diversamente belle: Vecchiaia eroica di Sarah Bernhardt*, "più che bellezza" di Eleonora Duse, in *Storia delle Donne*, 12, 2016, pp. 13-28, <[www.fupress.net/index.php/sdd](http://www.fupress.net/index.php/sdd)>. In particolare, sulla figura di Eleonora Duse e il suo stile recitativo di quegli anni si vedano i saggi di Donatella Orecchia, *Un gusto immorale dell'arte: fra repertorio moderno e nevrosi stilistica*, in Maria Ida Biggi, Paolo Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 147-161; *Il corpo nervoso come corpo scenico: sguardi sulla giovane Duse*, in Margarete Durst, M. Caterina Poznanski, *La creatività: percorsi di genere*, FrancoAngeli, Milano 2011, pp. 121-139 e *Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco*, 1 (gennaio-giugno 2013), pp. 110-123, <<http://www.arabeschi.it/immaginario-dei-nervi-e-il-corpo-scenico-ottocentesco/>>.

<sup>64</sup> Mark S. Micale, *Approaching Hysteria* cit., p. 182.



Fig. 5. Sarah Bernhardt in Amleto. *La Tragique histoire*

la capacità di aver fatto proprio questo tipo di stile recitativo. Assumendo ora i tratti della *femme fatale*, ora della *femme fragile*, Bernhardt è stata in grado di promuovere un'immagine di femminilità 'costruita' e inquietante, di donna enigmatica e segnata dal fantasma della bisessualità, poiché dotata di una naturale androginità che le permetteva di oscillare continuamente fra il femminile e il maschile. Inoltre, per il suo legame con il *demi-monde*, per il suo mestiere di attrice e per l'appartenenza alla 'razza ebraica' di cui andava fiera, la 'Divina' visse tutta la vita sull'orlo dell'accettazione sociale, ma riuscendo a divenire in seguito, anche in virtù di questo, attrante più di ogni altra attrice, non solo per i pubblici di massa, ma anche per l'*élite* intellettuale. Definita la donna serpente dal corpo filiforme e dal torso saldo, l'androgina, la bizzarra e la sinuosa, non solo per le sue forme

naturali, Sarah Bernhardt era in grado di avvitarsi su se stessa o di distendersi nelle più morbide modulazioni. Il suo corpo si esaltava e si contraddiceva ricorrendo a contrasti imprevisi o a sapienti dislocazioni fisiche fra torso-collo-testa, bacino-cosce-gambe, braccia-mani rispetto al tronco, come se stesse ri-mettendo in scena gli atti di quel canovaccio isterico a lungo osservato durante le lezioni-spettacolo di Charcot. E, in quanto attrice, era ben presente a se stessa nei suoi processi creativi, nonché consapevole di ciò che avrebbe portato sulla scena attraverso il suo corpo e di ciò che avrebbe potuto potenzialmente provocare. È dunque un corpo costruito ad arte il suo, un'arte che gli corrispondeva per la tensione al raddoppiamento e alla moltiplicazione.

Secondo Jules Lemaitre, la Bernhardt «fa ciò che nessuno aveva osato fare prima di lei: recita con tutto il suo corpo. [...] ella mette in tutti i personaggi non solo la sua anima, tutta la sua intelligenza, e tutta la sua grazia fisica, ma anche tutto il suo sesso»: <sup>65</sup> usava dunque l'intero corpo in scena, dispiegando un'evidente sensualità

<sup>65</sup> Lucia Re, *D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt* cit., p. 121.

e quasi ostentando la sua intimità, elemento più originale e coraggioso della sua arte. Ciò che la rendeva affascinante per le donne – prime fra tutte le attrici, fra cui ad esempio la Duse ed Ellen Terry – era proprio il fatto che osava essere sempre prima di tutto se stessa, adattando ogni ruolo alla propria immagine (invece di adattarsi ad essi) e contraddicendo così visibilmente i luoghi comuni sulla passività e sulla debolezza femminili. La Divina appariva dunque una donna forte, una figura fatale e al contempo l’incarnazione della donna nuova. L’immagine sfrenata e sensuale, ma allo stesso tempo artificiosa e astratta, della Bernhardt, apparve come la negazione del decoro femminile e della moderazione ed eleganza usualmente raccomandate alle attrici serie, per esorcizzarne il sospetto di promiscuità, perennemente associato alle donne di teatro, ma soprattutto per assimilarle al perbenismo borghese. La Bernhardt aveva sviluppato una tecnica che ne faceva il compendio di una spiccata energia sessuale e di un’ammaliante artificialità femminile, i cui segni – fra cui i movimenti spasmodici del corpo – si esprimevano mediante pose maestose e audaci, dando dunque l’impressione di essere ‘tutta corpo’ e ‘tutta sesso’, tutta esteriorità e tutta artificio, come le *hysterical stars* charcottiane, ma con un’importante variante: Sarah era assolutamente conscia e consapevole della sua immagine. Nell’epoca della nascente psicanalisi la Divina, passando attraverso centoventicinque personaggi, incarnava la femminilità come maschera dai molti volti, a cui solo l’attrice poteva dare unità, e non stupisce che anche il giovane Freud, a quell’epoca allievo di Charcot, rimase colpito proprio dall’incarnazione di una femminilità assoluta di Bernhardt, che non faceva differenza fra teatro e vita, così come dal fatto che ogni suo agni arto e ogni sua giuntura partecipasse a quella recitazione.<sup>66</sup>

Il fascino di Sarah Bernhardt, la cui arte era tutta giocata sui concetti di molteplicità e divisione, si esercitava anche attraverso la scelta di interpretare ruoli *en travesti* e la capacità di creare richiami e spostamenti continui dall’erotismo della scena alla vita ‘vera’. Sin da giovane la grande attrice, in virtù delle sue caratteristiche fisiche, sembrava predestinata a interpretare personaggi di vittime di ambo i sessi poiché aveva il corpo minuto, il volto pallido e un aspetto malaticcio. Come sottolinea Laura Mariani, in *Sarah Bernhardt, Colette e l’arte del travestimento* (2016), in età matura, a chi le domandava perché lei, così idealmente donna, preferisse Amleto ad Ofelia, rispondeva con la sua più spiccante caratteristica – la provocazione –, che non preferiva tanto le parti maschili, quanto piuttosto i cervelli maschili. Secondo Bernhardt, solo un’attrice ‘intellettuale’ era in grado di valorizzare certi personaggi e soprattutto ‘il loro carattere di esseri non sessuati’: gli ‘*insexuée*’ che tanto amava, perché in essi «l’anima e il pensiero bruciavano il corpo, riducendolo a un fantasma», e a cui aveva dato tutta se stessa, fra voce e corpo. Pose però un limite, vale a dire

<sup>66</sup> Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l’arte del travestimento*, Cue Press, Bologna 2016, p. 69.



Fig. 6. Anonimo, Sarah Bernhardt nuda.

che una donna poteva interpretare un uomo solo «quando si trattava di un cervello in un corpo debole», ed è per questa ragione che tutti i personaggi maschili da lei scelti erano *'insexués'*, per non violare l'intima natura dell'interpretazione. Le ragioni per cui sceglieva di recitare ruoli maschili che richiedevano l'interpretazione di un'attrice, erano le stesse che la spingevano a rifiutare certi personaggi femminili, come fece con *Chimène*, la protagonista del *Cid* di Corneille, poiché il personaggio le sembrava falso, femminile solo per le sue debolezze e versatile solo per le sue insicurezze, agli antipodi dunque rispetto alla *Fedra* di Racine, capace di parlare in nome di tutte le donne e di imporsi anche al pubblico condizionandolo sensibilmente.<sup>67</sup> Rendendo il travestimento l'anima del personaggio, Sarah Bernhardt evocava scomposizioni ancor più ardite<sup>68</sup> e fu la maggiore interprete sulle scene teatrali di questo sdoppiamento, messo in scena mediante ricomposizioni romantiche e, a

tratti, nevrotiche del presente. Non stupisce quindi che il suo *Amleto* (fig. 5) sia stato definito «il primo dei nevrastenici»: un eroe incline a scatti di nervi, esaltati dall'attrice attraverso un gioco di dettagli e frammenti corporei strettamente connessi con la sua *silhouette* androgina.

Come è stato ampiamente sottolineato, Bernhardt è solita recitare sempre un unico personaggio, se stessa, femminilizzando pertanto anche i personaggi maschili. Infatti, come riporta Mariani facendo riferimento all'opera che Colette scrisse in onore dell'amica, Sarah, parlando con Colette di un'attrice che interpretava l'*Aiglon*, le mosse una critica feroce sottolineando che essa «non era né abbastanza uomo per farci dimenticare il travestimento; né abbastanza donna per renderlo seducente».<sup>69</sup> La Divina scelse chiaramente la seconda via, ma con un atteggiamento tutt'altro che passivo: sceglieva liberamente i personaggi per affinità ai suoi 'nervi' e alla

<sup>67</sup> Ivi, p. 79.

<sup>68</sup> Adelaide Ristori, un'artista di tutt'altra generazione rispetto a Sarah, definì la Divina «una grande attrice [...] proteiforme» che sembrava però voler fare troppe cose in un'unica volta.

<sup>69</sup> Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette* cit., p. 93.

sua sensibilità, nonché ai gusti del pubblico, facendoli poi lievitare spiazzando le consequenzialità relative al sesso o alla verosimiglianza. Sarah creava con il pubblico un rapporto fisico, tale da attirarlo a sé e fargli perdere il libero arbitrio, poiché, come lei stessa ha dichiarato, nell'*Art du théâtre*, quando «si sente che la folla degli spettatori è totalmente dipendente, quando esplodono gli applausi, il piacere rassomiglia a quello che si produce [...] nei momenti di amore più intenso». Il magnetismo con il quale muoveva e toccava i nervi del pubblico era irresistibile e, infatti, molte testimonianze sulle rappresentazioni teatrali della Divina hanno parlato di una specie di brivido, derivato dal vedere violentemente infranti sul palcoscenico tutti i tabù sulla femminilità e dall'esibizione di desideri sfrenati ritenuti dalla morale borghese perversi e innaturali in una donna.<sup>70</sup> Bernhardt non solo era elettrizzante, quindi, ma anche abile nel provocare negli spettatori un brivido di orrore, per quanto piacevole. Oltrepassando l'identificazione femminilità-natura e presentando le donne come soggetti dotati di volontà, di autoconsapevolezza e di capacità creativa (anche nell'arte di piacere e della costruzione di artifici), Sarah sentì la necessità di ridefinire per altre vie la femminilità, da lei intesa come disponibilità a 'uscire da sé' e da quella immagine di «donne di oggi, tutte azioni e copie degli uomini».<sup>71</sup> per ritrovarsi nella creazione. Considerava infatti la femminilità un elemento costitutivo della forza attrattiva del teatro, in quanto costruzione paziente ed elaborata di una maschera – spesso inverosimile secondo George Bernard Shaw tanto da renderla una macchina del recitare<sup>72</sup> – a cui occorreva aderire perfettamente, ma che lasciava intravedere dietro di sé qualcosa di non artefatto e di misterioso, qualcosa che apparteneva alla donna prima che all'attrice, che sembrava sfuggire al controllo scenico e che per questo ancor più sorprende. Bernhardt metteva in scena stereotipi della femminilità, segnati però dalla passionalità o da forme di ambiguo erotismo, a cui non rinunciò mai – come dimostrano diverse fotografie di repertorio (fig. 6) –, così come non rinunciò a valorizzare, ed esibire, le sue gambe lunghissime con calzamaglie aderenti e lunghi stivali, utilizzando il travestimento soprattutto per dominare il tempo e invadere il repertorio maschile. Risultava eccentrica dunque, poiché sempre in tensione rispetto ad un centro (un'anima, una maschera) di per sé mobile, ed eccessiva, perché sempre 'sopra le righe' sia come

<sup>70</sup> Lucia Re, *D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt* cit., p. 128-129.

<sup>71</sup> Anaïs Nin, *Il diario, Bompiani*, Milano 1977, vol.1 (1931-34), p. 332.

<sup>72</sup> Come sottolinea Lucia Re, secondo George Bernard Shaw, la Bernhardt ha un effetto *dreadful* poiché appare come una mostruosa macchina per recitare. Secondo il celebre drammaturgo, nel suo corpo, che appare selvaggio e al contempo perfettamente controllato, c'è qualcosa di perturbante e profondamente inquietante. Un'incarnazione disumana di un artificio totalmente agli antipodi rispetto all'immagine familiare e rassicurante della donna legata ai normali (e naturali) ritmi biologici del corpo e della maternità. (141). La Bernhardt sembra dunque una macchina perfetta, un automa, così come le isteriche di Charcot che durante l'ipnosi venivano paragonate dal medico francese al corpo-macchina perfetto di LaMettrie

attrice recitante che come personaggio nella vita, così come sempre all'insegna dell'eccesso risultavano le sue *performances*. È esattamente qui che risiede la loro carica trasgressiva: in una distanza dalla 'norma' che le avvicinava sensibilmente alla sfera dell'arte nonché alla sessualità 'incerta' e all'eccentricità delle 'attrici' isteriche charcottiene.

A partire da questo retroscena, Sarah Bernhardt produceva le sue provocanti erosioni dei confini dei generi e dei sessi. In virtù di tali prerogative, non stupisce dunque che sia stata venerata proprio da Oscar Wilde, il quale scrisse per lei – nel 1891 e in francese – la *Salomé*: uno dei suoi testi più perturbanti.<sup>73</sup> Come ricorda Lucia Re (2002), al centro del dramma c'è non solo un'attrice/diva nel ruolo principale, ma un'attrice il cui ruolo è una sorta di *mise en abîme* della figura stessa dell'attrice/diva. Il personaggio di Salomé-Bernhardt è infatti l'oggetto del desiderio e della visione collettiva e voyeristica degli altri personaggi all'interno del dramma, una recitatrice abile e affascinante, il cui corpo – sapientemente controllato e usato – seduce chi la guarda e la ascolta, una seduzione che, inscenata sul palco, si specchia e raddoppia nello sguardo del pubblico seduto in platea. Attraverso la figura di Salomé, Wilde e Bernhardt lanciano un violento attacco al puritanesimo vittoriano in quanto Salomé, con la sua indomita forza e aggressività sessuale, rappresenta l'antitesi dell'angelo del focolare vittoriano, un personaggio profondamente sovversivo, dunque, e destinato – come infatti fu – ad essere censurato.

Consapevole del dibattito esistente in relazione alla natura femminile – definita incapace di creare, facilmente suggestionabile, incline all'imitazione incontrollata e facile preda dell'isteria – Sarah Bernhardt risponde guardando esclusivamente ai problemi del linguaggio teatrale e alla potenzialità scenica che quel tipo di corporeità era in grado di scaturire, rifiutando pertanto i pregiudizi misogini pseudo-positivisti, superandoli e ribaltandoli di 'segno'. Come scrive infatti:

L'arte teatrale mi sembra un'arte femminile, dato che contiene in se stessa tutti gli artifici che sono di competenza della donna: il desiderio di piacere, la facilità di esteriorizzare i propri sentimenti e di dissimulare i propri difetti, e l'assimilazione che è l'essenza della donna. E ciò che dà ancora alla donna una piccola superiorità, è di essere donna, e che le qualità psichiche generalmente vincono sulle qualità psichiche dell'uomo. È perché la nostra arte così bella e così completa che riflette tutte le altre arti, la nostra arte [...] resta un po' inferiore perché non può esercitarsi senza la bellezza del corpo [...].<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Cfr. Elaine Showalter, *Sexual Anarchy* cit., pp. 144-162.

<sup>74</sup> Cit. in Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette* cit., p. 66. Attraverso queste parole Sarah Bernhardt sembra infatti rispondere alle teorie di Charles Darwin e Havelock Ellis, nonché ad alcuni stereotipi tipici della cultura ottocentesca. Darwin in *The Descent of Man* (1871) aveva suggerito infatti che le donne, inferiori all'uomo in tutte le arti, fossero naturalmente passive, emotive ed incapace di pensiero o azioni proprie originali, e quindi avessero una naturale tendenza a ripetere, subire ed imitare, oltre

Le parole di Sarah rivelano non solo la volontà di esaltare la superiorità della donna in quanto donna (nell'arte del teatro), ma anche un insieme di contraddizioni interessanti. Quando sottolinea le 'competenze della donna', Sarah parla infatti di 'facilità di esteriorizzare i sentimenti', il che sembra ipotizzare un'assenza di finzione o artificio del corpo, dal momento che tutto viene proiettato sull'apparenza di esso e sulla sua capacità di comunicare mediante un linguaggio iconico, ma quando parla di 'dissimulazione' sembra introdurre una capacità conscia di finzione controllata, così come quando definisce l'assimilazione, 'l'essenza della donna'. Le tre 'competenze' femminili descritte dall'attrice, a mio parere, sembrano richiamare alcune delle prerogative, ma anche delle ambiguità e delle problematiche, delle isteriche di Charcot: donne la cui patologia si esprimeva attraverso il corpo e l'esibizione di sintomi, in cui risulta difficile stabilire un confine netto fra realtà e finzione, e 'malate' di un meccanismo pericoloso di imitazione-assimilazione incontrollata. Sarah Bernhardt sembra di fatto operare una demedicalizzazione dell'isteria, trasformandola in arte e approfittando proprio dell'indeterminatezza della 'patologia'. Attraverso una revisione e una riappropriazione totale dell'isteria, inoltre, l'attrice si ispira chiaramente e volutamente proprio al corpo femminile isterico, e alla sua sessualità incerta e 'fuori norma', per promuovere e dar voce a un nuovo tipo di femminilità e a una nuova immagine di donna.

Come suggerisce Claudine Hermann nella sua introduzione alla ristampa femminista di *Ma double vie* (1980) e come ricorda Mariani, per capire l'importanza di Sarah Bernhardt e della sua figura bisogna in primo luogo focalizzare l'attenzione sulla qualità di imprenditrice di se stessa e sulla sua lezione di libertà e di indipendenza femminile. La sua immagine pubblica puntava sulla femminilità come maschera e sul travestimento quali elementi di ricerca e autocostruzione attraverso l'altro da sé: temi centrali questi, sia per il lavoro attorico, sia per i processi di formazione dell'identità femminile fra i due secoli. La sua immagine femminile oscillava continuamente fra maschile e femminile, fra 'donna nuova' e femminilità totale, comportando dunque una nuova concezione dell'identità: un luogo di tensioni in divenire fra mostruoso e sublime, fra interno ed esterno, fra

che a eccitarsi facilmente. Ciò le rendeva da un lato pericolosamente deboli e potenzialmente vittime di passioni e degenerazioni pericolose, ma dall'altro anche particolarmente adatte a recepire l'influenza civilizzatrice dell'uomo e ad essere indirizzate sulla retta via della maternità e degli affetti familiari. La stessa passività, la rapidità di percezione e la capacità imitative femminili sono anche alla base del luogo comune secondo cui le donne avrebbero brillato più degli uomini solo nel teatro e nell'arte della recitazione. Come afferma Havelock Ellis – profondamente influenzato nelle sue teorie da Lombroso e Mantegazza – le donne infatti sono potenzialmente grandi attrici poiché con la loro esplosività emotiva, la loro eccitabilità e la loro abitudine a imitare, sono comunque istintivamente attrici. Ellis cita proprio la Bernhardt – insieme alla Duse – come esempio dell'indiscussa preminenza delle donne nel teatro, ma lo fa solo per sfatare il mito che esse siano dotate di genio poiché ciò che la Bernhardt – così come la Duse – ha fatto è semplicemente quello che tutte le donne sono comunque in grado di fare.

identità sociale-biologica e culturale, che tanto sembra richiamare la condizione identitaria-sessuale delle pazienti di Jean-Martin Charcot. Inoltre, Sarah sembra voler fare del proprio corpo un *medium* attraverso cui dar voce e un'ulteriore possibilità di riscatto anche alla donna isterica. La Bernhardt, che consciamente porta iscritte su di sé le 'tracce' isteriche, sembra infatti voler dichiarare: 'Io sono una Donna, un'Attrice, (ma anche) un'Isterica, quindi Sono!', rivendicando al contempo l'identità e l'autenticità delle donne, delle attrici e delle isteriche di cui si 'fa' portavoce e mezzo espressivo.