



SOCIETÀ UMANITARIA
SCUOLA SUPERIORE PER MEDIATORI LINGUISTICI
PROSPERO MOISE' LORIA

**Corso di Studi Triennale in
Mediazione Linguistica**
per l'interazione sociale e la progettazione multiculturale
Classe di Laurea L-12

Tesi finale

ORLANDO. UNA BIOGRAFIA "ECCENTRICA"

Laureanda: Anna Rita Zagaglia

Relatore: Prof.ssa Chiara Spallino

A.A. 2019/2020

ORLANDO, UNA BIOGRAFIA “ECCENTRICA”

INDICE

ABSTRACT

INTRODUZIONE

CAPITOLO PRIMO

1.1 La genesi di Orlando: dalla realtà alla trasfigurazione letteraria

1.2 La metamorfosi e il travestimento: oltre gli stereotipi di genere

1.3 Illustrazioni

CAPITOLO SECONDO

2.1 *Virginia Woolf. An inner life* di Julia Briggs, 2005 Published by Harcourt, 2006. Traduzione capitolo 8 (Pag. 210-215), ORLANDO:

THE AFTERMATH

CAPITOLO TERZO

3.1 *Orlando* approda al cinema, diretto da Sally Potter. Festival del Cinema di Venezia 1992

CONCLUSIONE

BIBLIOGRAFIA

ABSTRACT

Punto di partenza per questa ricerca sarà il romanzo *Orlando* di Virginia Woolf, che si configura come un testo che rivoluziona il genere biografico, in particolare per la creazione dell'equivoco protagonista. In ogni senso indecifrabile, sia riguardo al suo sesso sia riguardo al suo statuto di personaggio, il nostro Orlando è caratterizzato da fluidità, trasformazione, identità mutevole e cangiante. Per l'analisi della biografia di Orlando saranno di fondamentale supporto il saggio critico di Virginia Woolf, *A Room of one's own*, i suoi diari e le sue lettere. Il personaggio rappresenta il prototipo dell'androgino, inteso come unione di femminile e maschile, che si identifica poi con la natura ricca e feconda dell'artista. Altro tema cruciale di questo lavoro sarà l'antitesi che la Woolf crea tra società e cultura maschile, caratterizzati da artificio e violenza, e arte e natura, che si identificano con la libertà e l'autenticità.

The topic of this work is inspired by Orlando, the famous novel by Virginia Woolf (VW). This text qualifies as an atypical biographical genre, especially for Orlando's ambiguous character: in every sense indecipherable, both about her sex and his narrative status as character. Indeed, Orlando's identity is fluid and radiant as well as characterized by continuous metamorphosis. The aim of this research is to debate about the theme of androgyny relying on a fundamental source such as VW's essay 'A Room of One's Own', diaries and letters. The main character is indeed the prototype of the androgynous, defined as a union of feminine and masculine, and eventually reflects the rich and fruitful nature of the artist. Another crucial theme of the present work will be the antithesis that Woolf creates between society and male culture, characterized by artifice

and violence, as opposed to art and nature, identified instead in freedom and authenticity.

INTRODUZIONE

Quando mia sorella Cristina, insegnante, mi suggerì la lettura del "fantastico" testo di *Orlando*, mi lasciai trasportare dal suo competente entusiasmo e dalla mia curiosità e iniziai la lettura senza esitazione. Lo lessi per ore, ero come rapita dal testo poetico e immaginifico, satirico e anticonformistico. L'analisi che viene condotta si basa sulla prima traduzione del romanzo realizzata nel 1933 dalla colta e poliglotta Alessandra Scalero che, nata undici anni dopo la Woolf, l'ha tradotto con efficacia e fedeltà allo "spirito di quei tempi".

Avevo scoperto Virginia Woolf alla fine degli anni Settanta, un periodo in cui il femminismo era al centro del dibattito politico, e di lei lessi due romanzi sperimentali: *La Signora Dalloway* e *Le Onde*. Diversamente, *Orlando* ha caratteristiche opposte ai suoi lavori "modernisti"; dedicato alla sua amica e scrittrice Vita Sackwill-West, Woolf "ha adottato una scrittura esteriore (...), l'ha scritto al modo di Vita" scrive Nadia Fusini nel saggio introduttivo ai Meridiani Mondadori nel 1998. *Orlando* descrive satiricamente i costumi vittoriani dell'epoca, l'ormai disgregato Impero coloniale britannico e le limitazioni imposte al sesso femminile nelle varie epoche, tramite un sapiente uso di metafore, di simboli e di una notevole quantità di immagini che attraversano un tempo che va dal periodo elisabettiano ai primi del '900. Il personaggio Orlando/Vita vive 350 anni e invecchia solo di venti, cambiando di sesso una volta: il genere sessuale di Orlando non è ben definito e il suo spirito guarda irriverente le gabbie nelle quali sono collocati le donne e gli uomini nelle varie epoche. L'innocenza disarmante della sua autenticità e la forza della coerenza con i suoi desideri rendono il

personaggio Orlando immortale, perché la realizzazione del sé elude il passare del tempo. Il significato profondo di questo romanzo sembra essere l'invito ad allontanarsi dal conformismo culturale di ogni tempo per ritrovare il proprio io autentico, prefiggendosi di sfidare senza esitazioni pregiudizi e vincoli sociali.

La tesi si struttura in tre parti: nella prima analizzerò la struttura del romanzo seguendo il climax del suo personaggio e prendendo come spunto alcune frasi del romanzo stesso o le lettere e i diari di V.W. Nel secondo capitolo tradurrò una parte del capitolo 8 della biografia di V.W. di Julia Briggs riguardante la fortuna del romanzo *Orlando* dopo la sua prima pubblicazione l'11 ottobre 1928.

La terza sarà dedicata all'analisi del film *Orlando* della regista Sally Potter, avvalendomi della sua intervista rilasciata in occasione del festival del Cinema di Venezia del 1992.

ORLANDO

A BIOGRAPHY

VIRGINIA WOOLF



THE HOGARTH PRESS, 32 TAVISTOCK SQUARE, W.C.1

Orlando. A Biography, London, 1928. First Edition, The Hogarth Press.

CAPITOLO PRIMO

1.1 La genesi di Orlando: dalla realtà alla trasfigurazione letteraria

Orlando nasce nella mente di *Virginia Woolf* come necessità di una “fantasia distensiva”. Il 14 marzo del 1927 scrive nei diari:

*It struck me, vaguely, that I might write a Defoe narrative for fun (...) Sapphism is to be suggested. Satire is to be the main note – satire and wildness*¹.

Sregolato ma non disordinato, con una sistematica e consapevole infrazione alle regole della letteratura “alta” e del genere biografico ufficiale, il romanzo-biografia di *Orlando* ha una struttura che confonde e mescola tutti i generi in un abile e divertito *pastiche*, racchiudendo in sé la biografia, il *pageant* elisabettiano e il memoriale, trasformati da una scrittura anticonformistica in farsa e opera buffa.

Sempre nei diari, Woolf il 14 marzo 1927 scriverà di aver “vagamente giocato col pensiero di un fiore a cui cadono i petali, col tempo allungato e ristretto dal cannocchiale a imbuto trasparente attraverso il quale la mia eroina passa a suo piacimento.” Questa osservazione ci rammenta l’eccentrica ironia dell’Alice di Lewis Carroll che, mangiando pasticcini e torte, ingrandisce e rimpicciolisce a suo piacimento, attraversa specchi, osserva mondi rovesciati come in un prismatico cannocchiale. In tale senso *Orlando* è un’opera che attinge alla tradizione del romanzo satirico del '700 inglese, caratterizzata dall’ironico capovolgimento dei generi alti, specchio appunto dell’umore “sregolato” di un eccentrico narratore.

¹V. Woolf, *A writer's diary*, The Hogarth Press, London 1953, vol. 3, p. 108

E il divertimento della dissacrazione per Virginia comporta il gusto dello sberleffo ai valori di quella società patriarcale erede dell'età vittoriana, di quello stesso sistema sociale che voleva il genere femminile subordinato al maschile e relegato ai margini del panorama culturale e letterario. “Smontare” il congegno del genere biografico si rivela dunque un atto ideologicamente trasgressivo: tutto il sistema della letteratura accademica viene disintegrato e ricomposto in una successione di scene da opera buffa.

Il protagonista del romanzo è liberamente ispirato alla figura di Vita Seckville-West che prende le sembianze di Orlando, un giovane nobile inglese vissuto dal periodo elisabettiano fino all'epoca in cui vive la sua autrice. Forse Virginia si diverte a costruire questa bizzarra biografia per vendicarsi dell'infedeltà di Vita? L'astuta traditrice, che passeggiava per i vialetti con una rivale della Woolf, ha intuito che Virginia è animata dal gusto della vendetta. Ma non ha compreso che la vittima non è l'amante astuta e libertina, che innalzerà a dignità di personaggio prismatico e inafferrabile, quanto l'universo statico e gerarchico del sistema patriarcale. Vero è che l'autrice realizza il suo desiderio di adulare e al contempo punire il proprio oggetto d'amore, ma in questa operazione prende di mira soprattutto il massimo esponente del suo universo maschile: suo padre, Sir Leslie Stephen, che, con la sua monumentale edizione del *Dictionary of National Biography*, iniziata l'anno della nascita di Virginia, lascerà la sua impronta sull'epoca. Ora la figlia, per celebrare le eccitanti scoperte compiute con l'amata Vita, Lady di Knole, si cimenta con la forma biografica, dopo aver sperimentato molti altri generi letterari.

Alla figlia ribelle, infatti, due mesi dopo la pubblicazione di *Orlando*, viene in mente che: ...*Today is Father's birthday. He*

*would have been 96, 96, yes (...) but mercifully was not. His life would have entirely ended mine.*²

L'emerito biografo, dunque, non sarebbe sopravvissuto all'ironia, allo scherno, al dileggio cui la figlia espone quella forma seria e solenne in cui aveva incarnato i suoi ideali. Nella biografia del grande studioso trovano spazio solo le imprese intellettuali, le gesta eroiche, i fatti storici di uomini, soprattutto, che, con la loro vita, avevano suscitato la sua ammirazione. Il confronto con le imprese amorose di Vita/Orlando è evidente; del resto la Woolf in *Jacob's Room, La stanza di Jacob*, aveva già manifestato la sua insofferenza verso i "grandi". Il peso dell'universo patriarcale e della letteratura al maschile, con la sua 'ipertrofia dell'io'³ e la sua volontà di dominio sul mondo femminile, deve essere disintegrato e fatto in mille pezzi. Vita pensa a sé come vittima di questa elegante ed ironica furia distruttiva, ma Virginia fa invece di Orlando il suo eroe, che combatterà per lei in nome di una libertà capricciosa e seducente. Orlando si configura dunque come una biografia senza gesta eroiche, che si interroga sull'identità e sul soggetto, o meglio, sulla deriva di ogni identità e sulla natura fittizia di ogni soggetto. L'io ipertrofico della società maschile si frantuma e nasce il personaggio che incarna tante identità, molteplici ruoli e, soprattutto, trascende i generi sessuali e si trasforma incessantemente.

Scriva la Woolf di meditare: *...on a biography beginning in the year 1500 and continuing to the present day, called Orlando: Vita; only with a change about from one sex to another.*⁴

² *The Diary of Virginia Woolf*, Edited by Anne Oliver Bell 1981, Vol. III, 28 Nov. 1928.

³ V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, tr.it. Einaudi, Torino 1995 (1929).

⁴ *The Diary of Virginia Woolf*, Vol III, 5 October 1927.

Metamorfosi e fluidità spaziale, temporale, sessuale, secondo la linea di una teatralità esasperata sono i caratteri distintivi del protagonista, che si muove in scenari mutevoli, da un secolo ad un altro, in un flusso ininterrotto di rinascite ed incarnazioni. Il travestimento e il teatro, con le sue infinite maschere, sono le note dominanti della narrazione, lo spirito guida dell'artista, che riafferma così il valore della scrittura come manifestazione di libertà. La ribellione della Woolf si realizza dunque nella libertà creatrice, nella dimensione della scrittura che crea un universo più autentico di quello reale, un cosmo innocente e libero dalle convenzioni inautentiche della società.

1.2 La metamorfosi e il travestimento: oltre gli stereotipi di genere

Il romanzo *Orlando* è dunque costruito all'insegna del rovesciamento. Biografia ironica incentrata su un protagonista dai tratti inequivocabilmente moderni e antieroiici, il romanzo si apre con una descrizione del giovane, intento a prendere a piattonate la testa di un moro che un suo antenato aveva ucciso in eroiche battaglie. Discendente di una aristocratica famiglia, animata da spiriti guerrieri e di furori militari, Orlando gioca con i cimeli e i trofei di famiglia. Egli incarna però un nuovo e più moderno modello di aristocratico: intriso di sensibilità artistica, diventerà egli stesso scrittore ammaliato dalla poesia e dai poeti e in seguito anche mecenate di artisti squattrinati.

Orlando's fathers had ridden in fields of asphodel, and stony fields watered by strange rivers, and they had struck many heads of many

*colours off many shoulders, brought them back to hang from the rafters.*⁵

Ed ecco che, con la tecnica di un sofisticato e ironico capovolgimento, alla celebrazione delle gesta si sostituisce la celebrazione delle beltà del ragazzo. La descrizione del volto di Orlando riflette una sensibilità d'animo artistica e connotata da una diversità che si rivela androgina nei tratti. Il giovane uomo, infatti, sembra assomigliare ad una fanciulla delicata:

*...for directly we glance at Orlando standing by the window, we must admit that he had eyes like drenched violets.*⁶

e il narratore indugia con un compiacimento sensuale sul suo incarnato di pesca, sui denti candidi e la fronte marmorea. La Woolf ironicamente gioca con il ruolo del narratore: da celebratore dell'epos dei grandi antenati ad ammiratore delle bellezze tutte terrene del soggetto rappresentato. Animato da slanci romantici e appassionati durante le sue solitarie fantasticherie, Orlando scrive un poema nell'arco di tre secoli e si autodefinisce, primo della sua stirpe, poeta anziché guerriero.

Per tutto il romanzo il personaggio subisce continue metamorfosi, che segnano i passaggi temporali della storia; le trasformazioni di identità sessuale accompagnano lo scorrere del tempo e il passaggio ad altre storie ed altre vite. Racconto nel racconto, il romanzo presenta una struttura drammaturgica e teatrale; le metamorfosi di Orlando sono contrassegnate dalla ricostruzione minuziosa del contesto naturale in cui egli si muove, necessaria scenografia del suo dramma, ma soprattutto dalla descrizione del cambiamento di abito

⁵ *Orlando: a biography*, Wordsworth Ed., 1995, p. 5

⁶ V. Woolf, *Ibidem*, p. 6

con cui si presenta al mondo per recitare il suo ruolo, a seconda del secolo in cui si risveglia e del genere cui appartiene.

Il primo cambiamento di costume è per Orlando quello del giovane paggio all'arrivo della regina, quando egli deve interrompere le sue solitarie meditazioni e correre ad indossare l'abito appropriato all'occasione. È evidente la metafora del ruolo che il mondo impone agli individui, allontanati dalla loro dimensione interiore e obbligati a vivere in una società, in ogni tempo e luogo, caratterizzata da ipocrisia, servilismo e ambizioni grette.

*...he had thrust on crimson breeches, lace collar, waistcoat of taffeta, and shoes with rosettes on them as big as double dahlias in less than ten minutes by the stable clock. He was ready. He was flushed. He was excited. But he was terribly late.*⁷

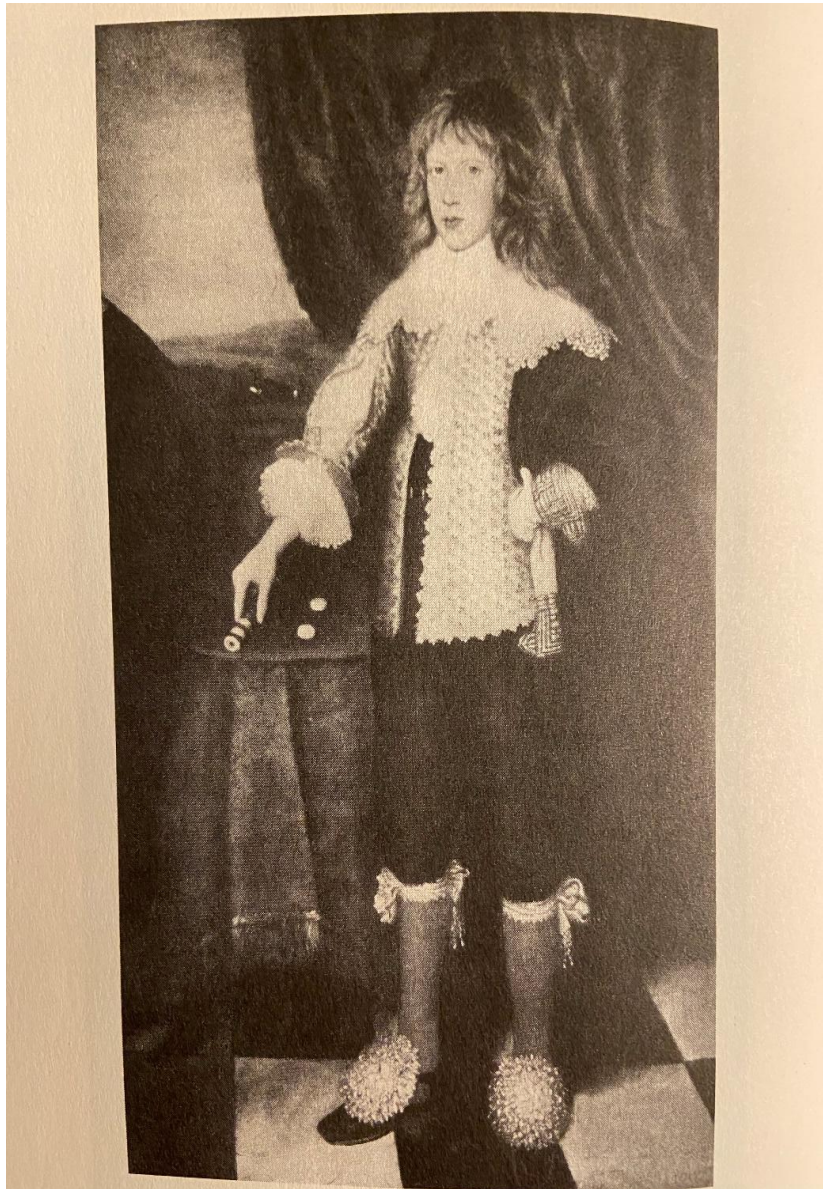
Come non pensare ad un attore che in ritardo entra trafelato in scena per recitare il paggio di una commedia shakespeariana, forse *la Dodicesima notte*, dove Violetta si traveste da ragazzo per entrare a corte. Ed ecco Elisabetta I, la grande e gloriosa incarnazione dell'Inghilterra rinascimentale, protettrice e mecenate del famoso bardo, sfiorare la morbida chioma di Orlando ed innamorarsi della sua giovinezza aggraziata e pura. Ma, come un giovane travestito da fanciulla nei drammi shakespeariani, ancora una volta la bellezza che colpisce la regina ha tratti fluidi ed ambigui.

Così verrà descritto Orlando:

*The long, curled hair, the dark head bent so reverently, so innocently before her, implied a pair of the finest legs that a young nobleman has ever stood upright upon; and violet eyes;*⁸

⁷ V. Woolf, *Ivi*, p. 9

⁸ V. Woolf, *Ivi*, p. 10



1. Orlando da ragazzo

Le gambe di Vita che tanto colpirono Virginia nel loro primo incontro ritornano in Orlando, e, questa volta, fanno innamorare la donna più potente del mondo. L'amore di Elisabetta per il giovane cugino è un riferimento alla passione attribuita alla Regina per un giovane aristocratico che lei insignì di cariche e di onori. Proprio come il nostro protagonista, che sarà innalzato ai più alti ranghi

dell'aristocrazia ma che in seguito si macchierà di tradimento per l'inevitabile carica sensuale che la giovinezza porta con sé.

*He was young; He was boyish; he did but as nature bade him do. As for the girl, we know no more than Queen Elizabeth herself did what her name was. It may have been Doris, Chloris, Delia, or Diana, for he made rhymes to them all in turn; equally, she may have been a court lady, or some serving maid. For Orlando's taste was broad; he was no lover of garden flowers only; the wild and the weeds even had always a fascination for him.*⁹

La metafora, figura cardine nella scrittura della Woolf, contiene infiniti echi poetici: dal fiore della giovinezza e della bellezza femminile, al simbolo della fugacità dell'esistenza, che va colto prima che svanisca, prima che il sipario oscuri con il buio eterno la scena dell'esistenza. Ancora una volta, l'ambiguità connota la sensualità di Orlando: appassionato botanico di ogni sorta di fiore, anche del suo stesso sesso, possiede il gusto dell'avventura che lo conduce fino ai bassifondi e alle taverne dei marinai, dove vive ...*illicit love in a treasure ship*.

La vita sregolata di Orlando segna la seconda metamorfosi del personaggio; da ragazzo puro e innocente, e il narratore ci avverte ironico che forse l'innocenza è presunta, ad avventuriero spericolato dell'eros, sotto qualsiasi forma esso si manifesti. Essere camaleontico e simbolo dell'infinita trasformazione dell'esistenza, Orlando racchiude in sé tutti i ruoli: uomo e donna, innocente e libertino, appassionato e leggero, traditore e tradito. Personaggio privo di centro, e al contempo al centro di mille avventure, sembra privo di un'identità statica e fissa, scompare e riappare sotto altre

⁹ V. Woolf, *Ivi*, p. 12

vesti, nel tempo di un cambio di scena. Durante le scorribande notturne, infatti, il suo abbigliamento muta ed egli appare:

*...wrapped in a grey cloak to hide the star at his neck and the garter at his knee.*¹⁰

In seguito Orlando, stanco della monotonia dei racconti dei marinai e di avventure sempre uguali, ritorna alla Corte di re Giacomo, dove continua le sue gesta erotiche con varie dame, fino a quando il Grande Gelo invade la scena e la fissa in un fantastico e irreale spettacolo di morte e di festa. Londra festeggia il Carnevale “pietrificata” dal freddo e fissata in una gelida e sontuosa scenografia. Il desiderio di vita e di avventura in Orlando non si placa mai e, in contrasto con il gelo e la morte, l'ardore della passione amorosa colpirà Orlando: entra in scena la russa principessa Sasha, abbigliata, o meglio mascherata, da esotica e selvaggia creatura che si presenta come:

*...whether boy's or woman's, for the loose tunic and trousers of the Russian fashion served to disguise the sex, filled him with the highest curiosity.*¹¹

¹⁰ V. Woolf, *Ivi*, p. 13

¹¹ V. Woolf, *Ivi*, p. 17



2. La principessa russa da bambina

In questo caso, l'ambiguità e la duplicità sono proiettate non sul protagonista ma su un altro personaggio, che affascina Orlando proprio in virtù di un'identità fluida e sfuggente. E le similitudini naturalistiche sgorgano dall'animo di Orlando in grande copia: Sasha è “melone, smeraldo, volpe tra la neve”, perché ogni elemento della realtà appare a chi ama unito agli altri da misteriose analogie, e il molteplice rivela la sua mistica unità. Come Orlando Sasha è passionale e fredda allo stesso tempo, fedele ma anche traditrice; in un gioco continuo di rimandi tra apparenza e realtà, verità e inganno, questa fatale bellezza slava *maschera sempre qualcosa*. Non è possibile afferrare l'essenza di questo personaggio perché muta ogni volta che si incarna in una forma, facendo precipitare Orlando da uno stato di beatitudine ad uno di disperata angoscia. In seguito a questa passionale avventura, la metamorfosi del protagonista è repentina ed evidente e Orlando da adolescente diventa uomo:

*Moreover, the change in Orlando himself was extraordinary. (...) In one night he had thrown off his boyish clumsiness; he was changed from a sulky stripling, (...) to a nobleman, full of grace and manly courtesy.*¹²

Per simmetria costruttiva, come Elisabetta aveva scorto nello specchio il suo amato ragazzo baciare una giovane, così Orlando vede, o crede di vedere, Sasha in braccio ad un marinaio. La natura ingannevole e mutevole del reale questa volta si manifesta nel segno del dolore e del disinganno che infligge agli uomini. I due innamorati vedono una scena dell'*Otello* in un teatro all'aperto e Orlando, già travolto dalla catastrofe e dal presentimento dell'abbandono, sente risuonare familiari nel suo animo i versi del Moro che piange:

¹² V. Woolf, *Ivi*, p. 19

*Methinks it should be now a huge eclipse
Of sun and moon, and that the affrighted globe
Should yawn...*¹³

Orlando è chiamato ad interpretare ora uno dei ruoli più tragici e dolorosi della sua esistenza, che muterà il suo destino in modo irreversibile. Il Grande Gelo sta per finire, lo scenario muta e si oscura come il suo animo. Pur avendo organizzato la fuga d'amore con Sasha, egli sa, nel tormento dell'attesa, che l'amata non sarebbe mai giunta. Il disgelo fa crollare il mondo in un'apocalisse dove tutto è tenebra e morte:

*He stood in the doorway in the tremendous rain without moving. As the minutes passed, he sagged a little at the knees. (...) Huge noise as of the tearing and rending of oak trees could be heard. There were also wild cries and terrible inhuman groanings. But Orlando stood there immovable till Paul's clock struck two, and than, (...) he dashed the lantern to the ground, mounted his horse and galloped he knew not where.*¹⁴

Il primo capitolo della vita di Orlando si conclude, e lo scrupoloso biografo ammette la sua difficoltà a rintracciare documenti relativi a questo periodo che riportino notizie del giovane. L'onestà imporrebbe al narratore di terminare la storia a questo punto, dando Orlando per morto. Ma il personaggio non rispetta le regole di nessuna biografia tradizionale e allora, contro ogni previsione, ricompare sulla scena in altra forma, in altro luogo, in altro tempo.

¹³ V. Woolf, *Ivi*, p. 27

¹⁴ V. Woolf, *Ivi*, p. 29

A chiudere circolarmente l'incipit della storia, questo dramma teatrale ci riporta nel castello di *Knole*, dove Orlando riposerà per sette giorni ininterrottamente in un letargico stato di sospensione della coscienza, di morte apparente che prelude alla metamorfosi, alla resurrezione interiore con un'altra identità. Dimentico della sua disavventura, sepolte nella cripta del castello le dolorose memorie, in un chiaro processo di freudiana rimozione, Orlando non ricorda quasi nulla del suo passato precedente al lungo sonno.

Riflette il narratore:

*Has the finger of death to be laid on the tumult of life from time to time lest it rend us asunder? Are we so made that we have to take death in small doses daily or we do not go on with the business of living? (...) Had Orlando, worn out by the extremity of his suffering, died for a week, and then come to life again? And if so, of what nature is death and of what nature life?*¹⁵

Il biografo finge con astuzia di non avere risposta a tali questioni filosofiche, ma nella superiore consapevolezza ha già indicato al lettore la sua concezione dell'esistenza come flusso indistinto, dove tutto muore per rinascere in altra forma. La memoria, la grande cucitrice capricciosa e bizzarra, lega e sfilta immagini rimescolando, costruendo, distruggendo scene della vita. Un inarrestabile cambiamento domina gli uomini, che si illudono, con la loro sciocca vanità, di controllare e navigare il fiume della loro esistenza. Il sonno di Orlando, che possiede una saggezza inconsapevole per elezione di nascita e dono naturale, è il segno dell'abbandono a questo flusso, della sua disponibilità ad abbracciare la vita e a recitare i ruoli più imprevedibili e bizzarri che essa gli presenta. Egli ha perso memoria

¹⁵ Ibidem, p. 32

della sua precedente identità, il giovane innamorato è morto e il destino sta scrivendo per lui un nuovo dramma con un nuovo ruolo da interpretare:

Yet some change, it was suspected, must have taken place in the chambers of his brain, for though he was perfectly rational (...), he appeared to have an imperfect recollection of his past life. He would listen when people spoke of the great frost or the skating or the carnival, but he never gave any sign (...) of having witnessed them himself.¹⁶

Dopo essersi aggirato nel castello alla ricerca delle memorie familiari fin nella cripta dove riposano gli antenati, ormai ridotti a mucchi di ossa sparse disordinatamente, Orlando risalirà nelle sue stanze e avrà la rivelazione che tanto attendeva. Nel gesto apparentemente insignificante e quotidiano di prendere in mano il calamaio, in un attimo privilegiato in cui ogni cosa diventa un segno e un simbolo che parla agli uomini, Orlando comprende il suo destino: è rinato artista, sogna la gloria poetica e l'immortalità della fama. Eccolo allora aggirarsi per il castello perduto in afflatti creativi, dimentico del suo nome e dei suoi doveri, interessato solo alla poesia e alla letteratura. Ma la natura aristocratica, che comporta l'isolamento sterile negli agi e una vita circoscritta, priva di esperienze rilevanti, non si addice all'artista. Qui il narratore Virginia si vendica, con compiaciuta cattiveria, dei tradimenti della Sackville-West; pur circondata dal lusso e dagli agi della nascita, non potrà mai attingere alla fonte della creatività e della poesia cui pur aspira con struggente desiderio. L'aristocratica mondana che abbandona Virginia e dà feste e ricevimenti, corteggiata da

¹⁶ V. Woolf, *Ivi*, p. 31

spasimanti e adulatori, non può varcare la soglia dell'unica dimora che vorrebbe possedere, quella dell'arte. La borghese e anticonformista Virginia, esclusa dallo scintillio delle sale del palazzo in festa, tradita nei vialetti del parco signorile con fatue e insignificanti duchesse, può avere la sua sublime rivincita. Aristocrazia e poesia sono inconciliabili, mentre prosaicità e disordine rappresentano lo stigma dell'artista moderno. Orlando compone, cancella e riformula versi, ma il poema *la Quercia* non riesce a vedere la luce, perché lo stile è artificioso, ampolloso ed elisabettiano, in poche parole inautentico. Così è la personalità di Vita, a cui manca una qualità essenziale, come dirà la stessa Woolf in una lettera inviata all'amica:

*And isn't there something obscure in you? There's something that doesn't vibrate in you: It may be purposely – you don't let it (...) something reserved, muted (...). The thing I call central transparency.*¹⁷

Passerà poco tempo e Orlando sarà disilluso fortemente dalla meschinità e dalla prosaicità del mondo della letteratura; da ammiratore e mecenate entusiasta di scrittori ritornerà presto ad isolarsi nel suo castello e a disprezzare la vanità umana e il desiderio di gloria e di fama poetica. Entra allora in scena nella sua dorata solitudine un personaggio che riavvia l'azione del dramma: l'arciduchessa Enrichetta. Alta, dalle gambe statuarie, ma sgraziata e maldestra, è caratterizzata da una evidente ambiguità: corteggia Orlando come fosse un uomo e si rivela esperta di vini, armi ed armature, conoscenze tipiche dell'universo maschile. Orlando

¹⁷ Nigel Nicolson e Joanne Trautmann (a cura di), *The Letters of Virginia Woolf*, The Hogarth Press 1994, VW to VSW, 19 Nov 1926, L III, 1687, p.302

sembra essere affascinato dall'arciduchessa ma ne intuisce anche la natura mostruosa e bifronte e comprende che la passione amorosa si compone al tempo stesso di bellezza e di orrore. E Orlando sfugge, si sottrae terrorizzato. Come gli dei hanno una forza superiore che devono rispettare, il Fato, così anche l'esistenza ha le sue leggi: niente torna e tutto si trasforma. Orlando cerca una nuova identità nell'antica dimora di *Knole* e così arreda, rinnova, ricostruisce e spende un patrimonio per suppellettili e mobilio, ma la vita decreta che lui abbandoni il passato e parta, trovi un altro spazio scenico dove incarnare un altro ruolo e vestire altri panni. Egli andrà in un luogo vicino e familiare ma al contempo esotico e diverso: si ergono le guglie dorate di Costantinopoli.

Ogni biografia, anche se eccentrica come questa, comporta il climax del personaggio, che da giovane inesperto deve raggiungere in qualche modo la gloria, le vette della celebrità. Con irriverente parodia nei confronti del grande impero britannico e della sua potenza, il narratore descrive Orlando assolvere con scrupolo i suoi doveri diplomatici, con tutti i noiosi quanto inutili rituali. Egli acquista presso il popolo turco una fama che lo trasforma in una divinità carismatica. Viene visto pregare o recitare versi di notte negli altopiani, incedere luminoso tra paggi esotici e vesti lussuose, gettare disperato gioielli e pietre preziose in pozzi di oscuri vicoli, nel cuore della notte. Dismessi i panni dignitosi dell'ambasciatore, si avventura in cerca di paesaggi sublimi o di donne esotiche:



3. L'arciduchessa Harriet



4. Orlando in veste di ambasciatore

*...it is said, he would pass out of his own gates at night so disguised that the sentries did not know him.*¹⁸

Cresce la gloria di Orlando e la sua ascesa diventa inarrestabile: il popolo musulmano, che i sudditi di Sua Maestà consideravano rozzo e barbaro, riconosce la natura divina dell'eccentrico Lord e lo trasfigura, consegnandolo per sempre all'universo del mito e della narrazione favolosa.

Egli darà una festa spettacolare in occasione della sua nomina a duca, ma la rivolta dei Turchi contro il Sultano distruggerà qualunque traccia della vita di Orlando. Allora, il narratore sarà costretto a lasciare la parola ai testimoni e ai pochi diari salvati dall'incendio seguito all'insurrezione. In queste memorie Orlando diventa una divinità enigmatica e leggendaria:

*But the sight of all others, the cynosure of all eyes...as all admitted, for none could be so vile as to deny it, was the Ambassador himself. Such a leg! Such a countenance!! Such princely manners!!! To see him come into the room! To see him go out again!*¹⁹

Reciterà l'uscita di scena di un sublime attore che incarna un mito costruito su di lui a sua insaputa, perché la vera grazia è inconsapevole di sé. Dai pochi documenti rimasti della festa emergono un susseguirsi sconnesso di esclamazioni, sentimenti di estatica ammirazione per lo scenografico sfarzo e la pompa lussuosa che segna l'ascesa sociale dell'eroe. Lo stile della Woolf si incentra sull'iperbole e sul sublime, rivelando l'ironia superiore del narratore e di Orlando, consapevole della inautenticità della commedia sociale costretto ad interpretare.

¹⁸ V. Woolf, *Orlando, cit.*, p.60

¹⁹ V. Woolf, *Ibidem*, p. 63

*At length, with a gesture of extraordinary majesty and grace, first bowing profoundly, then raising himself proudly erect, Orlando took the golden circlet of strawberry leaves and placed it, with a gesture which none that saw it ever forgot, upon his brows. It was at this point that the first disturbance began.*²⁰

Come nel meccanismo perfetto di un dramma, il popolo attende l'incoronazione del suo dio prima di mettere a ferro e fuoco la città. Orlando di nuovo ricade in un sonno per sette giorni, ma il suo corpo e parte dei suoi beni non vengono violati, e giace immemore come un santo con le sue reliquie. In attesa di una nuova metamorfosi, medici e domestici cercano invano di rianimarlo, mentre viene visitato dalle tre virtù: Purezza, Castità, Umiltà. Come in una sacra rappresentazione medioevale rovesciata di significato, le tre allegorie incedono e si pongono intorno al letto di Orlando addormentato nel tentativo di catturare la sua anima, ma la Verità le fa fuggire inorridite e sdegnate. Il significato appare chiaro: le biografie mentono, glorificano, ammantano i loro protagonisti di virtù cristiane, che corrispondono poi ai pregiudizi e alle convenzioni sociali. Ma questa eccentrica biografia di un eccentrico eroe narrata da un eccentrico biografo, invece, dirà solo la pura Verità. Orlando al risveglio si guarda allo specchio e vede una creatura giovane, elegante, piena di grazia e di fascino; vede se stesso, con i medesimi tratti e modi, con un unico e irrilevante cambiamento: era diventato donna.

Orlando had become a woman there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The

²⁰ V. Woolf, *Ivi*, p. 63

*change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same.*²¹

Il nostro eroe vive la più straordinaria delle avventure: pur costretto a mutare i suoi abiti per adattarli alla nuova condizione, è diventato una creatura che contiene in sé entrambe le forme, maschile e femminile, che si fondono a creare una duplice armonica personalità. Lui/lei è sempre Orlando, perfettamente simile a se stesso. Con una straordinaria modernità di visione la Woolf affermerà che:

Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the opposite of what it is above. Of the complications and confusions which thus result everyone has had experience; but here we leave the general question and note only the odd effect it had in the particular case of Orlando herself.

*For it was this mixture in her of man and woman, on being uppermost and than the other, that often gave her conduct an unexpected turn.*²²

Ma se nulla cambia nella sua mente, se la duplice natura mantiene intatti pensieri, desideri e giudizi, l'avvenire di Orlando cambia, perché la società e i pregiudizi vogliono che ognuno sia imprigionato in una identità dai confini circoscritti. Orlando, risvegliatosi dal secondo lungo sonno, indossa abiti androgini, *'Turkish coats and trousers which can be worn indifferently by either sex'* e per qualche tempo decide di sfuggire al mondo e di vivere nella comunità zingara

²¹ V. Woolf, *Ivi*, p. 67

²² V. Woolf, *Ivi*, p. 92

degli altopiani turchi. L'Arcadia pastorale e primitiva dei nomadi costituisce un modello alternativo alla società occidentale: lavoro manuale e vita a contatto con la natura caratterizzano questa comunità, dove uomini e donne non hanno ruoli differenti e dove la proprietà e l'ambizione sono considerate disonorevoli e pericolose. L'androginia di Orlando diventa uno strumento di radicale e dirompente critica alla struttura patriarcale della società occidentale, di cui quella inglese costituisce l'esempio più avanzato. Fondata sulla proprietà, sulle guerre, sul predominio, sul desiderio di potere e sulla netta divisione dei sessi, la civiltà imprigiona gli individui in categorie e ruoli, destinando il sesso femminile ad una posizione di marginalità. Con lucide e argomentate riflessioni, la Woolf mostra una stupefacente modernità di pensiero e la biografia assume le forme di una dura requisitoria ideologica e politica contro i pregiudizi della società inglese.

Ma la fuga di Orlando ha breve durata, perché sente la mancanza delle sue origini, che si identificano per lei con il paesaggio inglese, la poesia, la cultura. Pagherà però un prezzo molto alto per il suo ritorno e un mutamento di abito segnerà ancora una volta l'interpretazione di un altro ruolo. Lei è costretta a vestire abiti adatti al suo nuovo sesso, abiti che sono il segno esteriore della mancanza di libertà e dello stato di dipendenza cui è destinato il genere femminile:

*Lord, she thought, (...) this is a pleasant, lazy way of life, to be sure. But, (...) these skirts are plaguey things to have about one's heels. Yet the stuff (flowered paduasoy) is the loveliest in the world. Never have I seen my own skin (...) look to such advantage as now. Could I, however, leap overboard and swim in clothes like these?*²³

²³ V. Woolf, *Ivi*, p. 75

L'abito cambia la nostra visione del mondo, come osserva la Woolf, perché la società vuole “vestire”, modellare e controllare gli uomini, che accettano norme, divieti e costumi considerandoli naturali. La società, in ultima analisi, ritaglia ad ognuno il suo ruolo, rivestendo in particolare le donne di abiti adatti ad un numero assai limitato di azioni e costringendo gli uomini a scegliere una parte di se stessi in nome del decoro e dei valori morali, uccidendo così la creatività e la libertà di pensiero che invece connota per natura gli esseri umani. Orlando pian piano prenderà consapevolezza della sua nuova situazione, comprendendo che:

*...All I can do, once I set foot on England soil, is to pour out tea and ask my lords how they like it. D'you take sugar. D'you take cream?*²⁴

Quello che però la nostra eroina non può arrivare a prevedere è un destino di gran lunga più umiliante: la costrizione della legge maschile la esproprierà di tutti i suoi beni. Knole accoglierà di nuovo Orlando, ma le sue alte mura non riusciranno a difenderla dall'assalto di nemici invincibili e spietati: tribunali e magistrati hanno già emesso la loro sentenza inappellabile. In nome della Legge e della Giustizia, Orlando è inequivocabilmente donna e dunque non ha alcun diritto di proprietà sui suoi beni. Potrà abitare nella sua dimora fino a conclusione del processo, che peraltro durerà per ben due secoli e permetterà alla nostra eroina di vivere molte altre avventure.

²⁴ V. Woolf, *Ivi*, p. 77



Orlando on her return to England

5. Orlando al suo ritorno in Inghilterra

L'ultima parte del romanzo si chiude dunque in maniera circolare, con il ritorno dell'eroina al castello di Knole dove tutto è iniziato. Il nucleo ideologico della narrazione diventa esplicito, con interventi numerosi e diffusi della voce narrante, che descrive la reazione del mondo al cambiamento di sesso di Orlando. L'antitesi tra Natura e società viene delineata con chiarezza: i domestici accolgono con sorpresa e sbalordimento il loro antico padrone, incerti se appellarlo *Milord o Milady*. La necessità di definire e di catalogare gli esseri umani in un genere preciso spingerà poi la servitù e il cappellano a dichiarare definitivamente donna Orlando, riconoscendone i vantaggi derivanti, riassunti poi nei due doveri fondamentali del genere femminile: procreare ed occuparsi della casa e degli arredi domestici. La Natura, invece, la grande Vestale che protegge Knole, riconosce il suo padrone al di là delle apparenze e delle vesti, perché la madre che ci ha generati non conosce differenze sociali e di generi e intuisce l'essenza delle creature, qualunque forma queste assumano nel loro incessante mutamento.

*No one showed an instant's suspicion that Orlando was not the Orlando they had known. If any doubt there was in the human mind the action of the deer and the dogs would have been enough to dispel it, for the dumb creatures, as is well known, are far better judges both of identity and character than we are.*²⁵

Tornato alle sue riflessioni sul senso ultimo dell'esistenza, alla ricerca di una verità che possa illuminargli il cammino e indicargli il suo destino, il nostro eroe perviene sempre alla stessa conclusione: l'unica certezza dell'esistenza è il mutamento, che travolge uomini ed epoche in una cosmica e incessante metamorfosi. Il concetto di

²⁵ V. Woolf, *Ivi*, p. 83

identità solida e univoca si sgretola rifrangendosi in mille specchi; la condizione dell'uomo moderno è incarnata non solo nello stato fluido e indistinto dell'androginia, ma in una interiorità che contiene in sé una molteplicità di esistenze e di nature.

*What the future might bring, Heaven only knew. Change was incessant, and change perhaps would never cease. High battlements of thought, habits that had seemed durable as stone, went down like shadows at the touch of another mind (...) What a phantasmagoria the mind is and meeting-place of dissemblables!*²⁶

Nulla torna mai identico: l'Arciduchessa, nonostante ricompaia con gli stessi abiti di un tempo da amazzone, è cambiata, perché...

*...and behold – in her place stood a tall gentleman in black. A heap of clothes lay in the fender. She was alone with a man*²⁷

Ma anche la percezione di sé e quella che abbiamo degli altri subisce mutamenti, perché l'Arciduca confessa di essersi travestita da donna nel primo incontro per timore di un suo rifiuto. Ora, ritrovato Orlando mutato in donna, decide di rivelarsi e la chiede in moglie. In un repentino quanto teatrale mutamento di ruolo e genere, gli attori mutano costume per interpretare indifferentemente un Romeo o una Giulietta, a seconda della necessità. Ma l'Arciduca ha sempre lo stesso volto da lepre dell'Arciduchessa e Orlando, nonostante le lunghe gonne e le scarpette, continua a scrivere il suo infinito poema e a desiderare la gloria letteraria. Entrambi recitano i ruoli del loro genere apparente sul palcoscenico del mondo, ma gli abiti di scena nascondono una pericolosa trappola: l'attore che

²⁶ V. Woolf, *Ivi*, p. 86

²⁷ V. Woolf, *Ivi*, p. 87

interpreta un solo ruolo finirà per restarne prigioniero. Un illuminante excursus sul potere dell'abito di modellare la mente e la sensibilità rivela al lettore come la società “veste” gli individui inducendoli a conformarsi al sentire comune e a percepire come “naturalisti” stereotipi e valori in ogni epoca.

*Thus, there is much to support the view that it is clothes that wear us and not we them; we may make them take the mould of arm or breast, but they mould our hearts, our brains, our tongues to their liking. So, having now worn skirts for a considerable time, a certain change was visible in Orlando, which was to be found, even in her face.*²⁸

Anche lo spirito indomito di Orlando sembra cedere alla lenta ma inesorabile opera di addomesticamento dello spirito, e il nostro eroe, cambia, inconsapevolmente ma gradualmente conformandosi al modello di femminilità dominante:

*Next, that she looked long and intently in the glass; and now, as she drove to London, one might notice her starting and suppressing a cry when the horses galloped faster than she liked. Her modesty to her writing, her vanity as to her person, her fears for her safety all seem to hint that what was said a short time ago about there being no change in Orlando the man and Orlando the woman, was ceasing to be altogether true. She was becoming a little more modest, as women are, of her brains, and a little more vain, as women are, of her person.*²⁹

²⁸ V. Woolf, *Ivi*, p. 92

²⁹ V. Woolf, *Ivi*, p. 91

La città è lo scenario ideale dove questo mutamento avviene, in quanto è il luogo della mondanità, della vacuità, del pregiudizio e dell'artificio. Lo strumento che il mondo utilizza per trasformare esseri umani in suppellettili ornamentali è la debolezza connaturata all'uomo: la vanità. Orlando sperimenta il dolce piacere e potere femminile, ossia lusingare gli uomini per riceverne omaggi, devozione, privilegi e protezione. Ma ogni beneficio ha un suo costo e molto presto Orlando si ritroverà prigioniera delle limitazioni imposte al suo sesso: non è più libera di camminare sola senza attirare l'attenzione del popolino, di nuovo sarà braccata dall'Arciduca, di cui dovrà sopportare le maldestre e soffocanti profferte amorose e matrimoniali. Essere donna, in conclusione, significa perdere la propria libertà di azione.

Il rientro notturno nell'avita dimora, circondata dalla natura che domina incontrastata, riporta invece Orlando a contatto con la sua interiorità, la purifica dalle maschere inautentiche del mondo e della civiltà; nel luogo circoscritto e protetto dello spazio naturale la nostra eroina si spoglia degli abiti della schiavitù femminile e indossa vesti maschili, pronta a nuove avventure. Rimasta finalmente sola e liberatasi dell'ultimo ospite:

Now she opened a cupboard in which hung still many of the clothes she had worn as a young man of fashion, and from among them she chose a black velvet suit richly trimmed with Venetian lace. It was a little out of fashion, indeed, but it fitted her to perfection and dressed in it she looked the very figure of a noble Lord. She took a turn or two before the mirror to make sure that her petticoats had not lost her the freedom of her legs, and then let herself secretly out of doors.³⁰

³⁰ V. Woolf, *Ivi*, p. 105

In una serata in cui si veste da uomo, Orlando incontra una prostituta cui rivela il suo vero sesso. Allora la ragazza, liberata dal peso di dover “recitare” il ruolo della creatura debole e bisognosa di protezione, fa conoscere a Orlando il gruppo delle amiche, con le quali lei si intratterrà in un'allegria e schietta conversazione per tutta la notte. La loro condizione di emarginate sociali le rende autentiche e Orlando, nel suo stato di eccentrica diversità, sente con loro una misteriosa affinità. Così, inizia di nuovo un periodo di peripezie e misteriose avventure, perdendosi nei vicoli bui e intricati di una Londra notturna. Ancora una volta la natura androgina e libera richiede abiti di scena adeguati e innumerevoli, così da interpretare infiniti ruoli:

The task is made still more difficult by the fact that she found it convenient at this time to change frequently from one set of clothes to another. (...) She had, it seems, no difficulty in sustaining the different parts, for her sex changed far more frequently than those who have worn only one set of clothing can conceive; nor can there be any doubt that she reaped a twofold harvest by this device; the pleasures of life were increased and its experiences multiplied.³¹

Il narratore biografo elogia il nostro eroe, che ha finalmente recuperato la sua natura, con un'ispirata celebrazione dell'androginità come condizione di libertà e ricchezza interiore. Attore di ogni dramma e spettatore di infinite scene, Orlando è divenuto spirito che aleggia sulla vita per godere del suo infinito e prismatico spettacolo, divinità alata e beffarda che inganna con le sue continue metamorfosi gli esseri umani. Ma anche lo spirito del secolo muta, come la scenografia che fa da sfondo agli umani drammi: è ormai remota la

³¹ V. Woolf, *Ivi*, p. 108

selvaggia e geniale età elisabettiana, è declinato il luminoso secolo diciottesimo, i suoi palpiti lacrimosi e manierati,

*Orlando then for the first time noticed a small cloud gathered behind the dome of St Paul's. As the strokes sounded, the cloud increased, (...) As the ninth, tenth, and eleventh strokes struck, a huge blackness sprawled over the whole of London. With the twelfth stroke of midnight, the darkness complete.*³²

In una delle sue avventure Orlando, mentre contempla lo spettacolo di Londra illuminata dalle stelle, vede nascere il secolo decimonono e la modernità appare sotto i segni dell'oscurità e della decadenza. Il cambiamento di abito del protagonista si trasmette alla natura, che veste altri colori nel trascorrere del tempo e muore in apparenti apocalissi per rinascere in altre forme.

*The sun shone, of course, but it was so girt about with clouds and the air was so saturated with water, that its beams were discoloured and purples, oranges, and reds of a dull sort took the place of the more positive landscapes of the eighteenth century.*³³

Umidità, freddo, colori sbiaditi e spenti, il cielo come un “baldacchino livido e mesto” racchiudono lo spirito dei tempi. Come uno scenario teatrale muta al cambiamento di rappresentazione, così fa la sua comparsa la rigonfia e retorica epoca vittoriana, con le sue crinoline e le vesti sovraccariche di stoffa, opprimendo gli uomini con una cortina di ipocrisia e moralismo. Il grigiore e la prosaicità dell'epoca, la “*deprimente vernice di rispettabilità*” che sembra aver colorato tutti i volti illanguidisce e mina anche lo spirito di Orlando,

³² V. Woolf, *Ivi*, p. 111

³³ V. Woolf, *Ivi*, p. 112

come una malattia che debilita il corpo e la mente e toglie energie vitali. La mancanza di libertà nello spirito degli uomini aumenta in modo evidente il divario tra i sessi e le donne non fanno altro che riprodursi, estenuandosi in faticose e innumerevoli maternità. Orlando subirà la censura dell'epoca e il nostro eroe si troverà costretto, per un inevitabile senso della decenza, a vergognarsi delle sue vesti androgine

*Already she felt the tides of her blood run sluggishly. But what was more peculiar, a blush, vivid and singular, overspread her cheeks as she passed Buckingham Palace and her eyes seemed forced by a superior power down upon her knees. Suddenly she saw with a start that she was wearing black breeches.*³⁴

Il pudore e il senso della vergogna si insinuano dunque anche in Orlando, che sembra piegarsi all'umido spirito dei tempi, ad un modello femminile implorante, debole, bisognoso di protezione, privato insomma di libertà e autonomia. Il cambiamento di abito in questo nuovo secolo non accompagna un'evoluzione interiore; al contrario la nuova veste copre, nasconde e immobilizza lo spirito. Orlando si occupa ormai delle incombenze quotidiane femminili e pensa che:

*Tomorrow she would have to buy twenty yards or more of black bombazine, she supposed, to make a skirt. And then (here she blushed), she would have to buy a crinoline, and then (here she blushed) a bassinette, and then another crinoline, and so on...*³⁵

³⁴ V. Woolf, *Ivi*, p. 115

³⁵ V. Woolf, *Ivi*, p. 116

Se la crinolina rimanda alla gravidanza e dunque alla culla, il passo successivo cui l'avrebbe condotta lo spirito dei tempi era riconoscere l'assoluta necessità per una donna di avere un marito. Invenzione moderna, il matrimonio sancisce l'ordine sociale e le leggi divine, dunque si configura come il principale dovere di una donna rispettabile del secolo decimonono. Inizialmente, lo spirito libero e androgino di Orlando si ribella inorridito e disgustato dalla prosaicità dell'istituzione; lei torna allora a scrivere, ma la sua mente non crea che versi retorici e inautentici. Sentirà uno strano prurito all'anulare sinistro e con orrore avvertirà una mancanza mai patita prima, il suo spirito gradualmente cede e come donna si sentirà inadatta alla scrittura e sola.



6. Orlando intorno al 1840

Nel saggio *A Room of one's own*, Una stanza tutta per sé, la Woolf aveva compiuto un'analisi sociologica accuratissima sul rapporto tra condizione femminile subalterna e scrittura o, meglio ancora, impossibilità della scrittura. L'immagine della mano sinistra di Orlando che all'improvviso sembra spoglia di un simbolo essenziale, la fede nuziale, la stessa mano che aveva scritto fiumi di versi ispirati nell'arco di tre secoli, ora sembrava non rispondere più alla sua mente. Come un arto separato dal corpo cui appartiene e che vive di vita propria, lei crea solo letteratura inautentica e artificiosa e comprende con orrore che lo spirito inarrestabile della società moderna la sovrasta e la minaccia, rendendo sterile e vuota la sua immaginazione e la sua mente. L'androgina di Orlando diventa una lente di ingrandimento, un punto di vista divergente da cui osservare i barbari e insensati “costumi moderni”, in primo luogo l'istituzione del matrimonio. La necessità di sposarsi per avere un'identità e una dignità è per la donna il segno più evidente della sua subalternità al mondo maschile. Alla donna “manca” qualcosa: è un essere incompleto che non ha le virtù necessarie per realizzarsi da sola. Orlando sente di aver perduto il suo spirito di un tempo ma, così libera e indomita, prova repulsione per le leggi prosaiche e borghesi della modernità:

So she stood mournfully at the drawing-room window (...) dragged down by the weight of the crinoline which she had submissively adopted. It was heavier and more drab than any dress she had yet worn. None had ever so impeded her movements. No longer could she stride through the garden with her dogs, or run lightly to the high mound and fling herself beneath the oak tree.³⁶

³⁶ V. Woolf, *Ivi*, p. 121

La casa e il salotto dove la donna svolge la sua funzione di padrona di casa diventa lo spazio circoscritto e claustrofobico del rito familiare, mentre la natura rappresenta il luogo aperto della libertà e dell'energia vitale. La società moderna ha relegato la donna nel suo gineceo e il salotto è il luogo dove gli obblighi sociali del ricevimento vengono assolti, sotto gli occhi vigili degli altri membri della famiglia. La donna manca di uno spazio tutto per sé, di un luogo solo suo dove il mondo esterno non entri e non giudichi. Alla donna è negato un autonomo spazio interiore, perché le leggi del mondo vogliono che lei esista solo per gli altri. Ancora una volta riaffiora l'opposizione tra natura e civiltà, ma quest'ultima sembra vincere, intrappolando il/la protagonista in abiti soffocanti e in spazi ristretti, come un uccello in gabbia che sospira la perduta libertà e gli spazi sconfinati. Un sentimento di solitudine e di mancanza, mai provato prima, si impadronisce di Orlando. Lo spirito dei tempi la/lo tormenta:

*'Everyone is mated except myself', she mused, as she trailed disconsolately across the courtyard. (...) Such thoughts had never entered her head. Now they bore her down unescapably.*³⁷

Le peregrinazioni nella tenuta di Knole, che nelle vite precedenti rappresentavano la libertà e la felice immersione nella natura, ora sono momenti di malinconiche riflessioni sulla vita solitaria. Orlando comprende che è arrivato il momento di svanire nelle braccia dell'unica divinità che abbia mai venerato, la Natura. Il suo tempo è concluso, le sue avventure giunte al termine, l'ebbrezza di una vita sregolata e libera appartengono alla storia, ad un'epoca eroica irrimediabilmente perduta, quando gli uomini non pativano solitudine né temevano dolori e passioni.

³⁷ V. Woolf, *Ivi*, p. 121



7. Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, cavaliere

*Then, some strange ecstasy came over her. Some wild notion she had of following the birds to the rim of the world...*³⁸

Nella sua fuga verso orizzonti lontani, Orlando cade a terra e, come una creatura mitologica dei boschi, subisce l'ultima metamorfosi e si unisce misticamente alla Natura, per scomparire in essa

*She could not rise. But there she lay content. (...) 'I have found my mate', she murmured. 'It is the moor. I am nature's bride,' she whispered, giving herself in rapture to the cold embraces of the grass...*³⁹

Orlando muore come personaggio, ma rivive nello spirito dei secoli passati e racchiude in sé la memoria da cui scaturisce il presente. All'alba del nuovo secolo è nata una nuova donna.

*She sat upright. Towering dark against the yellow-slashed sky of dawn, (...) saw a man on horseback. He started. The horse stopped. 'Madam,' the man cried, leaping to the ground, 'you're hurt!' 'I'm dead, sir!' she replied.*⁴⁰

L'ultimo capitolo del romanzo si configura come un racconto a parte, che con la biografia precedente mantiene delle analogie solo esteriori: stesso nome del protagonista e stessa dimora. Orlando però è scomparso nell'abbraccio con la Natura, compiendo la sua ultima e somma metamorfosi e al suo posto è nato un nuovo personaggio, proiettato nella modernità o in un tempo futuribile. Anche sul piano

³⁸ V. Woolf, *Ivi*, p. 122

³⁹ V. Woolf, *Ivi*, p. 122

⁴⁰ V. Woolf, *Ivi*, p. 123

stilistico la narrazione diventa prevalentemente simbolica, il punto di vista è totalmente interno e narratore e personaggio ormai si identificano, in una visione del reale connotata dalla simultaneità di piani temporali e dalla frammentazione della personalità, in cui sono racchiusi una molteplicità di io. La coscienza della nuova Orlando coincide perfettamente con quella dell'artista moderno, che è in ultima analisi l'autrice stessa, in un processo di chiara ed esplicita identificazione autobiografica. A quel punto il narratore dichiara l'impossibilità di proseguire nella stesura della biografia:

“Perché se ci sono (mettiamo) settantasei ritmi diversi che battono all'unisono nello spirito umano, quante diverse persone - Dio ci aiuti - non albergano in un momento o nell'altro dello spirito umano? Duemila e cinquantadue, dicono alcuni. Una volta che è così, è la cosa più naturale del mondo che una persona, non appena si ritrova sola, chiami *Orlando?* e, con ciò, intende”⁴¹

*Come, come! I'm sick to death of this particular self. I want another.*⁴²

E ancora, la moderna Orlando, che guida l'automobile, che percorre veloce lo spazio e congiunge migliaia di pensieri, nel flusso di coscienza riflette sulla molteplicità dei suoi sé:

*For she had a great variety of selves to call upon, far more than we have been able to find room for, since a biography is considered complete if it merely accounts for six or seven selves, whereas a person may well have as many thousand.*⁴³

⁴¹ V. Woolf, *Orlando*, tr. it., Nadia Fusini (a cura di), Meridiani Mondadori, 1998, p. 847

⁴² V. Woolf, *Orlando: a biography*, cit., p. 152

⁴³ *Ibidem*, p. 153

E dunque come proseguire con una biografia di un personaggio che non ha centro e sfugge continuamente al suo narratore mutando ogni momento? La questione della definizione del sesso e dell'androginia di Orlando diviene ormai marginale, se posta a confronto con un io così prismatico e fluido da non poter essere più definibile o raccontabile in modo tradizionale. La scrittura non può che mutarsi anch'essa, e cercare di seguire il torrente vorticoso della coscienza moderna, il flusso inarrestabile di pensieri e sensazioni. La scrittura, se vuole sopravvivere, ora è chiamata allo sforzo titanico di rappresentare l'irrepresentabile, l'infinito, mutevole, metamorfico mare dell'io moderno. Al di fuori dello spazio e del tempo, o meglio nel tempo e nello spazio soggettivo della coscienza, la nuova protagonista ha memoria di tutte le vite trascorse senza identificarsi in alcuna di queste, pur contenendole tutte e di tutte avendone memoria.

*Orlando may now have called on the boy who cut the nigger's head down; the boy who strung it up again; the boy who sat on the hill; the boy who saw the poet; the boy who handed the Queen the bowl of rose water;*⁴⁴

In una lunga sintesi delle precedenti avventure, scorrono veloci nella mente di Orlando tutte le metamorfosi e le identità di cui si era nutrito il suo spirito. Fino ad arrivare al presente, al nome dell'uomo che ha sposato, dal nome simbolico: Shelmeraldine, “fiori di croco nei boschi autunnali”, a significare il rosso della passione amorosa e delle sue estatiche affinità. Orlando troverà il suo altro se stesso in un essere libero e metamorfico come lei, con il quale potrà coniugare lo spirito dei tempi e la fedeltà a se stessa. Il ritorno alla dimora di

⁴⁴ V. Woolf, *Ivi*, p. 153

Knole segnerà l'ultima immersione in un luogo che è ormai consegnato alla storia, a un passato destinato a trasformarsi in cimelio e polvere:

So she sat at the end of the gallery with her dogs couched round her, in Queen Elizabeth's armchair. The gallery stretched far away to a point where the light almost failed. It was as a tunnel bored deep into the past⁴⁵

Ma i personaggi e le visioni del passato che, come fantasmi, popolano l'antica dimora, scompariranno. Un'ultima visione sarà l'epifania del suo destino e il passato si ridurrà in cenere:

Like thunder, the stable clock struck four. Never did any earthquake so demolish a whole town. The gallery and all its occupants fell to power. Her own face, that had been dark and somber as she gazed, was lit as by an explosion of gunpowder. In this same light everything near her showed with extreme distinctness.⁴⁶

Dopo tanti interrogativi sul significato dell'esistenza, dopo tanto riflettere e cercare, l'apocalittico sgretolarsi del tempo le apre la dimensione autentica al di fuori dello spazio e del tempo. Orlando comprende il suo destino ultimo, il centro dove tutte le memorie, le esperienze e le molteplici personalità convergono a creare un'identità libera e autentica. La sua mente si libera in slanci creatrici e la scrittura, come le immagini, fluisce sicura in ardite analogie, che illuminano di significato la realtà:

⁴⁵ V. Woolf, *Ivi*, p. 157

⁴⁶ V. Woolf, *Ivi*, p. 158

*...everything was partly something else, as if her mind had become a forest with glades branching here and there; things came nearer, and further, and mingled and separated and made the strangest alliances and combinations...*⁴⁷

Il manoscritto “La Quercia” potrà finalmente vedere la luce, perché Orlando si realizza nella dimensione della creazione e dell'arte come essere umano libero da ruoli, genere, abiti, convenzioni sociali e pregiudizi. La Woolf ha consegnato al suo amato personaggio un luminoso cammino, un percorso da seguire che certo è insieme realtà e utopia. E la scrittura diventa vita, perché entrambe rappresentano la libertà di essere al di sopra dei generi e delle forme e di accogliere in sé ogni genere ed ogni forma dell'esistenza. ‘Sì’, pensò con un profondo respiro di sollievo,

*I can begin to live again. I am by the Serpentine, she thought, the little boat is climbing through the white arch of a thousand deaths. I am about to understand...*⁴⁸

Consumati secoli, crollati imperi, morti re e regine, resta una barca che indica una rotta, fuori dal tempo e dallo spazio, che supera le tempestose correnti di Capo Horn e arriva dal cielo, tramutata in oca selvatica. Spazi infiniti si aprono per chi insegue senza posa il volo di questa mitologica creatura. Possiamo immaginare che Orlando si perda nei campi ad inseguire una visione, come Virginia, che porta con sé il segreto della libertà e della rinascita nella dimensione della letteratura.

⁴⁷ V. Woolf, *Ivi*, p. 160

⁴⁸ V. Woolf, *Ivi*, p. 159



8. Orlando oggi

1.3 Illustrazioni

Copertina della prima edizione di Orlando, Hogart Press, 1928.
(Gentiluomo in abiti elisabettiani con un grosso scudo).

1. **Orlando da ragazzo:** frontespizio dell'edizione originale.
Si tratta del lato destro di un doppio ritratto dei figli di Edward Sackville, quarto conte del Dorset. Quello raffigurato è il minore, Edward Sackville.
2. **La principessa russa da bambina:** una fotografia di Angelica Bell, all'età di nove anni, scattata dalla madre Vanessa Bell.
3. **L'arciduchessa Harriet:** ritratto di Mary Curzon, quarta contessa del Dorset, dalla collezione privata di Lord Sackville a Knole.
4. **Orlando da ambasciatore.** Ritratto di Lionel Sackville, primo duca del Dorset.
5. **Orlando al suo ritorno in Inghilterra:** fotografia di Vita Seckville-west scattata da Lenare.
6. **Orlando intorno al 1840 circa:** scattata da Vanessa e Duncan Grant, novembre 1927.
7. **Marmaduke Bonthrop Shelmerdine,** cavaliere: dipinto di un giovane, attorno al 1820, a opera di un artista ignoto (mostra una certa somiglianza con giovane Harold Nicolson).
8. **Orlando oggi:** fotografia di Vita Seckville-West, probabilmente scattata da Leonard, aprile 1928.

SECONDO CAPITOLO

2.1 *Virginia Woolf. An inner life* di Julia Briggs, 2005.

Published by Harcourt, Orlando. Translation chapter 8 (pp. 210-215), ORLANDO: THE AFTERMATH

Orlando was published on 11 October 1928 as ‘a Biography’. It was soberly dedicated ‘To V. Sackville-West’, prefaced by warm acknowledgements to all Woolf’s friends and relations, and rounded off with an eccentric index. It included eight photographs, three of them of Vita (in her pearls, by Vanessa and Duncan, by the professional photographer Lenare, and the last, probably, by Leonard). The others are reproductions of portraits (mainly from Knole) and a touched-up photograph of Virginia’s niece Angelica as the Russian princess. To maintain the joke, the black and white dust-jacket reproduced a painting of a bearded Elizabethan nobleman, brandishing a sword and a shield –a portrait of Thomas Sackville, the founding father of the dynasty, discovered at the Worthing Museum and Art Gallery.⁴⁹ A copy specially bound in black leather with gold lettering on the spine was delivered to Vita, who had been teased with progress reports but had not, as yet, seen any of it (this copy is now at Sissinghurst Castle).

⁴⁹ The photographs and original dust-jacket are reproduced in Brenda Lyons’ edition of *Orlando*, which includes ‘A Note on the Illustrations’, pp. XLVII – XLIX, and see *Holograph Draft*, Appendix D: the illustrations, pp. 35-6. J.H. Stape gives the history of the painting of Sackville on the dust-jacket in ‘“The man at Worthing” and the Author of “The Most Insipid Verse She Had Ever Read”’: Two Allusions in *Orlando*’, *Virginia Woolf Miscellany*, 50 (Fall 1997), pp.5-6.

TRADUZIONE

2.1 Virginia Woolf. *Una vita interiore* di Julia Briggs, 2005.

Published by Harcourt, Orlando. Traduzione capitolo 8 (pp. 210-215), LA FORTUNA DEL ROMANZO

Orlando fu pubblicato l'11 ottobre 1928 col sottotitolo: “una biografia”. Il romanzo, con la scarna dedica “A 'V. Sackville-West', conteneva una prefazione colma di calorosi riconoscimenti a tutti gli amici e parenti, completata da un eccentrico indice e da otto fotografie, tre delle quali di Vita (con le sue perle, scattata da Vanessa e Duncan, la seconda dal fotografo professionista Lenare, e l'ultima, probabilmente, da Leonard). Le altre sono riproduzioni di ritratti (provenienti soprattutto da Knole) e una fotografia ritoccata, di Angelica, la nipote di Virginia che diventa nella finzione del romanzo—la principessa russa. E lo scherzoso inizio prosegue con la riproduzione di un dipinto in bianco e nero, sulla copertina del libro, di un nobile uomo barbuto d'epoca elisabettiana che brandisce spada e scudo – un ritratto di Thomas Sackville, il padre fondatore della dinastia, ritrovato al Museo e Galleria d'arte di Worthing.⁵⁰ Una copia dell'*Orlando*, accuratamente rilegata in pelle nera, con una scritta in oro sul dorso, viene consegnata a Vita che, durante la stesura del romanzo, era stata scherzosamente informata del suo progredire, ma che non ne aveva letto nemmeno una pagina (questa copia si trova ora al Castello di Sissinghurst).

⁵⁰ Le fotografie e la copertina originale sono riprodotti nell'edizione di Brenda Lyons *Orlando*, che include 'A Note on the Illustrations', pp. XLVII – XLIX, e vedi *Holograph Draft*, Appendice D: le illustrazioni, pp. 35-6. J.h. Stape illustra la storia del dipinto di Sackville della copertina in “‘The man at Worthing' and the Author of 'The Most Insipid Verse She Have ever Read '": Two allusions in *Orlando*', *Virginia Woolf Miscellany*, 50 (Sett. 1997), pp. 5-6.

Two months later, Virginia also sent Vita a bound copy of the first handwritten draft (usually on view at Knole).⁵¹

Vita was, of course, ‘completely dazzled, bewitched, enchanted, under a spell. It seems to me the loveliest, wisest, richest book that I have ever read, – excelling even your own Lighthouse.’ She added, ‘you have invented a new form of Narcissism, – I confess, – I am in love with Orlando – this is a complication I had not foreseen.’⁵²

But writing to Harold next day, though still enthusiastic, she admitted reservations she could not acknowledge to Virginia. She was vaguely resentful that, despite the insistent mockery of marriage, Orlando had somehow been handed back to Shel: ‘she has slightly confused the issues in making Orlando (1) marry, (2) have a child’, she told Harold. ‘Shelmerdine does not really contribute anything either to Orlando’s character or to the problems of the story’. She was predictably puzzled by the ending. ‘The more I think about it, the weaker I think the end is. I simply cannot make out what was in her mind. What does the wild goose stand for?’

⁵¹ See *A Bibliography*, p. 62; ‘The Manuscript’, pp. 10-12, *Holograph Draft*, and *A Bibliography*, p. 425 (item G12).

⁵² *Letters of VS-W to VW*, 11 Oct. 1928, pp. 304,306.

Due mesi dopo Virginia inviò a Vita anche una copia rilegata della prima bozza scritta a mano (tale copia è solitamente esposta a Knole).⁵³

Naturalmente Vita fu “totalmente abbagliata, stregata, affascinata, come in un incantesimo, vittima di un sortilegio. Mi sembra il libro più bello, più saggio e più ricco che abbia mai letto, – meglio anche del tuo *Al Faro*”. Aggiunse: “Hai inventato una nuova forma di narcisismo, lo confesso, sono innamorata di *Orlando* – e questa è una complicazione che non avevo prevista”.⁵⁴

Ma il giorno dopo Vita, scrivendo ad Harold, nonostante fosse ancora entusiasta del libro, ammise di non poter confidare a Virginia alcune sue perplessità. Era vagamente risentita perché, nonostante vi trapelasse di continuo un’ironia beffarda nei confronti dell’istituzione del matrimonio, Orlando fosse stata in qualche modo riconsegnata a Shel: “Virginia ha in parte confuso le istanze di far sposare Orlando, di farle avere un figlio”, disse a Harold: “Shelmerdine non contribuisce in alcun modo né al personaggio di Orlando né al migliorarne il racconto. Vita era quindi perplessa dal finale della sua biografia. “Più ci penso, più ritengo la fine poco convincente. Semplicemente non riesco a comprendere cosa avesse in mente. Che cosa rappresenta l’oca selvatica?...”

⁵³ Cfr. *A Bibliography*, p. 62; ‘The Manuscript’, pp. 10-12, *Holograph Draft*, e *A Bibliography*, p. 425 (voce G12).

⁵⁴ *Letters of VS-W to VW*, 11 Ott. 1928, pp. 304, 306.

The symbolism doesn't come off.⁵⁵ Nevertheless, she was and remained entranced with her extraordinary present, justifiably proud of having inspired it. Versified lines from it appeared in an anthology she published with Harold during the war, and she quoted passages from the manuscript in a broadcast made in 1955.⁵⁶

Ideas from *Orlando* crept into later editions of her book 'Knole and the Sackvilles', and in a guidebook to Knole written for the National Trust in 1948, she described the tapestries in the Venetian Ambassador's bedroom (previously supposed to show medieval or classical themes) as depicting scenes from *Orlando Furioso* – thus fiction infiltrated fact.⁵⁷

In the run-up to publication, 'the news of *Orlando* [was] black'. Apparently, booksellers were chary: 'No one wants biography. But it is a novel, says Miss Ritchie [the Press's traveller]. But it is called a biography on the title page, they say.

⁵⁵ Vita's letter to Harold of 12 Oct. 1928, the first passage cited by Madeline Moore, in *The short Season Between Two Silences: The Mystical and Political in the Novels of Virginia Woolf* (Boston: Allen and Unwin, 1984), p.107, the second by Glendinning, p. 204.

⁵⁶ The passage, which begins 'Let us go, then, exploring...' (O, p. 188), was reproduced in Vita Sackville-West and Harold Nicolson, *Another World Than This* (London: Michael Joseph, 1945), p. 131; Vita's broadcast ('Virginia Woolf an *Orlando*') was reprinted in *The Listener*, 27 Jan. 1995, pp. 157-8 (and there is a British library recording of her reading from the MS of *Orlando* from 1954).

⁵⁷ See *Orlando* (O), ed. Brenda Lyons (1928; London: Penguin, 1993), p. 245, fn. 37.

Il simbolismo non è chiaro.”⁵⁸ Tuttavia, era e rimase affascinata dallo straordinario dono, giustamente orgogliosa di averlo ispirato. Comparvero citazioni dell’*Orlando* in un’antologia che Vita pubblicò con Harold durante la guerra; inoltre, in una trasmissione andata in onda nel 1955 citò brani del manoscritto.⁵⁹

Idee tratte dall’*Orlando* sono state inserite nelle edizioni successive del suo libro *Knole and the Sackvilles*; e, in una guida di Knole, scritta per il National Trust nel 1948, Vita descrisse gli arazzi appesi nella camera da letto dell’ambasciatore veneziano (precedentemente si pensava rappresentassero soggetti medievali o classici) come raffigurazioni di scene dell’*Orlando Furioso* – quindi si può ben dire che la finzione aveva modificato la realtà.⁶⁰

Alla data della pubblicazione, “le notizie di *Orlando* erano pessime”. In un primo momento i librai erano prudenti: “Nessuno comprerà una biografia. Ma è un romanzo! ribatte la signorina Ritchie [rappresentante della casa editrice Hogarth Press]. Ma sul frontespizio c’è scritto biografia, dicono loro.

⁵⁸ Lettera di Vita a Harold del 12 Ott. 1928, il primo passaggio è citato da Madeline Moore, in *The Short Season Between Two Silences: The Mystical and Political in the Novels of Virginia Woolf* (Boston: Allen and Unwin, 1984), p.107, il secondo di Glendinning, p. 204.

⁵⁹ Il brano, che inizia : ‘Let us go, then, exploring...’ (O, p. 188), è riportato nel libro di Vita Sackville-West e Harold Nicolson, *Another World Than This* (Londra: Michael Joseph, 1945), p. 131; La trasmissione di Vita (‘Virginia Woolf and Orlando’) fu riprodotta in *The Listener*, 27 Gen. 1995, pp. 157-8 (e, una registrazione della sua lettura dal Manoscritto di *Orlando* del 1954, si può trovare nella British Library).

⁶⁰ Cfr. O, p. 245, fn. 37.

It will have to go to the Biography shelf, And’, adds Virginia, ‘I was so sure it was going to be the one popular book!’⁶¹ Her instincts were sound.

Leonard, in his own autobiography, described it as ‘the turning-point in [her] career as a successful novelist...In the first six months the Hogarth Press sold 8,104 copies, over twice as many as *To the Lighthouse* had sold in its first 12 months, and Harcourt, Brace sold 13,031 copies in the first six months.’⁶² *Orlando* was easier to read than her earlier novels (‘*Orlando* taught me how to write a direct sentence’), more of a romp; besides, there was the added excitement of the inner story, its act of homage to a well-known poet, novelist and aristocrat. Although Woolf herself turned down an invitation to publish it with Penguin (‘I was asked...and in my hoity toity way refused’), it became the first of her novels to go into paperback, as a Penguin in 1942, in a huge edition of 75, 000 copies, priced at ninepence (its original price had been nine shillings –twelve times as much). A note on the cover identified the author as ‘the daughter of Sir Leslie Stephen, K. C. B., and the wife of Leonard Woolf’.⁶³

⁶¹ D3 – *The Diary of Virginia Woolf*, eds. Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie (London: Hogarth Press, 1977-84), 3 volume, 22 Sept. 1928, p. 198.

⁶² *An Autobiography*, vol. 2, p. 292.

⁶³ D3, 7 Nov. 1928, p. 203; L6 - *The Letters of Virginia Woolf*, eds. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann – London Hogarth Press, 1977-84), to VS-W, 14 May 1936, p. 40-1; *Bibliography*, pp. 63-4, 61.

Dovrà perciò andare nello scaffale delle biografie,...E”, aggiungeva Virginia, “Io ero così sicura che proprio questo libro avrebbe avuto successo!”⁶⁴ Il suo istinto non l’aveva tradita.

Leonard, nell’autobiografia della scrittrice, ha descritto questo momento come ‘il punto di svolta della sua carriera di scrittrice di successo... Nei primi sei mesi la Hogarth Press vendette 8.104 copie, il doppio delle vendite di *To the Lighthouse* nei suoi primi 12 mesi, e Harcourt-Brace vendette 13.031 copie nei primi sei mesi.”⁶⁵ *Orlando* risultava di più facile lettura dei suoi romanzi precedenti (“*l’Orlando* mi ha insegnato a scrivere una frase diretta”), ben più spassoso; al tempo stesso, l’emozionante storia interiore del personaggio e il suo omaggio a una nota poetessa, romanziera e aristocratica ne accresceva l’interesse. Sebbene la stessa Woolf avesse declinato un invito a pubblicarlo con Penguin (“Mi è stato chiesto... e col mio modo altezzoso rifiutai”), divenne il primo dei suoi romanzi ad essere ripubblicato in brossura, pubblicato dalla Penguin nel 1942, con un’enorme tiratura di 75.000 copie, al prezzo di nove pence (il suo prezzo originale era stato di nove *scellini* - dodici volte di più). Una nota sulla copertina identificava l’autrice come "figlia di Sir Leslie Stephen, K. C. B., e moglie di Leonard Woolf".⁶⁶

⁶⁴ D3 – *The Diary of Virginia Woolf*, eds. Anne Olivier Bell e Andrew McNeillie (Londra: Hogarth Press, 1977-84), vol.3, 22 Set. 1928, p. 198.

⁶⁵ *An Autobiography*, Leonard Woolf, vol. 2, p. 292.

⁶⁶ D3, 7 Nov. 1928, p. 203; L6 *The Letters of Virginia Woolf*, eds. Nigel Nicolson e Joanne Trautmann – London Hogarth Press, 1977-84), a VS-W, 14 Mag. 1936, p. 40-1; *Bibliography*, Quintin Bell, Virginia Woolf pp. 63-4, 61.

From the moment of publication, it was a *succès fou* –almost embarrassingly so: when Rebecca West proclaimed it ‘a poetic masterpiece of the first rank’, Virginia felt ‘a little sheepish & silly’.⁶⁷ More often, it was judged ‘a high-spirited lark’ or a ‘*jeu d’esprit*’ but even its critics recognized its sense of history (‘Mrs Woolf seems also to have the story of English literature and the English people in mind’). Her old antagonist Arnold Bennett began his review with a sneer at how fashionable it had become. ‘You cannot keep your end up at a London dinner-party in these weeks unless you have read Mrs Virginia Woolf’s *Orlando*.’⁶⁸ For once, Virginia seemed untouched by the few adverse reviews (Vita was more annoyed by them than she was), and amused to find herself ‘two inches & a half higher in the public view...I am now among the well known writers.’⁶⁹

⁶⁷ D3, 27 Oct. 1928, p. 200.

⁶⁸ Conrad Aiken, writing in *The Dial*, called it a ‘*jeu d’esprit*’ and wrote of ‘Mrs Woolf’s general air of high spirits; of having a lark; of going, as it were, on an intellectual spree’ (*Critical Heritage*, pp. 235, 236), and Arnold Bennett called it ‘a high-brow lark’ (*Critical Heritage*, p. 232); J.C. Squire, who thought it ‘a trifle’, and lacking in high spirits, made the point about ‘English literature and the English people’ (*Critical Heritage* pp.229, 228).

⁶⁹ D3, 7 Nov. 1928, p. 201; L3, to VS-W, 22 Oct. 1928, pp. 547-8.

Dal momento della sua pubblicazione, *Orlando* ebbe subito un *succès fou*, quasi imbarazzante: quando Rebecca West lo proclamò “un capolavoro poetico di primo rango”, Virginia si sentì “scioccamente poco a suo agio”.⁷⁰ Più spesso venne giudicato “uno scherzo coraggioso” o un ‘jeu d’esprit’, ma anche i critici avevano riconosciuto il suo senso della storia (“La signora Woolf sembra padroneggiare la storia della letteratura inglese e del popolo inglese”). Il suo vecchio antagonista Arnold Bennett iniziò la recensione al libro schernendolo per quanto era diventato di moda.” In queste settimane a Londra non puoi fare bella figura in una cena di gala se non hai letto l'*Orlando* della signora Virginia Woolf.”⁷¹ Per una volta Virginia sembrò non risentirsi per le poche recensioni negative come quella di Bennet (Vita, invece, ne era più infastidita), e la divertiva essere considerata “un palmo più in vista agli occhi dell'opinione pubblica...ora sono tra gli scrittori noti.”⁷²

⁷⁰ D3, 27 Ott. 1928, p. 200.

⁷¹ Conrad Aiken, scrivendo sul *The Dial*, lo ha chiamato 'jeu d'esprit' e ha scritto che 'Mrs Woolf's general air of high spirits; of having a lark; of going, as it were, on an intellectual spree' (*Critical Heritage*, pp. 235, 236), e Arnold Bennett lo definì ‘una allodola che vola alta’ (*Critical Heritage*, p. 232); J.C. Squire, pensava che fosse ‘una sciocchezza’, e non di buon umore, fece il punto su "la letteratura inglese e il popolo inglese" *Critical Heritage* pp.229.228).

⁷² D3, 7 novembre 1928, p. 201; L3, a VS-W, 22 ott. 1928, pp. 547-8.

It was also well received in America, where Helen MacAfee thought it so characteristic that it 'might in a sense have been called an autobiography'. The ending that had so disappointed Vita was particularly praised, both by Conrad Aiken in *The Dial* and by the *New York Times* reviewer, who also noted its 'application to writing of the Einstein theory of relativity.'⁷³ Like *Mrs Dalloway* and *To the Lighthouse*, the American first edition differed in numerous small but significant respects from the British first edition.⁷⁴

Orlando retained its popularity, and Penguin continued to reprint it both in England and the US, where at the end of the war it appeared in an edition of more than 200,000, priced at 25 cents. In 1960 it became a Signet Classic, priced at 50 cents. Another distinguished novelist, Elizabeth Bowen, contributed an afterword, which established a new approach by locating the novel in its particular cultural context. For Bowen's generation, Woolf had been the high priestess of aesthetic seriousness, so its publication was 'a setback'; its playfulness, allusiveness and personal element were marks against it, and its warm reception was proof, if proof was needed, that Woolf had betrayed her ideals.

⁷³ Helen MacAfee, *Critical Heritage*, p. 237, Aiken on the last few pages, *Critical Heritage*, p. 235; Cleveland B. Chase for the *New York Times*, on 'these last thirty-odd pages' and on Einstein, *Critical Heritage*, pp.231,230.

⁷⁴ On the variants, see Alison M. Scott, "'Tantalising Fragments'": The Proofs of Virginia Woolf's *Orlando*, *Publications of the Bibliographical Society of America*, 88,3 (September 1994), pp. 279-351; Brenda Lyons's Appendix, *Orlando*, pp. 265-73.

Il romanzo fu ben accolto anche in America, dove Helen MacAfee lo ritenne così particolare che “in un certo senso poteva essere definito un'autobiografia”. Il finale che aveva tanto deluso Vita fu particolarmente elogiato, sia da Conrad Aiken in *The Dial* che dal critico del *New York Times*, il quale aveva anche notato la sua “applicazione della scrittura alla teoria della relatività di Einstein.”⁷⁵ Come per *La signora Dalloway* e *To the Lighthouse*, la prima edizione americana differiva per numerosi piccoli ma significativi aspetti alla prima edizione britannica.⁷⁶

Orlando mantenne la sua popolarità e Penguin continuò a ristamparlo sia in Inghilterra sia negli Stati Uniti, dove alla fine della guerra apparve in un'edizione di oltre 200.000 copie, al prezzo di 25 centesimi. Nel 1960 divenne un Signet Classic, al prezzo di 50 centesimi. Un'altra illustre scrittrice, Elizabeth Bowen, contribuì con una postfazione a elaborare un nuovo approccio critico, collocando il romanzo nel suo specifico contesto culturale. Per la generazione di Bowen, Woolf era stata l'alta sacerdotessa della serietà estetica, quindi a suo parere la pubblicazione dell'*Orlando* fu “una battuta d'arresto”; la sua giocosità, l'allusività e il substrato personale giocavano a suo sfavore e, la calorosa accoglienza del pubblico ne fu la prova, se di una prova ci fosse stato bisogno: la Woolf aveva tradito i suoi ideali.

⁷⁵ Helen MacAfee, *Critical Heritage*, p. 237, Aiken ne parla nelle ultime pagine, *Critical Heritage*, p. 235; Cleveland B. Chase per il *New York Times*, su 'these last thirty-odd pages' e su Einstein, *Critical Heritage*, pp.231,230.

⁷⁶ Per le differenze, cfr. Alison M. Scott, "'Tantalising Fragments': The Proofs of Virginia Woolf's *Orlando*", *Publications of the Bibliographical Society of America*, 88, 3 (Set. 1994), pp. 279-351; Appendice all'*Orlando* di Brenda Lyons, pp. 265-73.

Bowen then, of course, proceeded to revise and reverse her earlier judgement.⁷⁷ In the later years of the twentieth century, responses to and versions of *Orlando* were largely determined by that ‘spirit of the age’ that its heroine had struggled to resist. In 1973 Carolyn Heilbrun published *Towards a Recognition of Androgyny*, a plea for freedom from ‘sexual polarisation and the prison of gender’, and thereafter both Vita’s relationship with Virginia and its reflection in *Orlando* were caught up in the movement to extend sexual tolerance in most directions. The novel’s very disguising of lesbian desire has, paradoxically, enhanced its appeal for gay, bisexual and transvestite readers, who trace their own narratives in its indirections. *Orlando* never actually employs the term ‘androgyny’ (although Woolf wrote on a blank page of her manuscript, the words ‘androgyny’ and ‘gyn-andros’). However, its centrality as a concept for her is apparent from *A Room of One’s Own*, published the following year.⁷⁸

⁷⁷ *A Bibliography*, pp. 64-5. In 1960, the initial printing of *Orlando* in Signet Classics was over 60,000, followed by further substantial print runs in 1963 and 1965, a fact that contradicts Regina Marler’s claim in *Bloomsbury Pie* (London: Virago, 1997) that in the early 1960s, ‘The vogue for *Orlando* was still years away, and it sold only a few hundred copies in England each year and was out of print in America’ (p. 37) – in fact it has remained an established favourite. Bowen’s essay is reprinted in *The Mulberry Tree: Writings of Elisabeth Bowen*, ed. Hermione Lee (London: Virago, 1996; Vintage, 1999), pp. 131-6.

⁷⁸ Marler, esp. pp. 185-91, and Brenda R. Silver in *Virginia Woolf Icon* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), esp. pp. 222-35, both give interesting accounts of the reception and rewritings of *Orlando* in recent years; Marler quotes from Heilbrun, p. 131. The blank page in the *Holograph Draft* is p. 228 (verso); see also *ROO*, pp. 88-9, 93-4.

Naturalmente Bowen, in seguito, rivide e modificò il giudizio precedente.⁷⁹ Negli ultimi anni del ventesimo secolo, le reazioni all'*Orlando* e le versioni che ne scaturirono furono in gran parte determinate da quello “spirito del tempo” contro cui la sua eroina aveva lottato per resistere. Nel 1973 Carolyn Heilbrun pubblicò *Towards a Recognition of Androgyny*, un manifesto per la libertà dalla “polarizzazione sessuale e la prigionia di genere”, e in seguito sia la relazione di Vita con Virginia sia il modo in cui si rifletté nell'*Orlando* entrarono a far parte del movimento per la diffusione della tolleranza sessuale in molti campi. Lo stesso camuffamento del desiderio lesbico del romanzo ha, paradossalmente, rafforzato il suo fascino per i lettori gay, bisessuali e travestiti, che ricostruiscono le proprie narrazioni attraverso i suoi riferimenti indiretti. Orlando non usa mai il termine “androgino” (sebbene la Woolf abbia scritto le parole "androgino" e "ginyndros" in una pagina bianca del suo manoscritto). Tuttavia, la centralità di questo concetto per la Woolf è evidente in *A Room of One's Own*, pubblicato l'anno dopo.⁸⁰

⁷⁹ *A Bibliography*, pp. 64-5. Nel 1960, la prima stampa di *Orlando* in Signet Classics fu di oltre 60.000 copie, seguita da ulteriori tirature di stampa nel 1963 e 1965, fatto che contraddice la richiesta di Regina Marler nel *Bloomsbury Pie* (London: Virago, 1997) che avvenne agli inizi dei anni sessanta, “The vogue for *Orlando* was still years away, and it sold only a few hundred copies in England each year and was out of print in America” (p. 37) – infatti esso rimase favorito al pubblico per molti anni. Il saggio di Bowen fu ristampato col titolo *The Mulberry Tree: Writings of Elisabeth Bowen*, ed. Hermion Lee (Londra: Virago, 1996; Vintage, 1999), pp. 131-6.

⁸⁰ Marler, esp. pp. 185-91, e Brenda R. Silver in *Virginia Woolf Icon* (Chicago: University of Chicago Press, 1999, esp. pp. 222-35, entrambe danno un interessante resoconto sull'accoglienza e la riscrittura dell'*Orlando* negli ultimi anni; Marler cita da Heilbrun, p. 131. La pagina vuota nell'*Holograph Draft* è a p. 228 (recto); vedi anche ROO, pp. 88-9, 93-4.

The biography of the Biography, the story of Vita and Virginia, was the subject of Edna O'Brien's play *Virginia* (1981), in which Maggie Smith took the title role, as it was of Eileen Atkins's dramatization of their love letters, *Vita and Virginia* (1992), performed by Atkins herself as Virginia, with Harriet Walter in the UK, and Vanessa Redgrave in the US –Atkins had earlier played Woolf in a programme of readings from *A Room of One's Own*, and would go on to write the film script for *Mrs Dalloway*.⁸¹Robert Wilson created an avant-garde adaptation of the novel for a single actress, which was performed by Jutta Lampe in Berlin in November 1989, and subsequently by Isabelle Huppert in Paris and Miranda Richardson at Edinburgh. Robin Brooks' play *Orlando* (1992) ingeniously cast Virginia and Vita, Harold and Violet Trefusis as characters who act out the novel in the form of a play within a play – both of these are among the several versions discussed by Brenda Silver in *Virginia Woolf Icon*.

⁸¹ On Edna O'Brien's *Virginia*, see Marler, pp.228,252, and Silver, pp. 182-3.

La biografia della Biografia, la storia di Vita e Virginia, fu il tema di *Virginia*, l'opera teatrale di Edna O'Brien (1981), con Maggie Smith nel ruolo della protagonista così come avvenne per *Vita e Virginia* (1992, l'adattamento teatrale delle loro lettere d'amore), di Eileen Atkins, con la stessa Atkins nelle vesti di Virginia, con Harriet Walter nel Regno Unito, e Vanessa Redgrave negli Stati Uniti; Atkins aveva precedentemente interpretato Woolf in un programma di letture tratte da *A Room of One's Own*, e proseguì nello scrivere la sceneggiatura del film *Mrs Dalloway* (1997).⁸² Robert Wilson creò un adattamento d'avanguardia del romanzo per una sola attrice, portato in scena da Jutta Lampe a Berlino nel novembre 1989, e successivamente da Isabelle Huppert a Parigi e da Miranda Richardson a Edimburgo. *Orlando* (1992), la commedia di Robin Brooks – che ingegnosamente proietta Vita e Virginia, rispettivamente interpretate da Harold e Violet Trefusis, nella dimensione di personaggi che recitano il romanzo nella forma di opera teatrale all'interno di un'opera teatrale – e l'opera di Wilson sono tra quelle discusse da Brenda Silver in *Virginia Woolf Icon* (Publisher Chicago: University of Chicago Press, 1999).

⁸² Per *Virginia* di Edna O'Brien, cfr. Marler, pp. 188-91; per *Vita e Virginia* di Atkins, cfr. Maler, pp. 228, 252, e Silver, pp. 182-3.

She also contrasts *Ulrike Ottinger's* highly subversive and disturbing film of 1981, *Freak Orlando* ('freak' was a word Woolf herself used of the novel), with Sally Potter's more mainstream treatment, in which Tilda Swinton played the hero/ine and Quentin Crisp the ageing Queen. Potter brilliantly re-created several of the book's great set-pieces in visual terms, though, as Jane Marcus complained, 'the film rewrites all the words'.⁸³ Woolf herself anticipated a musical version, telling Clive Bell that 'Lydia [Lopokova/ Keynes] proposes to set a scene in Orlando to music and to dance to it behind a microphone at Savoy Hill [the BBC] –Will I therefore rearrange the words to suit music to be written by Constant Lambert?'⁸⁴

Angela Carter in later life described it as 'a slobbering valentine to an aristocrat'(perhaps countering Nicolson's much-quoted description of it as the 'most charming love letter in literature'), although in her youth she had composed an unfinished opera libretto entitled *Orlando* and *The Enigma of the Sexes*. For Jeanette Winterson, Woolf has always been an exhilarating influence, and the open fictionality of *Orlando* a source of inspiration.

⁸³ On Robert Wilson's *Orlando*, see Silver, pp. 223,230, and *Robert Wilson* by Franco Quadri, Franco Bertoni and Robert Stearns (Paris: Editions Plume, 1997), pp. 50-3; 140-3; on Robin Brooks's *Orlando*, Silver, pp. 223, 231; on Ulrike Ottinger's *Freak Orlando*, Silver, pp. 223,231-3; on Sally Potter's film *Orlando*, Silver, pp. 223,225-34, and Marler, pp.4, 259; Jane Marcus in 'A Tale of Two Cultures', *Women's Review of Books*, January 1994, p. 11, is cited by Silver, p. 228.

⁸⁴ L4, to Clive Bell, 19 Jan. 1931, p. 279.

Brenda, inoltre, critica sia, *Freak Orlando*, il film di Ulrike Ottinger del 1981 (*la parola freak* era la stessa che usava Woolf quando si riferiva al romanzo), considerandolo sovversivo e inquietante, sia quello più tradizionale realizzato da Sally Potter, in cui Tilda Swinton interpretò l'eroe/ina e Quentin Crisp l'anziana regina. Potter ha ricreato brillantemente molti dei grandi punti essenziali del libro attraverso le immagini, sebbene, come lamentava Jane Marcus, “il film replica tutte le parole del romanzo”.⁸⁵

La stessa Woolf aveva anticipato l'idea di una versione musicale, raccontando a Clive Bell che “Lydia [Lopokova / Keynes] proponeva di impostare in *Orlando* una scena musicale e di ballarla dietro a un microfono a Savoy Hill [la BBC] – Pertanto, riarrangerò le parole per adattare alla musica scritta da Constant Lambert?”⁸⁶In età avanzata Angela Carter descrisse Orlando come “un valentino bavoso anziché un aristocratico” (forse volendosi contrapporre alla tanto citata descrizione di Nicolson che definiva *Orlando* “la più affascinante lettera d'amore in letteratura”), sebbene in gioventù aveva composto un libretto d'opera incompiuto intitolato *Orlando and The Enigma of the Sexes*. Su Jeanette Winterson, Woolf ha sempre esercitato un'influenza esilarante, e la palese finzione dell'*Orlando* è stata per lei una fonte d'ispirazione.

⁸⁵ Per l'*Orlando* realizzato da Robert Wilson, cfr. Silver, pp. 223, 230, e Robert Wilson di Franco Quadri, Franco Bertoni e Robert Stearns (Parigi: Editions Plume, 1997), pp. 50-3; 140-3; per l'*Orlando* di Robin Brooks, Silver, pp. 223, 231; per *Freak Orlando* di Ulrike Ottinger, Silver, pp. 223, 231-3; per il film di Sally Potter *Orlando*, Silver, pp. 223, 225-34, e Marler, pp. 4, 259; Jane Marcus in 'A Tale of Two Cultures', *Women's Review of Books*, Gennaio 1994, pag. 11, è citato da Silver, p. 228.

⁸⁶ L – *The letters of Virginia Woolf*, a Clive Bell, 19 gen. 1931, p. 279, vol. 4.

The novel's flights, its idiosyncratic version of 'magic realism' have proved particularly freeing and enabling for other women writers, and at some level, Woolf may have hoped this would be so, though such a purpose only becomes explicit in *A Room of One's Own*.⁸⁷

* * *

⁸⁷ Carter's dig at *Orlando* (cited by Marler, p. 185) was part of her commentary for Tom Paulin's programme, *J'Accuse* (produced by Jeff Morgan, Fulmar Productions for Channel Four, London, 29 Jan.1991), and her *Orlando* libretto is reprinted in *The curious room: Collected Dramatic Works* (London: Chatto and Windus, 1996), pp. 155-82. Jeanette Winterson discusses *Orlando* in 'A Gift of Wings', *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* (London: Jonathan Cape, 1995), pp. 61-77.

I voli pindarici del romanzo, la sua versione idiosincratica del “realismo magico” si sono dimostrati particolarmente liberatori e stimolanti per altre donne scrittrici. E, in un certo qual modo, Woolf poteva aver sperato esattamente questo, sebbene tale finalità diventi esplicita solo in *A Room of One's Own*.⁸⁸

* * *

⁸⁸ La critica di Carter ad *Orlando* (citato da Marler, p. 185) fu parte del suo commento nel programma di Tom Paulin, *J'Accuse* (prodotto da Jeff Morgan, Fulmar Productions per Channel Four, Londra, 29 gennaio 1991), e il suo libretto *Orlando* è ristampato in *The Curious Room: Collected Dramatic Works* (Londra: Chatto E Windus, 1996), pp. 155-82. Jeanette Winterson discute *Orlando* in 'A Gift of Wings', *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* (Londra: Jonathan Cape, 1995), pp. 61-77.

CAPITOLO TERZO

3.1 Orlando approda al cinema, con la regia di Sally Potter.

La versione di maggiore successo del romanzo *Orlando* di Virginia Woolf è senza dubbio il film di Sally Potter, dal titolo omonimo, del 1992. Vincitore di più di trenta premi internazionali, è divenuto uno strumento di lavoro standard per molti corsi di cinematografia, media e letteratura nel mondo, oltre ad essere citato come il primo esempio di co-produzione europea di tipo innovativo per la realizzazione di classici della letteratura. Nel breve confronto tra romanzo e film, dunque, le dichiarazioni della regista del film ci permettono di comprendere i criteri che hanno guidato il lavoro. Sono sicuramente illuminanti le numerose interviste rilasciate dalla stessa regista del film e dall'attrice protagonista⁸⁹, la più significativa delle quali è quella rilasciata in occasione del festival internazionale del cinema di Venezia del 1992⁹⁰, anno appunto della prima uscita del film.

A premessa di questa riflessione sul film, possiamo affermare che la trasposizione cinematografica di ogni opera letteraria comporta sempre una rilettura profonda del testo di partenza, una traduzione intersemiotica di un "originale" nel codice comunicativo che contraddistingue il cinema, ossia l'immagine. Dalla dialettica tra fedeltà allo spirito dell'opera e originalità scaturisce il successo di un film, che certamente costituisce a pieno titolo un'opera autonoma nella sua dimensione creativa. Riporto qui un passo dell'intervista alla regista:

⁸⁹ Cfr. Tilda Swilton nell'intervista esclusiva rilasciata dall'attrice per la versione DVD del film nel 2009'.

⁹⁰ Cfr. Intervista a Sally Potter, rilasciata in occasione della prima uscita del film a Venezia, nel 1992.

D: Non è stata una sfida troppo impegnativa girare questo film tratto da un romanzo di Virginia Woolf? Come ci sei riuscita?

R: ho deciso di essere spietata e meticolosa... nel cercare di catturare l'essenza della storia e nel trasformarla nell'essenza nel film, anziché rimanere il più possibile aderente ad ogni dettaglio del romanzo. Ad esempio, ho scelto di eliminare alcuni personaggi, in alcuni punti ho modificato il racconto e ho cambiato il finale. Ho eliminato la maggior parte dei riferimenti letterari – ce ne sono tanti nel libro – per portare alla luce quella visione che penso sia stata la stessa avuta da Virginia Woolf e che poi è stata narrata nel romanzo e che io ho fatto rivivere attraverso il personaggio fino al 1992 e anche oltre. Ciò ha richiesto parecchie stesure della sceneggiatura. Naturalmente, è difficile maneggiare un classico della letteratura come *Orlando*. Ma è un romanzo molto diverso dagli altri della Woolf. Come ha scritto l'autrice nei suoi diari lo ha scritto per esteriorizzare il proprio paesaggio interiore, la sua immaginazione; per la prima volta ha cercato di creare immagini e non solo di esplorare delle idee attraverso il linguaggio.

Ma in questo caso il film ha una sua distintiva peculiarità nel genere degli adattamenti letterari, perché la regista istituisce un inedito ed intenso dialogo con il romanzo attraverso una trama di allusioni puntuali, sistematiche, spesso maliziosamente “stranianti” rispetto al testo. E così il film si configura come la continuazione di una storia che mai si è interrotta, in quanto suscettibile di ulteriori ed infinite narrazioni e finali sempre aperti. Un film che non è un semplice adattamento, ma che vive in virtù della stretta connessione con il romanzo, da cui germina e trae linfa vitale proprio attraverso la rielaborazione, la sottrazione e la ricreazione delle immagini di cui l'*Orlando*-romanzo è intessuto. La regista, infatti, spiega la relazione “a specchio” che ha caratterizzato la sua riscrittura:

D: nel film, ci sono vari momenti in cui Tilda ci guarda, come se volesse farci comprendere il suo punto di vista. O forse vuole solo farci prendere le distanze da ciò che stiamo vedendo?

R: Nello scrivere l'Orlando, la Woolf ha creato un rapporto diretto con il lettore attraverso la tecnica del monologo. Io ho cercato di trovare un equivalente cinematografico. Nel libro ci sono monologhi molto lunghi, mentre io ho voluto trovare un modo sintetico ma efficace di creare un rapporto diretto con lo spettatore o con noi stessi, se ci identifichiamo in Orlando. È come se ci guardassimo allo specchio; volevo evitare che vivessimo questo film in costume come uno spettacolo, e che ci limitassimo a guardarlo da lontano. Volevo creare un accorgimento che ci traghettasse nel suo universo interiore. Brecht lo avrebbe chiamato "effetto di straniamento", anche se, a mio avviso, non genera straniamento ma relazione. Era questo il mio intento.

Le novità più evidenti della Potter nascono da questa finalità che guida la sua rilettura: traghettare il personaggio di Orlando fino ai giorni nostri, "attualizzarlo", disincarnarlo e astrarlo dalla Storia, per farne una "figura universale" in cui la nostra sensibilità moderna possa ritrovarsi, come in uno specchio. L'attrice protagonista è infatti sempre la stessa, sia nel ruolo maschile sia in quello femminile che assumerà in seguito. Se la Woolf ha profondamente radicato la psicologia di Orlando nei diversi periodi storici in cui si trova a vivere, la protagonista del film è già sin dall'inizio perfettamente androgina e "si guarda vivere", per usare un'espressione pirandelliana, con una consapevolezza di creatura fluida e multiforme. Il suo sguardo sulla realtà è infatti sempre "fuori campo" rispetto alla scena, come uno spirito libero che si cala per gioco e finzione negli abiti che di volta in volta deve indossare. La Swilton esplicita la natura fittizia del ruolo attraverso uno sguardo

“straniante” rivolto alla telecamera, che ironizza malizioso e divertito sulle “maschere sociali” e sui ruoli in cui gli uomini sono imprigionati. Già spirito perfettamente androgino, dunque, l’Orlando interpretato da Swinton è come una divinità dell’Olimpo, superiore alle sventure, imperturbabile e sempre padrona di sé; ama senza dolore e stempera il pianto con un sorriso ambiguo che ricorda la divina Gioconda. Ed ecco profilarsi l’utopia della Potter di un essere umano finalmente libero dalle restrizioni culturali e sociali del genere, un modello di donna che la società odierna, dopo decenni di lotte politiche, ha in parte già assimilato e realizzato. Potter spiega in modo molto chiaro la portata universale del romanzo nel significato simbolico che assume il protagonista:

D: Il team di produzione dell’*Orlando* coinvolge cinque Paesi. Si tratta di un romanzo che ha una portata universale?

R: Sì, a mio avviso *Orlando* ha un’essenza universale. Sembra trascendere la storia, la sorvola come un angelo che osserva le generazioni che si susseguono, che commettono sempre gli stessi errori e che lentamente imparano. Inoltre, questa è la storia di un paese e non solo la storia di un individuo, anche se tramite le sue vicende assistiamo alla fine dell’Impero britannico, un tema grandioso, da festeggiare. E ora che gli imperi, come quello russo, iniziano a vacillare, con i conseguenti slittamenti dei confini tra le nazioni, l’Europa e l’Europa dell’Est sono scosse da rigurgiti nazionalistici. Quindi la storia ci parla di un paese che perde se stesso e si ritrova, fenomeno che credo sia comune a tutti noi. E poi, in tale romanzo, s’indaga sul concetto di maschile e di femminile, su cosa ha voluto dire essere uomo o donna nelle varie epoche: anche questo è un tema universale.

A tale proposito è evidente nel film l'eliminazione di molti elementi che rimandano all'Orlando uomo e alla natura passionale del personaggio. La Potter attua molti tagli al testo di partenza: nessun accenno al contatto con le donne nei postriboli, viene inoltre eliminata la scena dell'ira della regina, che frantuma lo specchio quando scopre che Orlando amoreggia con una giovane cortigiana, così come quella iniziale di Orlando che gioca con la testa mozzata del nemico dei suoi avi. Scompaiono anche le aspiranti spose (Clorinda, Favilla ed Eufrosina), o ancora i figli avuti da Orlando in un non precisato matrimonio con la zingara Rosita Pepina, che il protagonista incontrerà durante un viaggio in Oriente.

Inoltre, la scena delle Parche nel romanzo che fanno morire per sempre l'uomo Orlando, nel film viene tagliata e sostituita con quella di una cerimonia, durante la quale Orlando è improvvisamente prelevato senza riguardo dalle guardie, per essere condotto al cospetto del principe locale che, dopo averlo informato dell'imminente arrivo dei nemici, gli chiede di prendere le armi e di combattere al loro fianco. Inizia così la battaglia ed è proprio in questa circostanza che il protagonista mostra un tratto di pietà e di solidarietà umana inedito rispetto al romanzo, allorquando, indugiando davanti al corpo ferito dall'Arciduca, si sentirà dire dallo stesso:

SCENA 42: ESTERNO. NOTTE GUERRA CONTRO I TURCHI

ARCIDUCA: Lascialo, lascialo...

ORLANDO: Quest'uomo è in fin di vita!

ARCIDUCA: Non è un uomo. È il nemico⁹¹

⁹¹ S. Potter, Orlando (The script), p. 38

Lo sguardo fisso di Orlando in macchina sottolinea tutta la gravità del momento, lasciando intuire quelle complicazioni emotive che la risposta dell'Arciduca ha generato nel suo animo; un animo contrassegnato da una pietà femminile. Il suo rifiuto di lasciar morire un uomo si identifica con quel concetto di antimilitarismo che la Woolf ha sempre promosso e che Potter ha qui reso per giustificare il profondo travaglio di Orlando. Con l'eliminazione nel film dei tratti psicologici maschili, che si esplicitano nella logica imperialistica della violenza e della sopraffazione, sembra che la regista ci mandi un messaggio ideologicamente di parte: la superiorità morale dell'elemento femminile. L'Orlando della regista, che ha subito per secoli l'emarginazione sociale, matura il principio della fratellanza e della amicizia fra esseri umani. Infatti, così lei dice:

“Credo che nel profondo uomo e donna siano molto simili. Siamo prima di tutto esseri umani. Spesso siamo intrappolati nell'illusione di essere diversi a causa del modo in cui veniamo educati e formati diversamente sin da piccoli sia emotivamente che razionalmente. La realtà è che sono più le cose che abbiamo in comune delle differenze. Il vero rapporto tra uomo e donna è l'amicizia. È esattamente il contrario di quello che potrebbe sembrare. Agli uomini viene insegnato a opprimere le donne, alle donne viene insegnato, in un certo modo, a dipendere dagli uomini o alle madri a maltrattare i loro figli. Insomma, è una situazione caotica dove tutto è illusorio. Il concetto è che siamo venuti insieme sulla terra per essere amici e alleati gli uni degli altri, è un modo di pensare molto liberatorio che rende possibile qualsiasi tipo di relazione”.

La struttura e il finale aperto del romanzo, inoltre, permettono alla regista di continuare la storia di Orlando fino a condurla alla fine del '900, alle soglie del Terzo millennio.

La Potter mette in scena, in chiusura al suo film, l'apparizione di un angelo rock⁹² dalla voce androgina che canta una canzone⁹³ i cui versi celebrano l'uguaglianza fra tutti gli esseri umani, indifferentemente dal sesso di appartenenza:

I am coming! I am coming!
Coming across the divide to you,
In this moment of unity
I'm feeling only an ecstasy
To be here, to be now.
At last I am free,
Yes at last, at last
To be free of the past.
And of a future that beckons me
I am coming! I am coming!
Here I am!
Neither a woman nor a man,
With a human face.
I am on earth
And I am in outer space,
I'm being born and I am dying.

I versi della canzone mettono in relazione un io e un tu che s'incontrano oltrepassando il confine, quella barriera simboleggiata

⁹² L'interprete è Jimmi Somerville, cantante gay di un gruppo rock inglese, i Bronski Beat, che negli anni '80 goderoni di un certo successo.

⁹³ La canzone è stata scritta dalla regista, cfr. *Orlando* (the script), pag. 62.

dallo specchio. Non più uomo, non più donna, celebra l'estasi dell'unità del volto umano che ha riscoperto il proprio sé. Un angelo, in cui convivono due anime, le due anime del mito platonico dell'androgino. Un Angelo che, come Orlando, non guarda più al passato, ma si rivolge al futuro. "Orlando è cambiata" afferma la sua voce fuori campo, "non è più travolta dal destino e da quando ha rinunciato a ricercare il passato, ha scoperto che la sua vita ricominciava". Come ancora ci spiega la regista:

D: Riguardo al film lei ha detto: "rinunciando al passato ha scoperto che la vita ricominciava". Può spiegarci che cosa significa?

R: Credo che un bambino, prima di essere colpito dal mondo e dalle difficoltà della vita, vive molto nel presente. Affronta ogni nuova situazione in modo fresco e spontaneo, come se fosse un evento magico, che va vissuto nel presente. Crescendo lo dimentichiamo e iniziamo a portarci sulle spalle il passato come fosse un macigno. Questo ci fa dire, di fronte a ogni situazione: "– oh sì, l'ho già visto...". Ci impedisce di rispondere con freschezza. Per questo credo che se un individuo rinuncia al proprio passato e lo supera, che si tratti della classe sociale da dove provenga, o che si tratti di rinunciare alle sofferenze subite da bambino ..., dovrebbe pensare: quello è stato il passato, questo è il presente. Le persone non devono farsi condizionare dal passato, così come un Paese non deve ripetere i propri errori per secoli. È questo che intendo dire con l'affermazione: "se vivi nel presente la tua vita sta cominciando". Non si può vivere nel passato, occorre imparare da esso senza trascinarselo appresso come un fardello.

In sintesi, analizziamo la parte finale del film, dove in modo ancora più evidente emergono le differenze tra le due opere. Nel romanzo, in una ritrovata armonia con lo spirito dei tempi, Orlando

si sposerà con Shel dal quale avrà un figlio maschio. Si tratta di una realizzazione spirituale che il personaggio raggiunge accompagnata da un appagamento anche materiale: il recupero dei suoi averi, la pubblicazione del suo libro, la vincita di un premio letterario, la nascita di un figlio, il ritorno del marito. Moglie, madre, poetessa di successo, Orlando tenta invano di seppellire alla fine del romanzo una copia della prima edizione del suo manoscritto sotto la quercia secolare del Cinquecento nel parco della tenuta di campagna, all'ombra dei cui rami ha trascorso tante ore, ritrovando ogni volta quella pace e quel silenzio essenziali per l'introspezione e la scrittura. L'eroe Orlando ha trovato dunque nella quercia il simbolo eterno della permanenza, dell'immortalità della parola scritta, così come del proprio nome e della propria identità. Come già detto, il romanzo termina l'11 ottobre 1928, data di pubblicazione del libro, con una scena che ritrae il traffico e la vita caotica nella moderna Londra. Orlando, dunque, termina là dove inizia la modernità.

Nel film, invece, Orlando partorisce una femmina. Non essendovi dunque un erede, l'aristocratico Orlando, possessore di un palazzo e delle immense terre circostanti, oltre che di una dimora a Londra, una volta donna è una Lady Orlando dal futuro incerto e non connotata da alcuna identità di genere. Passeggiando per le sale del suo ex palazzo, ormai divenuto un museo, lei sembra esprimere, attraverso la sincerità dei suoi sguardi, la contentezza di essersi liberata di ogni forma di possesso e di ogni passato.

Nella scena conclusiva del film, lo sguardo è guidato da una videocamera che è passata dalle mani dell'uomo a quelle di una donna, seppur piccola: la figlia di Orlando che, correndo felice per i campi, continua a giocare con la telecamera, con un cambiamento simbolico di prospettiva.

È interessante, a tal proposito, riportare un altro passaggio della già citata intervista:

D: l'ultima domanda riguarda la figura della donna regista. Per molti anni nel cinema si è fatto una sorta di distinguo tra film girati da uomini e film girati da donne. Ora non si fa più alcuna differenza tra regista uomo e regista donna. Cosa ne pensa? Com'è essere una donna regista in un mondo apparentemente maschile?

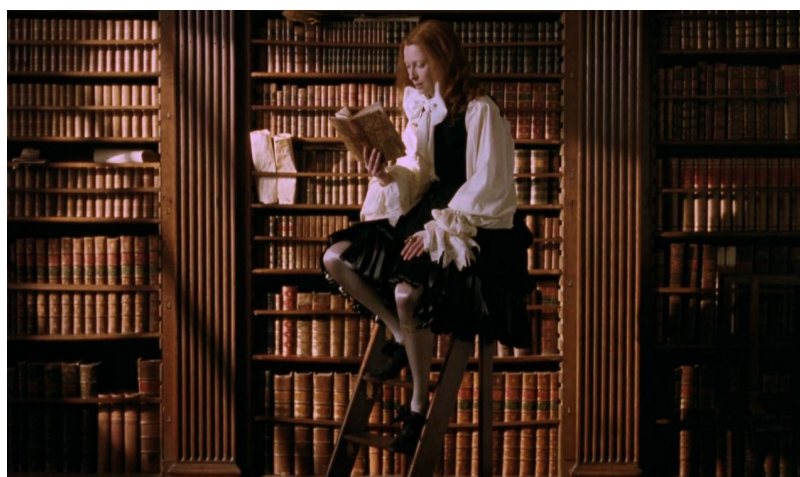
R: quando lavoro, dirigo un film e scrivo non mi sento donna o uomo. Mi sento solo regista o sceneggiatore. Inizio a sentirmi "donna" quando fatico a raccogliere il denaro necessario per realizzare un film, quando sento che la gente non mi vede come un'artista, bensì come una figura di sesso femminile, si limitano a guardare l'esteriorità senza andare oltre. Ma, quando lavoro, il fatto di essere donna non mi reca alcun problema. Ho lavorato con una troupe meravigliosa. Ho lavorato con cineoperatori e scenografi sia uomini sia donne, persone di tutti i tipi e non ho mai avuto problemi in quanto donna. L'unica difficoltà che ho incontrato penso sia stata quella di non aver potuto girare tutti i film che avrei voluto. Ho faticato parecchio a trovare i soldi necessari per fare questo film. Ma ora mi piacerebbe essere molto più produttiva di quanto lo sia stata finora.

D: concorda con me sul fatto che quando si vede un film si percepisce chi lo ha fatto?

R: percepisci se il film funziona, se sta veramente funzionando. Esito ad usare la parola "anima", ma penso che si entri in contatto con la persona che l'ha realizzato piuttosto che con la sua fisicità, quindi, mi identificherei con l'anima del film se fosse un buon film, sia se a girarlo sia stato un regista uomo o una regista donna. Penso che in ogni buon lavoro ci sia qualcosa - qualsiasi artista lo direbbe - che trascende l'essere donna o uomo. Quando si realizza qualcosa donandolo al mondo, non ha importanza la provenienza, perché la fonte è la stessa. Come le parole della canzone alla fine del film: "Né uomo né donna, siamo uniti, siamo un essere solo con un volto

umano”. Nel momento esatto in cui nasco inizio a morire. E questo è il paradosso, l’essenza che si cela dietro le apparenze⁹⁴.

Gli scenari della modernità, con lo sfondo della Guerra e in seguito di una Londra moderna con i grattacieli della City, sono tra di loro mescolati, in una sorta di ibridismo e fusione di piani temporali. È come se la Storia si condensasse in un unico piano temporale dell'eterno presente e i due poli dell'androginità si unissero in un'astratta e universale creatura, la cui identità è segnata esclusivamente dall'appartenenza al genere umano. L'angelo è il suo doppio: spogliato di ogni connotazione metafisica o religiosa, si presenta in veste rock ad incarnare lo spirito dei nuovi tempi, o almeno ne rappresenta il sogno o l'auspicio. Come le diverse epoche si addensano in un attimo eterno, gli scenari si fondono in un'immagine di vastità e di orizzonti, l’Orlando di Potter è definitivamente morto: l'androgino diventa angelo, che annuncia una nuova era in cui nasce l'essere umano.



3.1 Amore per la parola

⁹⁴ Cfr., Intervista a Sally Potter, in “Contenuti extra”, DVD Orlando, 2009



3.2 Amore per l'avventura



3.3 Intraprendenza

CONCLUSIONE

Ho svolto questo lavoro per approfondire il pensiero di Virginia Woolf; l'incontro con le sue opere ha significato per me tornare ad ascoltare la mia interiorità attraverso le sue parole, i suoi racconti, i suoi romanzi.

Avevo interrotto da dieci anni l'esercizio salvifico della lettura di questa autrice, perché costretta da un destino sinistro e oscuro ad occuparmi del disturbo mentale di mia figlia, ma queste esperienze oggi mi hanno messo in contatto ancor di più con la scrittrice. Ho compreso meglio i suoi stati di fragilità ma anche la sua originalità di pensiero e, attraverso i tanti personaggi da lei creati, ho avuto accesso ad un mondo ricco di intensità emotiva che mi ha aiutato a liberare l'animo dall'angoscia vissuta. Finiti gli studi superiori, avevo un grande desiderio di frequentare l'università, ma le scarse finanze familiari hanno consentito il proseguimento degli studi solo ai miei due fratelli; settant'anni prima anche Virginia Stephen aveva patito una simile discriminazione di genere.

In questa originale biografia Woolf crea il personaggio di Orlando che, da eroe virile si trasforma in individuo androgino, che contiene in sé caratteristiche sia femminili che maschili, simbolo del rifiuto di tutti gli stereotipi, a cominciare da quello universale di genere. La scrittura di Virginia, dunque, mi affascina perché dissacrante, non allineata ai valori dominanti della sua epoca: in tale sguardo irriverente e ribelle ritrovo la vera me stessa. Anche sul piano biografico ed esistenziale, l'esperimento comunitario che Virginia ha potuto realizzare attraverso il gruppo di Bloomsbury è stato fondamentale per la sua crescita intellettuale ed emotiva. Dopo la morte del padre di Virginia nel 1904 gli Stephen avevano aggregato vari intellettuali e artisti impegnati nel tentativo di inventare un mondo *altro* rispetto a quello dogmatico e ipocrita della società vittoriana. L'aspetto più interessante di questo gruppo, infatti, è stato

l'interesse e l'apertura verso ogni disciplina che permette di esprimere in libertà la sua visione del mondo: tra i protagonisti di questo circolo si annoverano l'economista Keynes, il romanziere Forster, lo storico Lytton Strachey, la pittrice Vanessa Stephen e la stessa Virginia che rivoluzionò la letteratura moderna inserendo nei suoi romanzi il concetto di tempo che varia a seconda di come viene percepito dalla nostra mente: nella *Signora Dalloway* il romanzo dura un giorno mentre in *Orlando* 350 anni.

Ciò che mi ha colpito in *Orlando*, però, più delle tecniche narrative che lo fanno rientrare a pieno titolo nel romanzo novecentesco è l'autonomia di pensiero della scrittrice che traspare in tutte le sue considerazioni, riguardanti sia la politica imperialista inglese sia le gabbie di genere della società vittoriana. Il suo pensiero si può definire eretico (dal gr. *hairesetikós* 'che sceglie') perché chi sceglie ha la forza e il coraggio di sovvertire gli stereotipi. La scrittura di Virginia Woolf travolge per questo eccesso di pienezza e di umanità e, in ultima analisi, l'androginità è ricchezza di un libero pensiero che prende forma attraverso l'atto creativo.

Dedico questo lavoro a mia figlia Sara che, con grande determinazione, sta riconquistando i suoi spazi di umanità e di libertà.

CONCLUSION

I have performed this task in order to analyse Virginia Woolf's thought; by reading her works I have been able to heed my interiority through her words, stories, and novels.

For ten years I was compelled to abandon the salvific reading of her works, forced by a sinister and dark destiny to cope with my daughter's mental disorder. However, thanks to this experience I have been able to increasingly connect to this writer, getting to understand her condition of fragility but also her originality of thought. Through the various characters she created, I was led into a world full of emotions that helped my soul to get rid of the anguish I was experiencing.

After finishing high school, I was longing to attend university, but, due to our poor family finances, only my two brothers were allowed continue their studies; similarly, seventy years earlier, Virginia Stephen too, had suffered such a gender discrimination.

In this original biography Virginia Woolf creates the character of Orlando who, first a virile hero, turn then into an androgynous individual who has both female and male characteristics, a symbol of the rejection of all stereotypes, starting from the universal stereotype of gender. Virginia's writing, therefore, fascinates me because it is desecrating, it does not conform with the dominant values of her time: in this irreverent and rebellious gaze of her I can find mirrored my true self. Even from a biographical and existential standpoint, the community experiment that Virginia was able to carry out through the Bloomsbury group was fundamental for her intellectual and emotional growth. After her father's death in 1904, the Stephens had gathered various intellectuals and artists who were seeking to shape a new world, different from the dogmatic and hypocritical one that characterised Victorian society. The most intriguing aspect of this group was indeed their interest and openness

towards any discipline that could allow them to freely express their ideas: the key players in this circle include the economist Keynes, the novelist Forster, the historian Lytton Strachey, the painter Vanessa Stephen and Virginia herself who revolutionized modern literature by introducing a new concept of time, based on our mind's perceptions the concept of time in her novels, in *Mrs. Dalloway* the novel lasts only one- day while in *Orlando* it lasts 350 years.

What strikes me most in *Orlando*, however, is not so much her writing techniques that makes this work an entirely twentieth-century novel but her independence of mind that shines in all her considerations on either British imperialist politics or the gender cages of Victorian society. Virginia Woolf's thought can be defined as heretical (from gr. *Hairetikós* ' the one who chooses') for only those who chooses has the strength and courage to turn stereotypes upside down. Readers can easily get carried away with Virginia Woolf's writing on the account of such excess of fullness and humanity and, ultimately, androgyny is the richness of a free thought that takes shape through the creative act.

I dedicate this work to my daughter Sara who, with great determination, is winning back her sense of humanity and freedom.

BIBLIOGRAFIA

Briggs, Julia, 2005, *Virginia Woolf, An Inner Life*, Orlando, Harcourt.

Lee, Hermion, 1997, *Virginia Woolf* (1996), London, Vintage.

Potter, Sally, 2009, Intervista in “Contenuti extra”, DVD *Orlando*.

Potter, Sally, 1994, *Orlando (The script)*, London, Faber & Faber.

Rampello, Liliana, 1995, *Il canto del mondo reale: Virginia Woolf. La vita nella scrittura*, Milano, Il Saggiatore.

Silver, Brenda R., 1999, *Virginia Woolf Icon*, Chicago, University of Chicago Press.

Swilton, Tilda, 2009, Intervista esclusiva rilasciata dall'attrice per la versione DVD del film *Orlando*.

Woolf, Virginia, *Orlando: A Biography*, (1928) Ware, Wordsworth Editions Limited, 1995 e 2003.

Woolf, Virginia, *Diario di una scrittrice*, (1953), traduzione di Giuliana De Carlo, Leonard Woolf (a cura di), Roma, Minimum fax, 2005.

Woolf, Virginia, *A Change of Perspective. The letters 1923-1928*, Nigel Nicolson e Joanne Trautmann (a cura di), London, The Hogarth Press, 1977 e 1994, volume III.

Woolf, Virginia, *Orlando*, (1928) traduzione di Alessandra Scalero, (Milano, Mondadori, 1933), Nadia Fusini (a cura di), Milano, I Meridiani Mondadori, 1998.

Woolf Virginia, *Orlando*, (1928) traduzione di Alberto Rossatti, Milano, Rizzoli, 1993.

Woolf Virginia, *Una stanza tutta per sé*, (1929) traduzione di Maria Antonietta Saracino, Torino, Einaudi, 1995.

Woolf, Virginia, *A Writer's Diary*, Leonard Woolf (a cura di), London, The Hogarth Press, 1953.

Tesi online

Certificato Antiplagio

Il laureando/a **Anna Rita Zagaglia**, di sua spontanea iniziativa, ha richiesto l'analisi della tesi di cui è autore dal titolo:

"Orlando. Una biografia "eccentrica"."

Relatore: **Prof. Chiara Spallino**

Facoltà: **Mediazione Linguistica e Culturale**

Corso: **Progettazione e integrazione multiculturale**

Ateneo: **Scuola Superiore per Mediatori Linguistici Società Umanitaria - SSML P.M. Loria di Milano**

Il documento composto da **19479** parole è stato sottoposto all'analisi del software **Compilatio.net** in data **07 September 2020** con i seguenti risultati:

Percentuale di testo originale: **100%**

Percentuale di testo non originale: **0%**

Fonti online rilevate	Percentuale similitudine
https://engl22001.commons.gc.cuny.edu/research-p...	0.5%
compilatio://4a1211c84e62340f9c874d89cfd7916	0.1%

NOTE :

Il documento è stato analizzato utilizzando il servizio



Il documento, dopo il controllo della nostra redazione, rientra negli standard di qualità del programma "Impegno di eccellenza" ed ha pertanto ottenuto il Certificato Antiplagio.

Maggiori dettagli alla pagina www.tesiverified.it/certificato-antiplagio

Il controllo effettuato dalla redazione delle fonti rilevate dall'analisi è sempre accurato, pur ricordando che lo studente è il diretto responsabile per la prevenzione di ogni tipo di plagio nel proprio elaborato



Scuola Superiore per Mediatori Linguistici "P. M. Loria"

Decreto Ministeriale 30.09.2005

DICHIARAZIONE DI CONSULTABILITÀ

Il/La sottoscritto/a (Cognome e Nome) Zagaglia Anna Rita

Matricola n° 025/2008

Corso di Studi Triennale _____

Titolo della tesi: Orlando. Una biografia "eccentrica".

Dichiara che la sua tesi:

<input checked="" type="checkbox"/> è consultabile da subito	<input type="checkbox"/> potrà essere consultata a partire dal giorno ___/___/___	<input type="checkbox"/> non è consultabile
--	---	---

Milano, 15/09/2020

Firma dello Studente

Anna Rita Zagaglia