

SULLA CULTURA DEL TRAVESTIMENTO: FRA LIESL KARLSTADT E BRECHT

Laura Mariani

Queste note affrontano un aspetto particolare ma niente affatto secondario del pensiero e della pratica teatrale di Brecht, vale a dire la necessità per l'attore e l'attrice di lavorare sull'identità sessuale come strumento ulteriore di distanziamento dal personaggio. Nell'*Acquisto dell'Ottone* Brecht scrive che «quando si tratta di questioni sessuali l'attore, se è un uomo, deve dare qualcosa di ciò che una donna darebbe a un uomo; se è donna, qualcosa di ciò che un uomo darebbe a una donna».¹

Questa visione, con parole quasi simili, era stata espressa all'inizio del secolo da un'attrice «tradizionale» come Gabrielle Réjane: «per passare la ribalta» nel recitare una madre le occorreva talvolta dimenticare suo figlio e immaginare di essere un uomo in una parte femminile. Ce lo racconta Cocteau in un bel saggio dedicato a Barbette, l'acrobata che conquistò Parigi per la sua arte di passare dal maschile² al femminile, dal femminile al maschile. Ma già Sarah Bernhardt, che fu celebre per i suoi *travesti* e per la sue sfide al tempo anagrafico, aveva sottolineato le possibilità creative insite nelle differenze di età, sesso, appartenenza sociale fra interprete e personaggio, proponendo una visione ancora più «sessuata» della recitazione. «Al Théâtre Français —scrive— quel povero Maubant era un radicale dei più accaniti, ma la sua statura e la bellezza del suo viso lo condannavano a rappresentare i re, gli imperatori, i tiranni; e per tutto il tempo che duravano le prove, si sentiva Carlo Magno o Cesare imprecare contro i tiranni, maledire i conquistatori e reclamare per loro i più duri castighi. Mi divertiva molto questa lotta fra l'attore e l'uomo. Forse questa continua astrazione da se stesso dà all'attore una natura più femminile».³ Siamo così all'altro capo di una tradizione, che rimanda per eccellenza a Shakespeare, al suo teatro di soli attori e ai suoi personaggi in stato di disequilibrio: qualcosa di profondamente radicato nella storia del teatro —quasi una tautologia: il teatro è travestimento—, che per Brecht culminò nell'incontro con Mei Lanfang (Mosca, 1935).

Sono note le pagine in cui lo scrittore descrive l'arte di quel celebre interprete di ruoli femminili: un'arte in cui il realismo è assente, in cui non c'è imitazione dell'altro sesso o illustrazione del comportamento quotidiano, ma gesti e movimenti, parola e canto, passioni mostrate e costumi sono altamente codificati mentre l'attore consapevolmente mostra se stesso e il suo personaggio. Eppure questa tradizione, che all'apparato esteriore dedica un'attenzione così minuziosa, di questo apparato può fare a meno: nell'interprete, nella sua «convinzione», essa trova forza e credibilità. Questa è la lezione che Brecht riceve da Mei Lanfang. Eccolo nei panni di una giovinetta, figlia di un pescatore, che in piedi con un piccolo remo manovra una barca che non c'è «Ciascun movimento della celebre fanciulla sarà come eternato

in un quadro, ogni ansa del fiume è stata un'avventura, un fatto che si conosce, così come si conosce quell'ansa particolare. E' il comportamento dell'artista (...) a rendere famoso quel viaggio».⁴

Ma a Mosca Brecht vede qualcosa di ancor più straordinario: la fanciulla compie la sua traversata in una stanza priva di illuminazione speciale, indossa lo smoking ed è circondata da un pubblico di intenditori. E' un travestimento senza travestimenti. «Quale attore occidentale della vecchia scuola (eccettuato, tutt'al più, questo o quel comico)» potrebbe, come l'attore Mei Lan-fang, dare una simile dimostrazione? Solo un attore comico, appunto, o un artista di circo (acrobata o clown, come suggerisce Brecht nello stesso scritto). Ci viene così indicata una pista importante per valorizzare il tema delle metamorfosi sceniche, che ci porta indietro, agli anni della giovinezza di Brecht a Monaco: al cabaret coi suoi spettacoli popolari e insieme d'élite, composti di numeri vari —dalle canzoni alle scene comiche— e del tutto antipsicologici; a Franz Wedekind a Karl Valentin, che egli considerò suoi maestri. E, trattandosi di arte del travestimento, privilegeremo il secondo, nonostante la grandezza del primo come autore e come animatore del cabaret letterario degli *Undici carnefici*.

Nei primi mesi del 1919 divampava anche in Baviera la rivolta, che non si fermò neppure dopo l'assassinio di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht. Brecht riprese gli studi solo l'estate, stabilendosi a Monaco: allora diventò un habitué di Karl Valentin (Valentin Ludwig Fey). La sua comicità «asciutta, interiore» —scrisse nel 1922— metteva in chiaro «l'inadeguatezza di tutte le cose, compresi noi stessi», suscitando «i più sottili godimenti» e mostrando insieme «l'inerzia della materia» e l'insensatezza della vita: senza mimica e psicologismi, come il «grande Charlot», era lui stesso un moto di spirito».⁵ Con l'arma del ridicolo rappresentava insieme la tragedia della Germania che sarebbe diventata nazista e dell'essere umano: un corpo magro e lungo sprovvisto di carne; personaggi sospesi in situazioni reali e irreali al tempo stesso; parole ripetute e inutili; riti e abitudini svuotati di ogni senso; oggetti «perfidii» e disobbedienti. Era straordinario Valentin: legato alla Baviera come il nostro Totò all'Italia e perciò famoso solo in patria, ma tempestivamente Brecht favorì il suo passaggio dalle birrerie in cui si esibiva ai Kammerspiele di Monaco.

Per trentacinque anni una soubrette di origine italiana lavorò con lui: Elisabeth Wellano, figlia di un fornaio povero, in arte Liesl Karlstadt, specializzata in parti di uomo, di bambino, di nano: capace di incredibili metamorfosi presentate con la più grande naturalezza, come mostrano numerose immagini. La vediamo ad esempio nei panni del direttore di un'orchestra in cui Brecht suona il clarinetto mentre, in altre foto, a fare la moglie di Valentin è monsieur Rückert trasformato in una donna robusta dal gran seno, e Valentin stesso appare come una stralunata, improbabile lorelei...

In *Die rote Zibebe* (*Lo Zibibbo rosso*), spettacolo di cui anche Brecht fu autore e che si rappresentò dopo *Trommeln in der Nacht* (*Tamburi nella notte*), nella «nottata comica» del 30 settembre 1922, Liesl era un impresario che presentava Valentin in un «numero di biciclo»⁶. Ancora la coppia comica fu protagonista del film *Mysterien eines Frisiersalons* (*Misteri d'una bottega di barbiere*), di cui Brecht fu sceneggiatore insieme a Valentin e regista insieme a Engel.

Concentreremo ora l'attenzione su Liesl Karlstadt anche se Brecht non ha scritto in modo specifico su di lei. Un silenzio che può essere spiegato forse col fatto che Liesl era la donna di Karl a tutti i livelli: nella vita, sia pure nella condizione di amante obbligata alla fedeltà e spesso

tradita (come le donne dello scrittore, di cui è nota la misoginia) e nell'arte, dove non si limitava a essere una «spalla» di talento ma contribuiva attivamente a tutto il processo, dalla scrittura alla regia, dall'organizzazione all'amministrazione. D'altro canto era stato Valentin a scoprire i suoi talenti artistici: spendibili non come soubrette (era troppo magra e timida, e lui glielo disse brutalmente) ma nel comico e nei ruoli *en travesti*. Le suggerì anche un nome d'arte maschile: quello di un cantante popolare che gli era caro, Karl Makstadt, che lei cambiò in Karlstadt, assorbendo, in un'eco ulteriore di travestimento, il nome del suo compagno d'arte.

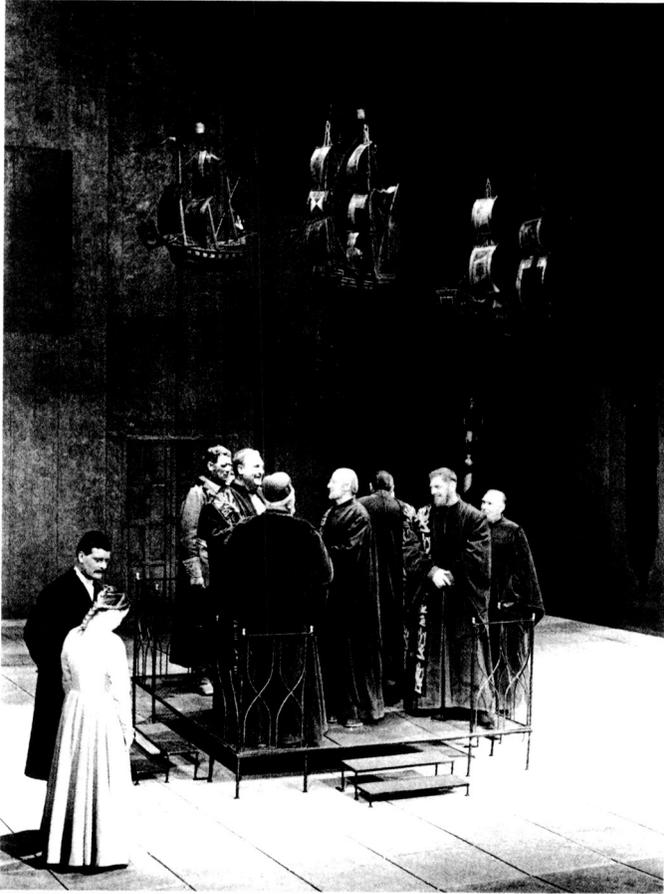
Fu una straordinaria interprete di personaggi maschili, tra cui quello del direttore d'orchestra in *Tingeltangel (Café concerto)* che tanto piacque a Brecht: era la parodia di uno spettacolo popolare, con tutti gli artisti dei numeri presenti contemporaneamente sulla scena e senza scenografia. Protagonisti il Direttore d'orchestra interpretato da Liesl Karlstadt; otto orchestrali fra cui Karl Valentin; la Cantante che si esibisce nella *Felicità perduta* mentre il Tappezziere aggiusta il sipario e Valentin le infilza l'arco del violino nell'alta pettinatura posticcia; l'Acrobata-Ciclista che presenta un numero in cinque parti con un triciclo «senza ruota libera e senza freno e pedale»; uno sgangherato prestigiatore col suo assistente al quale non riesce nessun trucco della sua *Ronda turca*; il Digijonatore forte di un lungo allenamento; la Soubrette con un povero costume e scarpette ancor più consuete, che ha provato le sue canzoni in privato col direttore d'orchestra, e la moglie di questi —gelosa e mascolina— e poi il Buttafuori e il Suggestore. Prime che lo spettacolo abbia fine con la consunzione del Direttore e della sua orchestra a condurre il gioco è la coppia Valentin e Karlstadt. Il primo è suonatore cavilloso e stonato, sia musicalmente che nella vita, con un lungo naso posticcio, le guance tinte di rosso, radi capelli, un paio di occhiali senza lenti, le gambe magrissime; il secondo è Liesl, un direttore stonato anche lui e inconcludente, ma portatore di un relativo senso di realtà per il suo stesso ruolo e poi basso e grassoccio, coi capelli lunghi e il seno nascosto dal gilet. «Un anziano uomo sposato» con la pancia grasso, rilassato-teso, tenero-duro, sognante-sveglio, e ancora, e soprattutto, fisso-mobile, interno-esterno, surreale-reale. Nella catena il primo termine è di Valentin, sia pure con slittamenti dell'uno verso l'altra e viceversa: fisso lui nella sua maschera surreale, mentre il principio di realtà è incarnato da una donna travestita. La femminilità è dunque presente in scena ad un altro livello, grazie alla capacità di una donna biologica di tramutarsi continuamente. Ricordiamo la frase prima citata di Sarah Bernhardt su come l'identità dell'attore possa essere segnata dal femminile: nel divenire sulla scena un altro/a è centrale il passaggio in sé, non più vincolato alla rappresentazione e al personaggio. Segna un'identità non definibile attraverso una funzione e non descrivibile che in termini relativi: una «sospensione» simile a quella di cui scrive Genet ispirandosi al funambolo, che perfettamente si attaglia al clown.⁷ L'elemento surreale che la presenza di Karl Valentin meravigliosamente mette in primo piano ha anche questo sottotesto: l'elezione di una donna come alter ego nella coppia comica, per farle interpretare personaggi di ogni sesso, età, nazionalità. I travestimenti di Liesl Karlstadt sono straordinari per varietà e per finezza: colpisce, vedendo le sue innumerevoli metamorfosi sceniche, non la capacità di imitare ma quella di trasformarsi a partire da una dimensione interiore, che si materializza nella minuziosa costruzione dell'esteriorità del nuovo personaggio. Non c'è forzatura né eccesso, perché in primo piano non sono gli stereotipi di sesso ma la transitività del suo corpo e la scambiabilità degli abiti: tanto che alcune donne si innamoravano di lei credendola uomo.

Lavoravano in perfetta sintonia Karl e Liesl. Fissavano il tema, la situazione, la linea fondamentale, niente di più: per esempio per *Il cresimato* fu lei a suggerire un dialogo udito in un negozio in cui poi tornarono insieme. A partire da questo improvvisavano, ma Liesl aveva sempre con sé un foglietto e una matita: scriveva battute e passaggi e alla prova successiva insieme sceglievano. Così il pezzo cresceva lentamente e si fissava, pur restando aperto a successivi interventi: alla fine recava la firma di Valentin, il creatore dalla personalità più forte, ma era giusto cancellare sempre e comunque il nome di Liesl?

Sulla scena agiva da compagna complice, incarnando personaggi maschili e femminili per niente affascinanti (dopo averla vista nei panni del direttore d'orchestra il pubblico, anche se ne conosceva l'identità sessuale, credeva che avesse sessant'anni e pesasse un quintale). Poi, nella vita, come una moglie proteggeva quest'uomo fragile nella salute del corpo e della mente, che aveva sposato la cameriera di famiglia e di cui era l'amante. In questo intrecciarsi di ruoli, quello di attrice rafforzava i processi di identificazione-dipendenza, ma mortificava l'amore e l'erotismo: l'attore Valentin voleva una partner comica e poco femminile. Il problema dell'identità, già evidenziato dallo pseudonimo e dall'originario passaggio dal ruolo ambito di soubrette a quello di attrice comica e *en travesti* —vissuti entrambi originariamente come imposizioni dell'artista che tanto ammirava e amava— rimandava certo a difficoltà dell'infanzia non dovute al mestiere, ma non possiamo non registrare un debordamento del teatro nella vita. Nel 1935 l'attrice quarantatreenne tentò il suicidio e fu internata più volte in una clinica psichiatrica. Si era appena conclusa per mancanza di soldi l'avventura del Panoptikon, un gabinetto di attrazioni —fra cinema e luna park— in cui lei e Valentin avevano investito tutto ciò che possedevano.

Anche durante la malattia nell'andirivieni fuori e dentro l'ospedale, il potere del teatro —di costrizione certo ma anche di liberazione— si rimaniò in modo emblematico: Liesl interpretò uno psichiatra.⁸ Qualche anno prima in una foto donata a Valentin aveva scritto: «Dedicato al mio partner comico e paziente Karl Valentin con un pazienza che non viene mai a mancare da Liesl Karlstad, professione psichiatra, occupazione secondaria comica».⁹

Dopo aver vissuto talora con amarezza il fatto di essere creduta un uomo, come se il suo «femminile» fosse ormai nascosto agli occhi altrui, Liesl cominciò a considerare l'abito maschile come un suo elemento di identificazione, capace di darle un contorno preciso in cui si riconosceva, oltre a vantaggi di comodità e di sveltezza: se avesse indossato una gonna avrebbe avuto meno coraggio, scrive: tanto che nel 1941, mentre Valentin, costretto dal nazismo a lasciare le scene, si abbandonava alla depressione, la ritroviamo in Tirolo arruolata come appuntato sottocaporale col nome di Gustav. Affronta naturalmente situazioni difficili e pericolose in quel collettivo tutto maschile (e costretta, ad esempio, a lavarsi di notte, di nascosto, essendoci un solo lavatoio). Ha ottimi rapporti coi suoi compagni —uomini diversi da quelli frequentati fino ad allora: amanti della natura e poco inclini alle nevrosi— e una ragazza si innamora di quello che crede un uomo in uniforme. Viene scoperta perché in uno dei suoi viaggi a Monaco perde il clarinetto e per tentare di recuperarlo fa un annuncio col suo nome di alpino attribuendo a Liesl Karlstadt la proprietà dello strumento. Le viene però concesso di restare nella compagnia; sempre in uniforme ma come una specie di mamma amica.



Galileu, Galilei, de Bertolt Brecht. Representada al Teatre Sarah Bernhardt de Paris per la companyia Berliner Ensemble, 1960.

Nel gennaio 1948 quando Karl Valentin torna per l'ultima volta sulla scena, Liesl è al suo fianco. Ottiene in quegli anni uno straordinario successo di pubblico, non a caso nei panni di una madre, Mutter Brandl.

Questa storia d'arte e di vita, qui presentata nelle sue linee essenziali, Bertolt Brecht l'ha incontrata e conosciuta nella prima parte del suo svolgersi, e ne ha certo visto l'impronta netta nel teatro di Karl Valentin, che guardava da vicino per capirne i segreti. E non è forse un caso che nell'allestire la *Vita di Edoardo secondo d'Inghilterra* di Marlowe — con Valentin che gli suggeriva di presentare i soldati in battaglia bianchi in faccia per la paura — scelse un'attrice in mancanza di un attore adatto per il ruolo di protagonista: Asja Lacic, vestita in «semplice tela di sacco», per un Edoardo II senza enfasi.¹⁰

E questa straordinaria artista-testimone della rivoluzione teatrale penetrò nella mente di Brecht percependone il divenire: fra gli attori Brecht passava infatti per un drammaturgo che si intestardiva a volersi occupare di regia mentre Asja Lacis avrebbe ricordato l'esperienza dell'Edoardo con parole prossime a quelle degli attori del Berliner.¹¹ Brecht «lavorava con incredibile precisione: un'inflessione o un gesto che gli sembrassero importanti, spesso poteva farli ripetere all'infinito; rimaneva tuttavia sempre cortese e paziente, non era mai insolente con i piccoli attori. Voleva che in ogni gesto fosse espresso l'interno carattere (...). Ricordo come lavoravamo a fondo sul brano "Dio conceda loro remissione in quest'ora...". Dovevo parlare in modo totalmente monotono con un lento crescendo e, dopo il punto più alto, calare improvvisamente di tono».¹² Questo importante riconoscimento risale al 1971, a un tempo ormai segnato dalla consacrazione di Brecht anche come regista, ed è ragionevole considerare quel ricordo elaborato alla luce del dopo. Ma Asja Lacis non era poi persona incline a cambiare opinione per le rivalutazioni della cultura. Quelle idee dovevano corrispondere al suo vissuto.

Ci sono poi nel teatro di Brecht personaggi femminili trasgressivi dai tratti virili, a cominciare da Madre Coraggio e dal suo modello seicentesco, *Vita dell'arcitruffatrice* e *vagabonda Coraggio* di Grimmelshausen: donna in calzoncini e dunque simbolo del disordine del mondo: e c'è soprattutto l'emblematica protagonista di *Der gute Mensch von Sezuan* (*L'anima buona di Sezuan*).

Le molteplici implicazioni che il travestimento ha assunto nella biografia artistica e privata di Liesl Karlstadt ci ricordano l'importanza degli abiti, incoraggiandoci a vedere in questo dramma brechtiano tracce dell'oscura vicenda dei sessi, non del tutto assorbibili nell'intento didascalico. Torniamo allo snodo di questa «parabola drammatica» sull'impossibilità della bontà in una società dominata dal denaro e dalla sua mancanza. Per salvare dall'assalto dei ricchi come dei poveri la tabaccheria che ha ricevuto in premio dai tre dei, e quindi per essere buona anche con se stessa, Shen Te deve sdoppiarsi diventando pure l'impietoso cugino Shui Ta. Shen Te è ora scissa finché, rimasta incinta, abbandona l'anima buona per difendere suo figlio. Ed è significativo che sia la maternità a giustificare l'egoismo: sul figlio e per il figlio cresce il senso dell'onnipotenza femminile.

Due anime: si tratta di una metafora che Brecht utilizza spesso, nelle sue opere e nella vita; per esempio a proposito di Ruth Berlau per lamentare che in lei Shui Ta stava prevalendo su Shen Te. Ma questa visione era alla base del balletto *Die sieben Todsünden* (*I sette vizi capitali*, 1933), in cui la protagonista, la ballerina Anna, si sdoppia fra la saggia amministratrice della propria bellezza e della propria danza, finalizzate al bene della famiglia, e l'artista degradata a merce, nel conflitto fra raggiungimento degli scopi e istinto al bene. Tema su cui Brecht aveva qualche anno prima pensato di scrivere un dramma, *Die ware Liebe* (*La merce amore*), con una prostituta per protagonista che vive una doppia vita: come venditore di sigari e come venditrice di amore, essendo «al tempo stesso merce e venditrice».¹³

Il bene e il male, la felicità privata e la giustizia sociale: due anime ma anche due differenti identità sessuali. Cosa produce questa differenza? È stato finora privilegiato l'aspetto politico di questa pièce brechtiana, la sua problematicità nel clima di violenza montante provocato dall'orrore del nazismo e dalla seconda guerra mondiale; e in effetti, per Brecht, i ruoli sessuali sono in prima istanza ruoli sociali, marcati dalle differenze di classe e di razza. L'identità di Shen Te è legata al suo destino di donna, che porta con sé il sogno d'amore e l'istinto a prendersi cura degli altri, ma come tendenze introiettate. Shui Ta invece ancora la sua identità a un sesso che, storicamente, si è costruito e

legittimato per l'esercizio del potere. Destini dati e non naturali, che possono essere cambiati: le identità sessuali sono campi di tensioni fra elementi biologici e sociali, essendo entrambi questi elementi costrutti culturali, come hanno mostrato Thomas Laqueur o Giulia Sissa e un'abbondante, sempre più raffinata produzione femminista. La fluidità e la complessità le caratterizzano, non la rigidità con cui alla nascita una crocetta barra l'appartenenza a un sesso o all'altro.

Ma il travestimento non è mai neutro né senza conseguenze sull'identità sessuale, nemmeno quando è provocato da stati di necessità.¹⁴ Brecht stesso, che sostiene l'opportunità per l'attore/attrice di tener conto del punto di vista dell'altro sesso per realizzare un approccio straniato, si trova in difficoltà in questo caso in cui effettivamente il personaggio si sdoppia in donna e uomo.

La scrittura dell'*Anima buona di Sezuan* si protrasse molti anni. Nel suo *Diario di lavoro*, il 20 giugno 1940 Brecht scrive che, dopo averci lavorato più di dieci anni, «nell'insieme» ha finito il dramma perché gli sembrano riusciti almeno in parte «quel passare da un personaggio all'altro, quel continuo dissociarsi».¹⁵ Ma poco dopo, il 9 agosto, si lamenta perché lo stesso tempo che ha richiesto la stesura delle scene glielo stanno prendendo «le piccole correzioni», che vertono tutte sui passaggi fra Shen Te e Shui Ta: trattandosi di travestimento gli elementi buono e cattivo devono essi stessi subire degli slittamenti. Si tratta di «raccontare semplicemente» come Shen Te «si traveste da cugino e in quella veste si serve delle esperienze e delle qualità che la vita da marciapiede ha sviluppato in lei». La trasformazione «non ha niente di mistico», si tratta di una pantomima accompagnata da un song, «il punto più difficile sono i discorsi», occasionalmente rivolti al pubblico da Shen Te: deve conservare la sua voce anche se ha i panni di Shui Ta? Sarebbe più facile di fronte a questo problema «ampliare l'elemento parabola» in modo da rimanere nel campo della morale e della lotta fra le due anime.¹⁶

Nella messinscena di Strehler (1981) Andrea Johnson indossava dei costumi molto semplici, ma il travestimento veniva eseguito con estrema precisione di gesti e di tempi: quando era Shen Te a travestirsi da Shui Ta l'attrice amplificava e rallentava le azioni; al contrario quando Shen Te si spogliava degli abiti del cugino era assai veloce.¹⁷ C'era poi «l'elemento cinese»: a detta di Brecht «un puro e semplice travestimento e un travestimento pieno di buchi poi!».¹⁸

Si indossa un abito, si indossa un costume, vale a dire si indossa un ruolo sociale che richiede una sua teatralizzazione, o se si è in scena un ruolo teatrale. Così si costruisce il genere sessuale, ma Brecht, svelando il potere costrittivo delle «socializzazioni» obbligate e dunque la superiorità del potere sull'individuo, della cultura sulla natura, paradossalmente propone una visione aperta dell'identità sessuale, oltre Marx e il materialismo. Intuisce che la società non permette i passaggi di identità e l'instabilità del genere, perché non può mettere in dubbio l'opposizione uomo donna che istituisce la base binaria del modo di pensare occidentale,¹⁹ laddove vie d'uscita sembrano aprirsi concependo l'uomo/donna come esseri transitivi, disposti alle metamorfosi: Shen Te e Shui Ta, che possiamo leggere anche come l'impossibilità di avere una vera identità femminile in una società patriarcale.

La questione del travestimento in Brecht finisce così per rivelarsi globalmente originaria: non a caso abbiamo incontrato per il suo tramite gli artisti di cabaret con la loro disposizione alla metamorfosi e un'attrice sottovalutata dalla retorica dell'immortalità artistica. Liesl Karlstadt prepotentemente ci ricorda invece la grandezza del teatro che si richiama al basso e che si basa su elementi non fissi, ma in divenire. Mentre, seguendo altre vie, avremmo potuto mettere l'accento sui teatri orientali come su Colette o Artaud.

NOTES

1. BRECHT, Bertolt. *L'effetto di straniamento*, in *Scritti teatrali, II*. «L'acquisto dell'ottone». «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni. 1937. 1956. Turin: Einaudi, 1975 P.95-96.
2. COCTEAU, Jean. *Le numéro Barbelle*. «Nouvelle revue française», 1 luglio 1926.
3. BERNHARDT, Sarah. *La mia doppia vita*. Milano: Savelli, 1981. P. 155. Si veda il mio *Sarah Bernhardt: Colette e l'arte del travestimento*. Bologna: il Mulino, 1996.
4. BRECHT, Bertolt. *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, in *Scritti teatrali, II*, *Op. cit.* P. 104-105.
5. VALENTIN, Karl. *Tingeltangel*. Milano: ADELPHI, 1980. Il libro, curato da Mara Fazio, si conclude con alcune «Testimonianze su Valentin», fra cui quella di Brecht. P. 205.
6. Se ne legga la descrizione, lasciataci da Brecht, in VÖLKER, Klaus; *Vita di Bertolt Brecht*, Einaudi, Torino, 1978. Pp. 66-67.
7. GENET, Jean. *Il funambolo e altri scritti*. Milano: ADELPHI, 1997.
8. WENDT, Gunna. *Liesl Karlstadt. Ein Leben* (Piper, München Zürich 1998) cita dalle cartelle cliniche episodi che dimostrano la necessità per Liesl di travestirsi. Vari libri testimoniano un rinnovato interesse per l'artista. Fra cui Monika Dimpfl, *Immer veränderlich. Liesl Karlsruadt (1892 bis 1960)*. Al Verlag mon Akzente, München 1996 e Barbara Bronnen, *Karl Valentin Liesl Karlstadt*, Rowohlt. Berlin 1998.
9. WENDT, Gunna. *Op. cit.* P. 196.
10. LACIS, Asja. *Professione: rivoluzionaria*. Milano: Feltrinelli, 1976. P. 85-97.
11. MELDOLESI, Claudio; OLIVI, Laura. *Brecht regista. Memorie del Berliner Ensemble*. Bologna: il Mulino, 1989.
12. LACIS, Asja. *Op. cit.*
13. VÖLKER, Klaus. *Op. cit.* P. 188-189.
14. Si veda la critica di Marjorie Gaber alle cosiddette «narrazioni progressive» (*Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*. Milano: Raffaello Cortina editore, 1994).
15. BRECHT, Bertolt. *Diario di lavoro. 1938-1942*, Einaudi, Torino 1976, vol. I, p. 114.
16. *Ivi*, pp. 142-3.
17. Catherine DOUËL dell'AGNOLA, Strehler e Brecht. *L'anima buona di Sezuan. 1981. Studi di regia*. Roma: Bulzoni, 1994.
18. BRECHT, Bertolt. *Diario di lavoro, op. cit.* P. 124.
19. Cfr. NADOTTI, Maria. *Sesso & genere*, il saggiatore, Milano: il saggiatore, 1996.