



# IDENTITÀ OSCILLATORIE E TRASMUTAZIONI DI GENERE

## PERFORMATIVITÀ E ANDROGINIA IN ORLANDO DI VIRGINIA WOOLF

*Fabio La Mantia*

**ABSTRACT.** This study investigates the representation of the body and gender (understood as a sexual category) in *Orlando* (1928) by Virginia Woolf. The analysis is conducted, mainly, in the light of the concept of performance (mostly in the Schechnerian drift) and of gender performativity (in the Butlerian sense and in line with her deconstructionist orientation about the categories of identity). This last theoretical trace, in particular, since it questions the traditional concept of gender, helps us to rethink and rework the vision of the body and gender of the main interpreter of the Woolfian novel: Orlando. In fact, in a sort of androgynous communion, he breaks down and transcends the orthodoxies of the masculine and the feminine, renouncing categorizations, monolithic constructs, to open his own imagination to new eventualities of existence.

**KEYWORDS:** Performance Studies, Virginia Woolf, Orlando, Androgyny

**N**elle prime battute di *Psychoanalytic Receptions of Woolf's Vision of Androgyny*, Marie Allègre sostiene che sul termine e sul concetto di androginia gravino, sin dalla loro prima apparizione, una serie di difficoltà di definizione: «fusion, balance, alternation – or something else entirely?». (Allègre 2020).

Da Platone a Ovidio, infatti, per arrivare, con un volo ultrapindarico, agli studi sessuologici (Von Krafft-Ebing, Ulrichs, Carpenter, Weininger, Havelock Ellis, etc.) della seconda metà del secolo scorso il termine è stato brandito per descrivere certi ideali e paure, rispecchiando così lo spirito del tempo (Cfr. Rado 2000). Nel tentativo di trovare nuove categorie, libere dalla crosta e dalle cicatrici del passato, Francette Pacteau osserva come la ricerca di una definizione esatta di androginia «reveals an

ever evasive concept which takes us to the limits of language» (Pacteau 1986: 62).<sup>1</sup>

In questa frase si annida la possibilità di ampliare lo spettro semantico del termine, senza disperdere il retaggio culturale, ideologico, politico che orbita intorno a esso. Si tratta di un retaggio talmente ampio e sfrangiato da non poter essere ricondotto a una precisazione esatta e inconfutabile. Le sue connotazioni, rinnegando una claustrofobia fisica e un'ineluttabilità biologica, possono essere estese anche alla sfera comportamentale, alla personalità e al pensiero di un individuo, dando vita a una sorta di androginità intellettuale e spirituale.

Una condizione questa che riecheggia la celeberrima affermazione di Coleridge «una mente superiore [deve essere] androgina» (Coleridge in Woolf 1929; trad. it. 2013: 136). Solo in questo modo, infatti, essa riuscirà a stupirci, a penetrare le nostre difese secolari e a renderci consapevoli della necessità di rinunciare a ruoli e comportamenti stereotipati, rendendo possibile l'identità di ogni individuo come un'impresa speciale da parte dell'essere. Una sorta di "terzo sesso" in cui le caratteristiche maschili e femminili (disegnate ovviamente lungo le linee del pensiero binario essenzialista biologico) si fondono in un solo corpo.

Ancora Pacteau, a proposito della presunta coincidenza tra androginità ed ermafroditismo, sostiene che la posta in gioco nella differenza tra i due concetti risiede nella visibilità. Ciò che distingue l'androgino abita nel fatto materiale del corpo, nel suo scoprirsi. È questa esibizione che colloca l'ermafrodita dalla parte del visibile. L'androgino è, quindi, il referente impossibile, il segno che indica una fantasia che si dispiega lungo l'asse dello sguardo:

Androgyny cannot be circumscribed as belonging to some being; it is more a question of a

relation between a look and an appearance, in other words *psyche* and *image*. I do not encounter an 'androgynous' in the street; rather I encounter a figure whom I 'see as' androgynous. That is to say, the androgynous does not exist in the real (Pacteau 1986: 62).<sup>2</sup>

Questa esegesi dell'androgino, il cui sviluppo coinciderebbe con la fase preedipica in cui la differenza sessuale non è ancora riconoscibile (Ivi: 65), sposta l'attenzione da un androgino oggetto a un soggetto il cui sguardo narcisistico o feticistico fantastica una data figura come androgina e che deve, allo stesso tempo, funzionare come indice di disconoscimento.

Se il corpo ermafrodita non lascia molto al mistero, quello apparente dell'androgino, disincarnato, al mistero è dannato. Egli, infatti, rappresenta una figura che denota segretezza e invisibilità, incarnando il sostrato dell'immaginazione. Dalla fine dell'Ottocento, come patologia, ideale, fantasia, sensibilità, l'androginità è riemessa come un'ontologia realizzabile prima di essere respinta come limitante e conservatrice. È stata inoltre ri-pensata come una categoria, un'identità, un tropo dalle molteplici possibilità, indice non solo dell'orientamento sessuale, ma anche delle relazioni culturali e sociali. Nella letteratura modernista e contemporanea, infine, si è reincarnata «at once a real, empirical subject and an idealized abstraction, a figure of universal Man» (Weil 1990: 2).<sup>3</sup>

Nel ciclo di seminari (1928) tenuti presso due college femminili dell'università di Cambridge, poi confluiti in una sorta di saggio-romanzo intitolato *A Room of One's Own* (*Una stanza tutta per sé*, 1929), Virginia Woolf, attraverso i pensieri e le parole della protagonista anonima giunge alla conclusione che l'androginità rappresenti l'unico compromesso (poi contestato dall'oltran-

1 [rivela un concetto sempre evasivo che ci porta ai limiti del linguaggio.] (Laddove non indicato la traduzione è di chi scrive).

2 [L'androginità non può essere circoscritta come appartenente a qualche essere; si tratta piuttosto di una relazione tra uno sguardo e un'apparenza, in altre parole psiche e immagine. Non incontro un "androgino" per strada; piuttosto incontro una figura che "vedo come" androgina. Vale a dire, l'androgino non esiste nel reale.]

3 [a un tempo soggetto reale, empirico, un'astrazione idealizzata, una figura dell'Uomo universale.]

zismo femminista)<sup>4</sup> tra uomo e donna: «È fatale essere un uomo o una donna, puramente e semplicemente; dobbiamo essere una donna-maschile o un uomo-femminile [...] ci deve essere qualche collaborazione nella mente, fra la donna e l'uomo, prima che possa compiersi l'atto della creazione. Ci deve essere un matrimonio dei contrari» (Woolf 1929; trad. it. 2013: 142-3).

La descrizione di Woolf dell'androgino mira a un modo di pensare compatibile e universale, a una forma di coesistenza bilanciata che, secondo Tracey Hargreaves, ricorda l'anima e l'*animus* di junghiana memoria (Hargreaves 2005: 67):

in ognuno di noi presiedono due forze, una maschile e una femminile, e nel cervello dell'uomo l'uomo predomina sulla donna, nel cervello della donna la donna predomina sull'uomo. Lo stato più normale e più comodo è quello in cui queste due forze vivono insieme in armonia, cooperando spiritualmente. Nell'uomo la parte femminile del cervello deve comunque avere un suo effetto; e anche la donna deve cercare di andare d'accordo con l'uomo che c'è in lei. [...] Ed è appunto quando ha luogo questa fusione che la mente diventa pienamente fertile e può fare uso di tutte le sue facoltà. Forse una mente puramente maschile non può creare, e lo stesso vale per una mente puramen-

te femminile, pensavo (Woolf 1929; trad. it. 2013: 136).

Woolf vede l'androgina come un'espansione piuttosto che una limitazione, nel senso che nessuna delle parti si riduce all'altra nella sconfitta, contribuendo alla tensione dinamica di uno stato di sublime elevazione che definisce l'unità o un ritorno all'unità, a una riunificazione, a un Tutto, stando al mito platonico narrato nel *Simposio*: «Ciascuno di noi è il tagliando d'un uomo: come le sogliole, dimezzato, due da uno. Perciò ciascuno, ostinatamente, cerca l'altro tagliando di se stesso» (Platone 1994: 25). Solamente sfruttando sia il lato femminile che quello maschile della mente è possibile esperire appieno il potenziale come esseri umani.

Per Carolyn Heilbrun l'androgina, che troverebbe la sua prima e massima incarnazione in Dioniso, è una condizione sotto la quale le caratteristiche dei sessi e delle pulsioni espresse da uomini e donne non sono rigidamente assegnate. Essa suggerisce una gamma completa di esperienze aperte a individui diversi, un interscambio tra qualità solitamente poste in opposizione l'una all'altra: «androgyny suggests a spirit of reconciliation between the sexes [...] it suggests a spectrum upon which human beings choose their places without regard to propriety or custom» (Heilbrun 1982: X-XI).<sup>5</sup> Le parole della scrittrice e ac-

4 Parte della critica femminista (Heilbrun, Farwell, Helt) temeva che la libertà offerta alle donne dall'androgina fosse in realtà uno stratagemma. L'androgina può, secondo Marilyn Farwell, basarsi sull'equilibrio di elementi separati e unici o sulla fusione dell'uno nell'altro. Quest'ultima forma sembra prevalere, convalidando un solo modo di risposta e di conoscenza, ovvero il maschile (Farwell 1975: 435-40). La rappresentazione paradigmatica di ciò, la si può scovare all'interno di un mito dell'androgina costruito sull'Uno (il maschile) che incorpora l'Altro (il femminile). Questa versione tradizionale rafforza i binarismi di genere, mettendo il maschio in una posizione dominante e rendendo l'androgina nient'altro che una fantasia conservatrice che, data la sua dipendenza dalle idee patriarcali della differenza di genere, dalla sua storia di incorporazione dell'altro (femminile) nel sé (maschile) e dalla sua struttura eterosessista, contiene solo una promessa illusoria per coloro che sono interessati a nuove forme di organizzazione sociale e di identità di genere. Di conseguenza, il concetto di androgina manterrebbe solo il sistema binario di genere, poiché l'incorporazione del femminile nel maschile avviene nelle premesse di quest'ultimo. (Cfr. Heilbrun 1982; Helt 2010).

5 [l'androgina suggerisce uno spirito di riconciliazione tra i sessi [...] essa suggerisce uno spettro in base al quale gli esseri umani scelgono i loro ruoli senza alcuna attenzione al decoro o al costume.] (t). Secondo l'autrice i pericoli di questa polarizzazione sessuale sono stati compresi da secoli. Tutte le religioni, per esempio, iniziano con una creazione androgina che le generazioni successive sessualizzano. Se si esamina la vasta gamma della letteratura occidentale a partire dai greci, si scopre una profonda avversione immaginativa per questa polarizzazione. Proprio la letteratura può giovare di un approccio androgino, mettendo in discussione la centralità maschile all'interno di un universo centrato sul maschio. Bisogna, quindi, in primo luogo, imparare di nuovo a vedere i personaggi femminili come a volte incarnanti l'energia morale centrale dell'opera. In secondo luogo, va considerato che molti personaggi maschili sono più androgini di quanto sembrino, e che le opere in cui compaiono suggeriscono la necessità morale di un'accettazione di forze che abbiamo imparato a chiamare femminili.

cademica statunitense risuonano come un grido d'aiuto, un bisogno improrogabile di cambiamento per un mondo anti-androgino, scandito da una polarizzazione sessuale eccessiva che costringe uomini e donne a ruoli così distinti e confinanti che non solo ne limitano lo sviluppo, ma li derubano da nuove possibilità di incontro.

L'idea di pensare e, soprattutto, di scrivere in modo androgino esplorata dalla Woolf nel già citato *Una stanza tutta per sé*, riecheggia a più riprese in un altro suo lavoro, *Orlando*.<sup>6</sup>

L'opera (il cui eroe eponimo, costruito molto probabilmente sulla fisionomia di Vita Sackville-West a cui, tra l'altro, l'opera è dedicata) potrebbe essere definita come una sorta di versione romanizzata delle idee contestualmente teorizzate in *Una stanza tutta per sé*,<sup>7</sup> così come il suo protagonista, Orlando per l'appunto, sarebbe la personificazione dello *status* ideale dell'androginia; di chi conosce i segreti di entrambi i sessi e può accedere all'intero spettro dell'esperienza umana ed è, quindi, in grado di sfruttare appieno il suo intelletto e la sua creatività (Cfr. De Salvo, Leaska 1984).

Il condizionale è d'obbligo in questo caso, dato che, in realtà, si può scorgere una discrasia tra l'ideale androgino descritto in *Una stanza tutta per sé*, e il suo funzionamento concreto nel romanzo. Se, infatti, l'androginia è congetturata come una perfetta riconciliazione della differenza, in *Orlando* le distinzioni di genere vengono mantenute pur mescolandosi assieme, implicando differenze fondamentali che si alternano ma che non possono essere totalmente sintetizzate.

Nel romanzo, infatti, l'androginia sembra emergere più come identità oscillatoria (Orlando è prima un uomo, poi una donna) che come prodotto dell'unione complementare (tracce flebili si riscontrano nella prima parte dell'opera). Cionono-

stante, anche se l'androginia di Orlando non è perfettamente bilanciata, la sua identità è androgina nel senso che Orlando, sia come uomo che come donna, sfida le convenzioni stereotipate assegnate a ciascun genere, interpretando la femminilità come uomo e la mascolinità come donna. Di conseguenza, la sua capacità di trascendere i generi andrebbe a rivelare la loro non assolutezza.

Nel tentativo di dimostrare che non esiste un nucleo femminile o maschile e che i suoi atti non hanno nulla a che fare con la biologia, Woolf sembra paradossalmente promuovere una lettura butleriana di come il genere sia costruito attraverso la sua *performance*.

### PERFORMANCE E PERFORMATIVITÀ

In una sorta di *vademecum* performativo intitolato *La performance controversa*, Dario Tomasello e Piermario Vescovo provano a fare luce sugli adombramenti teorici e fattivi riguardanti lo statuto del concetto di *performance*. Ripercorrendo il farraginoso *iter* semantico del verbo «to perform» e della parola «performance», gli autori individuano un divenire bipartito:

Il primo riguarda la tradizione teatrale dell'ultimo Novecento [...] il secondo la determinazione forte dei significati di partenza della parola, con particolare relazione all'uso in Shakespeare [...] più remoto e fondativo [...] *To perform* si impiega per recitare, cantare, danzare, per prestazioni spettacolari in genere davanti a un pubblico, da cui la divaricazione del significato tra l'oggetto (lo spettacolo) e la resa o prestazione, fino appunto al fissarsi nelle tabelle dei cavalli da corsa per quelle che si definiscono *performances* sportive o aziendali (o la stessa *performance* dell'attore, nel senso del suo 'rendimento' scenico o altro), che hanno sempre significato relativo e anzi di osservazione dentro a una serie o a un'attività continuativa. Il campo semantico di *to perform* si è sovrapposto, di fatto, nel lungo corso della storia della lingua inglese a quelli di *to play* e *to act*, ma l'impiego per lo spettacolo risulta per esso un traslato o

6 In termini diacronici, si tratta del sesto romanzo della scrittrice britannica, pubblicato nel 1928. Esso vide la luce poco dopo *To the Lighthouse* (*Gita al faro*, 1927) e *Mrs Dalloway* (1925), due pietre miliari del *corpus* narrativo della stessa Woolf, e sei anni dopo quel lasso temporale indimenticabile, cristallizzato nel 1922, che vide la pubblicazione sia di *The Waste Land* (*La terra desolata*) di Eliot che di *Ulysses* di Joyce. (Cfr. Parsons 2007).

7 Nel *corpus* letterario woolfiano i confini tra le opere di fantasia e quelle teoriche sono piuttosto confusi; i romanzi, talvolta, riprendono le immagini e le fantasie dei suoi opuscoli e saggi, così come la sua scrittura teorica usa strategie più spesso associate alla narrativa di fantasia (Fernald 2006: 17-50). L'esempio più evidente di questa pratica irrequieta e anticonvenzionale è rappresentato proprio da *Orlando*.

un significato secondo, di contro all'individuazione 'letterale' che in *to play* unisce peraltro la sfera del gioco e quella delle pratiche musicali [...] Passando dal verbo al nome andrà, ancora, raccolta la divaricazione tra *play*, assunto per indicare un testo drammatico [...] e performance, passato infatti recentemente a definire prioritariamente la prestazione spettacolare senza testo a secondaria definizione «drammatica» (intesa nel senso corrente del termine, in verità poco aristotelico, posto che per il filosofo *dramma* indicava qualsivoglia «montaggio di azioni»), o ancora – e più motivatamente e diffusamente – la sfera del comportamento sociale. (Vescovo in Tomasello-Vescovo 2021: 15).

Per molti, quindi, la parola performatività, e soprattutto *performance*, è associata a qualcosa di teatrale, a un evento che si svolge su un palcoscenico davanti a un pubblico.

Per comprenderne, più a fondo, il significato bisogna allontanarsi dall'aspetto esclusivamente drammatico per dirigersi verso una società postmoderna e un mondo globalizzato in cui il soggetto è diventato sempre più fluido. Questa connessione è esplorata da Richard Schechner che, in *Performance Studies*, scrive che «Una delle caratteristiche decisive del postmodernismo è l'applicazione del principio della performance a tutti gli aspetti della vita sociale e artistica. La performance, in tal senso, non è più un argomento confinato al palcoscenico, alle arti e al rituale». (Schechner 2013; trad. it. 2018: 229). L'antropologo e drammaturgo newyorkese, riprendendo Lyotard, sostiene che il postmodernismo è caratterizzato da un attacco «all'oggetto privilegiato delle "grandi narrazioni" del modernismo: gli Stati-nazione, la legge naturale, la logica razionale, l'autorità patriarcale, il valore della coerenza e le storie con un inizio, una durata e una fine» (Ivi: 231). Ciò indica una forte opposizione alle verità assolute, alle istituzioni regolatrici e alle restrizioni dell'individuo. Performativo, dunque, è un concetto «molto difficile [da] decifrare [...] ma spesso più genericamente [indica] qualcosa di "simile alla performance" senza essere davvero una performance nel senso ortodosso e maggiormente formalizzato» (Ivi: 219).

Il concetto di performatività utilizzato in questo studio si basa su una tradizione

iniziata con John Austin e con le sue teorie degli atti linguistici. Prima in *Other Minds* (1979) e poi nel suo studio più rappresentativo, *How To Do Things With Words* (*Come fare cose con le parole*, 1967), il filosofo del linguaggio britannico, ipotizzando che un uso specifico del linguaggio fosse la *performance* (performatività linguistica), stabilisce una differenza tra atti linguistici performativi («speech acts») e non performativi (Ginocchietti 2012: 65). I primi differiscono dai secondi in quanto non descrivono o rappresentano qualcosa, sono semplicemente azioni sulla base del presupposto che «il contenuto dell'espressione che si pronuncia implica l'esecuzione di un'azione» (Austin in Schechner 2018: 221). Tali atti linguistici annoverano tra le proprie fila, per esempio, l'affermazione (il famigerato sì) durante una cerimonia nuziale, che è sia un'espressione che un atto. A differenza di questi atti linguistici performativi reali, Austin definisce gli atti linguistici eseguiti da attori sul palco come «parassitarie asfisse del linguaggio» (Ivi: 220), segnalando che questi enunciati sono solo imitazioni di atti linguistici originali.

In opposizione ad Austin, Jacques Derrida sostiene che in effetti «tutte le espressioni sono infelici» (Derrida in Schechner 2018: 223). Per un decostruzionista, non esiste una cosa come un'essenza, qualcosa che è prima di tutto il resto. Questa visione vale anche per il linguaggio: non si può determinare un insieme di regole di atti linguistici primari e poi dare le regole per derivarne gli altri atti linguistici secondari. Per il filosofo francese non ha senso definire una cosa come originale, normale, e poi un'altra come parassitaria, perché i contesti non possono essere fissati e quindi gli enunciati presumibilmente normali possono essere letti in contesti che li rendono parassiti.

Ogni segno, linguistico o non linguistico, parlato o scritto (nel senso corrente di questa polarità), in unità piccole o grandi, può essere citato, messo tra virgolette; nel fare ciò esso può essere avulso da ogni contesto e generare un'infinità di nuovi contesti in una modalità che è assolutamente senza limiti. Questo non implica che il segno sia valido fuori da un determinato contesto, ma, al contrario, che ci siano solo contesti senza alcun centro o alcun ancoraggio stabile. (Ivi: 249)

È la critica decostruzionista della credenza filosofica in un centro soggiacente ed esterno al sistema di indagine, che è risultata rilevante per il concetto di performatività. Per Derrida, questo sistema di indagine è il linguaggio, dietro il quale non c'è alcun fondamento o struttura stabile. La sua analisi cerca di separare e scomporre i componenti di un sistema, di esporre le opposizioni e le gerarchie in esso contenute e, infine, di mostrare che non vi è alcuna struttura universale o assenza sottostante.

Pure Judith Butler, come Derrida, vedendo il genere in maniera performativa e rintracciando gli atti separati che ne costituiscono l'identità, ne rivela l'illusoria assolutezza. Le categorie stabili di maschio e femmina sono rafforzate e sostenute dalla fede nelle opposizioni binarie, strettamente associate alla metafisica della filosofia occidentale. Sia un approccio decostruzionista che il concetto di performatività, d'altra parte, cercano di abbattere le strutture e le gerarchie di potere tradizionali che determinano assoggettamento, inteso quale «il processo del divenire subordinato al potere tanto quanto il processo del divenire un soggetto» (Butler 1997; trad. it. 2005: 8).

Il performativo possiede qualità processuali e temporali che segnalano lo sviluppo e il movimento costante, qualcosa che sfida il concetto di un nucleo o di un centro stabile.

La teoria della performatività di stampo butleriano affonda, dunque, le sue radici nei terreni linguistici e decostruzionisti di Austin e Derrida: «Per leggere la performatività del genere originariamente presi spunto dalla lettura di [...] Derrida» (Butler 1990; trad. it. 2013: XIII). Ma, in che modo la performatività linguistica è collegata al genere?

Nel paragrafo che conclude il primo capitolo di *Gender Trouble* (1990, tradotto in italiano da Sergia Adamo per Laterza, *Questione di genere*, 2013) l'autrice afferma che «all'interno del discorso tradizionale della metafisica della sostanza il genere si rivela performativo, cioè costituisce l'identità che è supposto essere» (Ivi: 38).

Le identità di genere sono costruite e costituite dal linguaggio, il che significa che non c'è identità di genere che precede il linguaggio. Non è l'identità che genera il discorso o il linguaggio, ma esattamente il contrario: sono il linguaggio e il discorso che «fanno» il genere, lo materializzano, lo forgianno, con il loro potere normativo (Butler 1993; trad. it. 1996: XI). Non c'è Io al di fuori del linguaggio poiché l'identità è una pratica significante. È in questo senso che l'identità di genere è performativa.

In un articolo del 1988, *Performative Acts and Gender Constitution*, Butler afferma che il genere è performativo, «il che significa, molto semplicemente, che è reale solo nella misura in cui viene performat[o]» (Butler 1988; trad. it. 2012: 91). Ciò implica che la sua performatività non dipende da un'azione compiuta da un agente volitivo che è libero di selezionare i propri stili. Il potere del performativo deriva dalla sua iterabilità degli atti che si stanno compiendo.

Questa idea della ripetibilità viene meglio chiarita da Butler, invadendo lo spazio antropologico di Turner e Geertz: «l'agire sociale richiede una *performance* ripetuta. Questa ripetizione è a sua volta una ri-evocazione e una ri-sperimentazione di una gamma di significati già stabiliti socialmente» (Ivi: 89). Anche il genere è una produzione ritualizzata, la cui performance «viene compiuta con l'obiettivo strategico di mantenere il genere nelle sue cornici binarie» (*Ibidem*).

L'idea di performatività viene ulteriormente e quantitativamente sviluppata nel successivo e già citato *Questione di genere*. Qui prende corpo l'idea di critica genealogica, ovvero un'indagine e una critica dei termini con cui la categoria del femminile viene valutata come culturalmente significativa:

Una critica genealogica si rifiuta di cercare le origini del genere, l'intima verità del desiderio femminile, un'identità sessuale genuina o autentica che la repressione ha impedito di vedere; anzi, la genealogia indaga la posta politica che è in gioco nel designare come *origine* e *causa* quelle categorie identitarie che in realtà sono *effetti* di istituzioni, pratiche, discorsi che hanno origini multiple e diffuse. Il compito di questa analisi è di concentrarsi su – e decentrare – tali

istituzioni definitorie: il fallogocentrismo e l'eterosessualità obbligatoria. (Butler 1990; trad. it. 2013: XXX)

Il progetto teorico butleriano si basa sulla comprensione foucaultiana dei meccanismi del potere, della conoscenza e del discorso e su come l'interazione tra questi regimi produca l'istituzione e i mezzi con cui si costruiscono le identità quali prodotti fittizi piuttosto che effetti naturali del corpo. La studiosa americana vuole svelare l'illusione dell'originale, mostrando che queste categorie apparentemente fondamentali sono in realtà prodotti culturali che creano l'effetto del naturale e dell'inevitabile.

Nella prefazione al testo l'autrice, dopo aver ammesso le difficoltà nel definire la performatività e costretta, a più riprese, a calibrarne il tiro, scrive che:

La tesi che il genere sia performativo cercava di mostrare che ciò che consideriamo come un'essenza interiore del genere stesso è qualcosa che viene fabbricato attraverso una serie costante di atti, postulati attraverso la stilizzazione di genere del corpo. Così facendo, mostrava che quella che consideriamo una nostra caratteristica "interiore" è ciò che in realtà anticipiamo e produciamo attraverso determinati atti del corpo, al limite, un effetto allucinatorio di gesti naturalizzati. (Ivi: XIV)

Da una schermaglia iniziale, Butler passa poi, nel primo capitolo, a una maggiore perentorietà, quando scrive che «il genere si rivela performativo, cioè costituisce l'identità che è supposto essere. In questo senso il genere è sempre un fare, anche se non un fare il cui agente è un soggetto che potrebbe dirsi preesistente all'atto» (Ivi: 38).

A suffragio di ciò, come sottolineato da Salih cita Nietzsche quando dice, nella *Genealogia della morale*, che «non esiste alcun 'essere' al di sotto del fare, dell'agire, del divenire: 'colui che fa' non è che fittiziamente aggiunto al fare – il fare è tutto». E poi aggiunge: «non esiste nessuna identità di genere dietro le espressioni del genere; tale identità è costituita performativa-

mente dalle espressioni stesse che si dicono i suoi risultati» (Ivi: 38-9). Questo passaggio suona come un riconoscimento del genere come identità, ma con l'importante nota a margine che non può esserci un'identità di genere prima di compiere atti di genere. Però, come può esserci una *performance* senza un *performer*, un atto senza un attore?

A tale quesito prova a dare una risposta ancora Salih secondo cui Butler, in verità, non sta affermando che il genere sia una *performance*; anzi «precisa di una differenza plateale» (Tomasello, Vescovo 2021: 8), distinguendo tra *performance* e performatività (Salih 2002: 63), nonostante nella sua scrittura tenda a impiegarli in maniera sinonimica: «it is important to distinguish performance from performativity: the former presumes a subject, but the latter contests the very notion of the subject» (Butler 1994: 32-9).<sup>8</sup> Quindi, mentre la *performance*, «come categoria della messa in azione dal vivo» (*Ibidem*), rivendica un soggetto preesistente, è teatrale, presentata a un pubblico, suscettibile di interpretazione (Salih 2002: 63), la performatività, «come surrogato mediale che filtra quell'azione autentica spesso minandone l'evidenza» (Tomasello, Vescovo 2021: 8), contesta la nozione stessa di soggetto:

La performatività del genere presuppone un campo di apparizione all'interno del quale il genere possa apparire e una cornice di riconoscibilità entro la quale il genere possa mostrarsi; e poiché il campo di apparizione è regolato da norme di riconoscimento che sono esse stesse gerarchiche ed escludenti, la performatività del genere è legata a doppio nodo ai modi differenziali in cui i soggetti diventano riconoscibili. L'atto di riconoscere un genere dipende fondamentalmente dal fatto che esista una modalità di presentazione di quel dato genere, una condizione per la sua apparizione; potremmo definirlo il suo medium, o il suo modo di presentazione. (Butler 2015; trad. it. 2017: posizione 73).

Ciò può dare l'impressione che l'identità di genere diventi un guscio, un involucro, poiché non esiste prima, ma solo durante gli atti; e che il genere possa essere visto come un atto che è avvenuto prima

<sup>8</sup> [è importante distinguere la *performance* dalla performatività: la prima presuppone un soggetto, mentre la seconda contesta la nozione stessa di soggetto.]

dell'attore sulla scena: «L'atto che io compio [...] che performo [...] era già iniziato prima del mio arrivo sulla scena. Il genere è un atto che è stato provato, così come un copione sopravvive ai singoli attori che si avvalgono di esso, ma che necessita di loro per essere attualizzato e riprodotto ogni volta come realtà» (Butler 1988; trad. it. 2012: 88). Il copione sarebbero quindi le norme di genere, create dal discorso politico, sociale e culturale in cui esistiamo. Ogni *performance* di genere è richiesta per citare le norme che la precedono e la producono, e la sua esigenza continua richiede la citazione ripetuta di quelle norme. Tuttavia,

il genere può a volte apparire in modi che attingono alle condizioni prestabilite di apparizione, le rimaneggiano, le infrangono anche, rompendo con tutte le norme esistenti, o derivando altre norme da imprevisi patrimoni culturali. Anche se le norme sembrano determinare rigidamente quali generi possano apparire e quali no, al contempo esse mostrano una certa fallibilità nel controllo dell'intera sfera d'apparizione (Butler 2015; trad. it. 2017: posizione 74).

In *Orlando* accade qualcosa di simile.

#### LA PRECARIETÀ DEL GENERE: ORLANDO

*Orlando* è certamente una delle creazioni più curiose della letteratura inglese, soprattutto per l'esplorazione del ruolo e per la percezione del genere attraverso il tempo e la storia, diacronicamente fissati dall'età shakespeariana sino ai prodromi del ventesimo secolo.

Nel divenire della storia (più o meno a metà del romanzo) Woolf mette ulteriormente alla prova l'elasticità delle aspettative narrative dei suoi lettori metamorfizzando il proprio eroe, senza ulteriori spiegazioni, in una donna. Ne scaturisce una confusione e uno sfocamento ulteriore dei confini tradizionali tra maschile e femminile; elementi questi, che permettono alla scrittrice di esplorare le questioni relative al genere e all'orienta-

mento sessuale nelle società e nei tempi che scorrono nel testo. Si tratta di un romanzo tanto spiritoso e giocoso quanto indagatore e profondo, le cui straordinarie acrobazie temporali, fisiche e stilistiche coincidono con l'utilizzo audace di strumenti letterari non convenzionali che ignorano il protocollo e il canone del tempo per il piacere di una sperimentazione artistica e intellettuale (Cfr. McIntire 2008: 119-146). Woolf mette in scena la mobilità della fantasia e del desiderio, dando vita a una narrazione di attraversamenti di confine, di tempo, di spazio, ma soprattutto di sesso e genere.

La scrittrice britannica ha giocato con il paradigma dell'eterosessualità, con le convenzioni della biografia come genere (sino quasi ad arrivare al suo collasso) offuscando i confini tra fantasia e realtà, avvalendosi di uno stile in gran parte disadorno e di un narratore in terza persona per parodiare efficacemente la scrittura maschile del tempo (Cfr. McIntire 2008: 124-31).

L'analisi condotta, data la stratificata pletora di esegesi profusa, sarà limitata alle istanze e agli eventi direttamente correlati al genere e all'androgenia. L'interesse di Woolf per tali questioni era radicato nel suo *background* sociale, culturale e intellettuale, riconducibile al Bloomsbury Group, quale primo esempio pratico di uno stile di vita non convenzionale in cui mascolinità e femminilità si mescolavano meravigliosamente nei suoi membri, rendendo possibile l'ascesa della ragione che esclude la violenza ma non la passione (Zwerdling 1975: 511).<sup>9</sup>

Secondo Karen Lawrence l'opera rimappa (soprattutto nella seconda parte) la topografia del corpo, tracciando possibilità sessuali e desideri polimorfi per il suo "picaro non fallico": «The first hundred pages that explore the development of the male Orlando might be regarded as a pro-

<sup>9</sup> Lo studioso statunitense sottolinea come in Inghilterra, attraversata da una fase di cambiamento dopo la morte della regina Vittoria, emerse una spaccatura tra vecchi e nuovi modi di vivere: da un lato coloro i quali si aggrappavano ai valori vittoriani tradizionali, dall'altro coloro i quali si adattavano a uno stile di vita più moderno e liberale. Virginia Woolf si collocava in quest'ultima categoria, circondata da familiari e amici appartenenti alla sfera intellettuale e artistica della Londra del primo Novecento che incoraggiava testi sperimentali e controversi.



logue to the momentous birth of female subjectivity». (Lawrence 1992: 253).<sup>10</sup>

L'incipit del romanzo, infatti, sembra fugare ogni dubbio sulla natura di Orlando, «for there could be no doubt of his sex» (Woolf 2014: 1), aderendo perfettamente all'idea di una narrativa fallica (il desiderio bellico, la spavalderia e la virilità del guerriero, l'esercizio nelle arti marziali, la volontà di allontanarsi dal grembo materno per trovare posto e collocazione nella linea della tradizione maschile). Impresione confermata dalla sequenza narrativa successiva, che mostra il giovane nobile Orlando intento a «piattonare» la testa mozzata di un Infedele, immaginandosi in battaglia al fianco dei suoi padri «Orlando, to look at, was cut out precisely for some such career». (Ivi, 2).<sup>11</sup>

Tuttavia, poche righe dopo, questo trionfo del maschile e il suo corredo di paradigmi fallici vengono ridimensionati e giustapposti a una descrizione formulata in termini prevalentemente femminili o quantomeno non radicalmente maschili:

But since he was sixteen only, and too young to ride with them in Africa or France, he would steal away from his mother and the peacocks in the garden [...] The red of the cheeks was covered with peach down; the down on the lips was only a little thicker than the down on the cheeks. The lips themselves were short and slightly drawn back over teeth of an "exquisite and almond whiteness. Nothing disturbed the arrowy nose in its short, tense flight; the hair was dark, the ears small, and fitted closely to the head. (Ivi: 1-3).<sup>12</sup>

Attraverso questo resoconto che indugia sulla morbidezza e sulla bellezza

dei lineamenti di Orlando, Woolf ha dato l'abbrivio al processo di smontaggio degli *standard* binari accettati e promossi del sesso e delle aspettative di genere. Queste discrete variazioni dall'interpretazione attesa del mondo lentamente acclimatano il lettore alla nozione di sesso e genere, svincolati l'uno dall'altro e, alla fine, sostituiti da una personalità androgina che attinge comodamente da tutti i regni degli attributi personali. Questa posizione consente a Orlando di scegliere il meglio dei due mondi, come descritto in un passaggio del romanzo:

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. From the probity of breeches she turned to the seductiveness of petticoats and enjoyed the love of both sexes equally. (Ivi: 146).<sup>13</sup>

Il narratore, infatti, insiste sul fatto che Orlando abiti caratteristiche e tratti di personalità considerati tipicamente maschili e tipicamente femminili:

For it was this mixture in her of man and woman, one being uppermost and then the other, that often gave her conduct an unexpected turn. The curious of her own sex would argue how, for example, if Orlando was a woman, did she never take more than ten minutes to dress? And were not her clothes chosen rather at random, and sometimes worn rather shabby? And then they would say, still, she has none of the formality of a man, or a man's love of power. She is excessively tender-hearted. She could not endure to see a donkey beaten or a kitten

10 [Le prime cento pagine che esplorano lo sviluppo dell'Orlando maschile potrebbero essere considerate un prologo alla nascita epocale della soggettività femminile.] Per la studiosa americana diventa presto evidente che il ragazzo dall'aspetto androgino trova inadeguate e limitate le trame di avventura edipiche, arrivando a rifiutarle in favore di una bisessualità più fluida. Si potrebbe dire che Orlando trasformi questi paradigmi fallici della peripezia maschile in una sorta di versione comica e femminista della narrativa.

11 [Orlando, a dire il vero, sembrava essere tagliato proprio per una carriera del genere.]

12 [Ma siccome aveva solo sedici anni, troppo giovane per cavalcare con loro in Africa o in Francia, si allontanava furtivamente da sua madre e dai pavoni del giardino [...] Il rosso delle guance era ricoperto da una peluria di pesca; quella sulle labbra era solo un pò più marcata di quella sulle guance. Le labbra stesse erano corte e leggermente tirate all'indietro sui denti di un candore squisito e mandorlato. Nulla turbò il naso a punta nel suo volo breve e teso; i capelli erano scuri, le orecchie piccole e aderenti alla testa.]

13 [Non ha avuto, a quanto pare, difficoltà a sostenere le diverse parti, poiché il suo sesso cambiava molto più frequentemente di quanto possano concepire coloro che hanno indossato gli abiti di un solo sesso; né può esservi alcun dubbio che, con questo espediente, ella falciò un duplice raccolto; i piaceri della vita erano aumentati e le sue esperienze moltiplicate. Dalla probità dei calzoni si è convertita alla seduzione delle sottane, godendo, allo stesso modo, dell'amore di entrambi i sessi.]

drowned. Yet again, they noted, she detested household matters, was up at dawn “she detested household matters, was up at dawn and out among the fields in summer before the sun had risen. No farmer knew more about the crops than she did. She could drink with the best and liked games of hazard. She rode well and drove six horses at a gallop over London Bridge. Yet again, though bold and active as a man, it was remarked that the sight of another in danger brought on the most womanly palpitations. She would burst into tears on slight provocation. She was unversed in geography, found mathematics intolerable, and held some caprices which are more common among women than men, as for instance, that to travel south is to travel downhill. (Ivi: 124).<sup>14</sup>

Orlando era di cuore tenero, ma detestava le faccende domestiche, cavalcava bene, ma scoppiava in lacrime a una leggera provocazione, segnalando una personalità fatta di tratti stereotipati sia della femminilità che della mascolinità. Queste attitudini vengono presentate, ancora una volta, con umorismo e ironia, quasi a voler ridicolizzare le convenzioni aprioristiche di genere. Per Woolf, tuttavia, non c'è bisogno di definire, determinare o categorizzare Orlando: «Whether, then, was most man or woman, it is difficult to say and cannot now be decided» (*Ibidem*).<sup>15</sup> È chiaro che Orlando come donna abbia un grande vantaggio: ha sperimentato sia l'essere maschile che quello femminile, ma questa conoscenza al quadrato rimane tale, non trascende in una consapevolezza, poiché viene declinata diacronicamente e non sincronicamente. Ecco perché è davvero difficile determinare se Orlando sia un uomo-femminile o una donna-maschile.

Una cosa, però, appare certa: egli non è mai donna e uomo allo stesso tempo; non è possibile incorporare i due generi

in un'unica entità. D'accordo, è innegabile che nel romanzo si assista sia alla *performance* del genere maschile che a quella del femminile, ma sempre separatamente. Così come è innegabile la compressione e l'assimilazione di entrambi i sessi (per lo più nella seconda parte della vicenda) incapaci però di svilupparsi in una penetrazione armoniosa e bilanciata.

Woolf, dunque, non vuole solo mostrare come Orlando abbia caratteristiche sia maschili che femminili, ma vuole anche domandarci perché pensiamo a queste caratteristiche come tipicamente maschili o tipicamente femminili: «For each was so surprised at the quickness of the other's sympathy, and it was to each such a revelation that a woman could be as tolerant and free-spoken as a man, and a man as strange and subtle as a woman, that they had to put the matter to the proof at once» (Ivi: 173).

D'altronde, è difficile dire quale sia la forma naturale di uomini o donne, così vecchi, così avvolgenti sono gli stampi che la storia e il costume hanno modellato sulle loro sagome.

È impossibile stabilire con precisione quanto della sensibilità, dell'intuito e della tenerezza possano non essere naturalmente maschili, e quanto della curiosità, dell'aggressività, dell'audacia possano non essere femminili.

Nel già citato *Atti performativi*, Butler definisce il genere non come «un'identità stabile o un luogo di agentività dal quale discendono i vari atti; al contrario si configura come un'identità costituitasi debolmente nel corso del tempo e istituitasi attraverso la ripetizione stilizzata degli stessi atti» (Butler 1988; trad. it. 2012: 77-

14 [Era proprio questa mescolanza in lei di uomo e donna, a donare, spesso, alla sua condotta un carattere inaspettato. I curiosi del suo stesso sesso avrebbero potuto dire, per esempio: se Orlando era una donna, perché non impiegava mai più di dieci minuti per vestirsi? E i suoi vestiti non erano scelti a caso, e a volte indossati con trascuratezza? E poi avrebbero detto, ancora, che non ha la formalità di un uomo, o l'amore per il potere di un uomo. È eccessivamente tenera di cuore. Non sopportava di vedere un asino picchiato o un gattino annegare. Allo stesso tempo, si diceva che detestasse le faccende domestiche, che si alzasse all'alba e che, d'estate, vagasse tra i campi prima del sorgere del sole. Nessun agricoltore ne sapeva più di lei sui raccolti. Poteva competere con i migliori bevitori e amava i giochi d'azzardo. Cavalcava così bene tanto da guidare sei cavalli al galoppo sul London Bridge. Ancora una volta, sebbene audace e attivo come uomo, fu notato che la vista di un altro in pericolo provocava le palpitations più femminili. Sarebbe potuta scoppiare in lacrime per una leggera provocazione. Non era esperta in geografia, trovava intollerabile la matematica e aveva alcuni capricci che sono più comuni tra le donne che tra gli uomini, come per esempio la convinzione che viaggiare a sud è viaggiare in discesa.]

15 [Se, allora, fosse più uomo o donna, è difficile dirlo e non può essere deciso ora.]

8). Qui Butler attinge dal post-strutturalismo secondo cui «ogni fenomeno [è] parte di un flusso infinito di ripetizioni in cui non esist[e] una voce originale dotata di definitiva autorità» (Schechner 2013; trad. it. 2018: 247).

Anche se Orlando forse non si adatta alla descrizione della perfetta armonia androgina, il suo giocare con i ruoli di genere ne sfida certamente la visione tradizionale intesa come due categorie separate e come qualcosa di assoluto e naturale. Secondo Deborah Parsons «Physiologically Orlando is a sequential hermaphrodite, changing from one sex to another rather than possessing both male and female organs at the same time. In all but physical sex, however, he/she is androgynous» (Parsons 2007: 106)<sup>16</sup>.

La trasformazione di Orlando da maschio a femmina e il suo modo di interpretare sia la femminilità che la mascolinità mostrano che il genere è effettivamente costituito dalla ripetizione di atti e che l'identità di genere non esiste prima degli atti che la stabiliscono.

but what appeared certain (for we are now in the region of “perhaps” and “appears”) was that the one she needed most kept aloof, for she was, to hear her talk, changing her selves as quickly as she drove—there was a new one at every corner—as happens when, for some unaccountable reason, the conscious self, which is the uppermost, and has the power to desire, wishes to be nothing but one self. This is what some people call the true self, and it is, they say, compact of all the selves we have it in us to be; commanded and locked up by the Captain self, the Key self, which amalgamates and controls them all. Orlando was certainly seeking this self as the reader can judge from overhearing her talk. (Woolf 2014: 210)<sup>17</sup>

Il soggetto si forma nella e attraverso la società e, quindi, non è assoluto: «[il] genere performativo cercava di mostrare

che ciò che consideriamo come un'essenza interiore del genere stesso è qualcosa che viene fabbricato attraverso una serie costante di atti, postulati attraverso la stilizzazione di genere del corpo» (Butler 1990; trad. it. 2013: XIV). È quindi ciò che facciamo che crea la nostra identità di genere, e non viceversa. In altre parole: il genere «è una costruzione che dissimula continuamente le sue origini» (Butler 1988; trad. it. 2012: 82). Inoltre, gli atti di genere sono un processo temporale e la loro ripetizione è ciò che crea la riproduzione delle identità rendendole naturali: «nessuno di noi agisce in assenza di condizioni che consentano di farlo, anche se talvolta abbiamo bisogno di agire proprio per istituire, e preservare, quelle condizioni» (Butler 2015; trad. it. 2017: posizione 33).

Butler spiega come «la performatività non è un atto singolare, ma una ripetizione e un rituale, che raggiunge i suoi effetti attraverso la naturalizzazione in un corpo inteso, in parte, come durata culturalmente istituita» (Butler 1990; trad. it. 2013: XIV). Vale a dire: impariamo a rappresentare il nostro genere attraverso atti ripetuti fin dalla tenera età e quindi la nostra *performance* di genere viene naturalizzata a tal punto che si crede che il genere sia costruito biologicamente, piuttosto che culturalmente e socialmente. Le presunte caratteristiche naturali di un genere sono in realtà tratti progettati per quel genere nel tempo attraverso le norme sociali e politiche, eseguiti e ripetuti ogni giorno e quindi rafforzati come qualità assolute: «Il genere, in quanto azione pubblica e atto performativo, è una scelta radicale o un progetto che riflette una mera scelta individuale, ma non è nemmeno imposto, o iscritto sull'individuo» (Schechner 2013; trad. it. 2018: 89).

16 [Fisiologicamente Orlando è un ermafrodita sequenziale, che progredisce da un sesso all'altro piuttosto che possedere, contemporaneamente, organi sia maschili che femminili. Tuttavia, in tutto, tranne che nel sesso fisico, è androgino.]

17 [ma ciò che sembrava certo (poiché ora siamo nella regione di “forse” e “sembra”) era che quell'unico Io di cui aveva più bisogno rimaneva in disparte, perché, ad ascoltarla, mutava il proprio Io con la stessa rapidità con cui guidava - ce n'era uno nuovo ad ogni angolo - come accade quando, per qualche inspiegabile ragione, il sé cosciente, che ha il potere di desiderare, desidera essere nient'altro che se stesso. Questo è ciò che alcune persone chiamano il vero Io, ed è, dicono, la somma di tutti gli Io che abbiamo in noi; comandati e sorvegliati dal Capitano Io, dall'Io-Chiave, che li amalgama e li controlla tutti. Orlando stava certamente cercando questo Io, come il lettore può giudicare dall'udire del suo discorso.]

Un esempio di ciò si trova nel quarto capitolo dell'*Orlando*, nel momento in cui il protagonista riflette sulla sua reazione agli uomini che piangono: «That men cry as frequently and as unreasonably as women, Orlando knew from her own experience as a man; but she was beginning to be aware that women should be shocked when men display emotion in their presence, and so, shocked she was». (Woolf 2014: 118).<sup>18</sup> Ancora una volta Orlando, avendo sperimentato entrambi i sessi, sa cosa ci si aspetta da lei e, quindi, agisce secondo le norme di genere. Il mutamento di Orlando da un sesso all'altro è ovviamente un'incarnazione letterale del già citato avvertimento presente in *Una Stanza tutta per sé* «essere una donna-maschile o un uomo-femminile», secondo cui l'essenza umana contiene elementi sia maschili che femminili, uno dei quali, di solito, predomina. Woolf mostra come le convenzioni di genere si basino su norme e codici sociali e storici che a volte possono essere difficili da capire, ma Orlando, che ha abitato entrambi i lati, interpreta alla perfezione la sua parte di donna.

Poco prima della trasformazione Orlando si era appena trasferito in Turchia, lavorando come ambasciatore presso Costantinopoli. Non appare casuale la scelta geografica. La Turchia, infatti, *limen* culturale e religioso tra oriente e occidente, funge da simbolo esoterico, esotico e femminile, uno stadio quest'ultimo a cui Orlando si sta avvicinando gradualmente: «Woolf's revisionary gesture of lifting the veil of the "truth" of Orlando's womanhood is deliberately "orientalized"». (Lawrence 1992: 255).<sup>19</sup>

Il divenire biologico viene preceduto da alcuni eventi di carattere allegorico che meritano di essere approfonditi.

Tra questi va certamente segnalata l'apparizione, in prossimità del risveglio letargico di Orlando metamorfizzato in donna, di tre misteriose figure: Nostra Signora di Purità che «cover vice and poverty», Nostra Signora di Castità, «whose touch freezes and whose glance turns to stone» e Nostra Signora di Modestia, «frailest and fairest of the three [...] Increase is odious to me» (Woolf 2014: 86). Questo enigmatico terzetto, incarnazione dei valori tradizionali e conservatori, cerca di impedire la rivelazione del vero genere di Orlando. Woolf, infatti, non descrive solo come le Signore vogliano impedirne la trasformazione, ma anche nascondere la Verità: «Truth, come not out from your horrid den. Hide deeper, fearful Truth. For you flaunt in the brutal gaze of the sun things that were better unknown and undone; you unveil the shameful; the dark you make clear. Hide! Hide! Hide!» (Ivi: 87).<sup>20</sup>

Questa personificazione strategica dei tratti di valore ha permesso a Woolf di presentare allegoricamente le forze culturali che hanno attivamente cercato di opprimere le opinioni divergenti e le manifestazioni di sesso e genere. È solo attraverso la Verità sfrenata (non temperata da Purità, Castità e Modestia) che un ordinamento più naturale di sesso e genere, spesso presentandosi in una forma androgina, può essere realizzato.

Allontanate dalle squillanti trombe della Verità, le tre Signore gemono, all'unisono, di recarsi da «those who prohibit; those who deny; those who reverence without knowing why; those who praise without understanding; the still very numerous (Heaven be praised) tribe of the respectable; who prefer to see not [...] those still worship us, and with reason; for we have given them Wealth, Prosperity, Comfort, Ease. To them we go, you we leave. Come,

18 [Che gli uomini piangano tanto frequentemente e irragionevolmente quanto le donne, Orlando lo sapeva dalla sua esperienza di uomo; ma cominciava a rendersi conto di come le donne rimangano scioccate quando gli uomini mostrano emozione in loro presenza, e quindi, ne rimase scioccata.]

19 [Il gesto di revisione di Woolf di sollevare il velo della "verità" riguardo la femminilità di Orlando è volutamente "orientalizzato".]

20 [Verità, non uscire dalla tua orribile tana. Nasconditi in profondità, Verità tremenda. Perché tu ostenti nello sguardo brutale del sole cose che sarebbe meglio ignorare, cose che sarebbe meglio non fare. Tu rendi pubblica la vergogna; tu schiarisci l'ombra. Nascondi! Nascondi! Nascondi!]

Sisters come! This is no place for us here». (Ivi: 87-8).<sup>21</sup>

La Verità non può (co)esistere armoniosamente in uno spazio già occupato dalle Signore. I regni in cui esse riconoscono di essere le benvenute si adattano bene all'ideologia di coloro che soccombono ai dettami della convenzione arbitrariamente imposti e personalmente restrittivi.

Purità, Castità, Modestia sono i simboli del discorso culturale, politico e sociale che costruisce le categorie di genere tradizionali, perpetuando intatta l'illusione di un nucleo di genere stabile. Esse vogliono, dunque, nascondere la verità, reprimendo le opinioni divergenti, esattamente come vogliono coprire Orlando con i loro drappaggi.

Le tre donne, infatti, sono le tutrici di quelle norme esistenti che Butler chiama generi intelligibili. Questi ultimi costituiscono il copione per le prestazioni di genere e in un certo senso istituiscono e mantengono relazioni di coerenza e continuità tra sesso, genere, pratica sessuale e desiderio. L'esistenza stessa di un'identità di genere intelligibile: «implica che certi tipi di "identità" non possano "esistere", quelli cioè in cui il genere non deriva dal sesso e quelli in cui le pratiche del desiderio non "derivano" né dal sesso, né dal genere. In questo contesto la "derivazione" è una relazione politica di implicazione istituita dalle leggi culturali che stabiliscono e regolano la forma e il significato della sessualità». (Butler 1990; trad. it. 2013: 27)

La paura di cadere al di fuori della categoria dei generi intelligibili, ovvero di non essere un maschio o una femmina eterosessuale, consolida le norme di genere esistenti, poiché le persone scelgono di conformarsi a queste categorie piuttosto che sperimentare l'esclusione sociale.

Butler, tuttavia, crede che in questi generi incomprensibili risieda il potenziale di resistenza perché essi stessi rivelano l'eterosessualità come una costruzione immaginaria. Proprio perché il genere è

una *performance*, di carattere temporale, nel senso che un'identità di genere si crea attraverso la ripetizione di atti nel tempo, c'è spazio e possibilità di cambiamento. Il genere è un atto e, quindi, può essere cambiato. Butler spiega come le possibilità di trasformazione vadano ricercate nella relazione arbitraria tra tali atti, nella possibilità di un diverso tipo di ripetizione, nella reiterazione spezzata o sovversiva di quello stile (Butler 1988; trad. it. 2012: 95). Ciò andrebbe a convalidare l'ipotesi che il concetto di *performance* di genere è in gran parte un progetto politico; meglio ancora un tentativo di concentrarsi su coloro che cadono al di fuori del discorso esistente, di comprendere ulteriormente perché e come ciò può accadere e, infine, di trovare un modo per ottenere il riconoscimento di questi individui incomprensibili. Si tratta, perciò, di un impegno fondamentale per estendere ed ampliare la categoria dell'umano, affinché i soggetti che non si conformano ai suoi imperativi eteronormativi e razzializzati non debbano più subire la violenza dell'esclusione sociale.

Woolf, presentando la sua critica in modo implicito e romanzato e, forse anche irrealistico, riesce a promuovere una *performance* alternativa del genere, eludendo ogni tipo di censura. Il grado di improbabilità presente in *Orlando*, l'improvviso cambiamento di genere del protagonista, la sua capacità di vivere attraverso i secoli, ha, probabilmente, facilitato la ricezione del romanzo, rimuovendo da esso il sigillo della minaccia.

La controparte delle Signore è rappresentata dalla Verità, dalla sua personificazione. Verità che, scusando la cacofonia, diventa verità sul genere che nell'universo della scrittrice, creato dalla fantasia, sconfigge l'illusione di genere socialmente costruita (Cfr. Swinford 2011). Per raggiungere le coercizioni di un'epoca che smorzava sul nascere ogni potenziale cambiamento, Woolf ha creato un'atmosfera fittizia in cui è possibile sovvertire i presupposti

21 [coloro che vietano; coloro che negano; quelli che riveriscono senza sapere perché; quelli che lodano senza capire; la tribù ancora molto numerosa (sia lodato il cielo) dei rispettabili; coloro che preferiscono non vedere [...] quelli che ci adorano ancora, e con ragione, poiché abbiamo dato loro ricchezza, prosperità, conforto, agio. Da loro andiamo, vi abbandoniamo. Venite, sorelle venite! Questo non è posto per noi.]

eteronormativi, dimostrando che il genere non è un costrutto intrinsecamente fisso, piuttosto fluido e in continua evoluzione, un processo performativo.

È il narratore a scoprire Orlando al risveglio dal suo secondo lungo letargo: «He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! Truth! we have no choice left but confess—he was a woman» (Woolf 2014: 88).<sup>22</sup> Sebbene Woolf non citi una causalità narrativa diretta per questa metamorfosi, i lettori che hanno familiarità con le sue lezioni raccolte in *Una stanza tutta per sé* riconosceranno il diciottesimo secolo come il periodo in cui, secondo il suo oratore, «avvenne un mutamento il quale, se io dovessi riscrivere la storia, mi sembrerebbe più importante che le Crociate o la Guerra delle due rose, e meritevole di una più particolareggiata descrizione. La donna di classe media cominciò a scrivere» (Woolf 1929; trad. it. 2013: 100). Come se mettesse in atto la veridicità di questa affermazione, va ricordato che l'Orlando di Woolf è uno scrittore e gode del patrocinio della regina Elisabetta I e delle successive corti britanniche fino al XVIII secolo.

Da questo momento in poi, tuttavia, sebbene costui mantenga tale qualifica, non riuscirà più a godere dello stesso grado di conforto con il suo desiderio di scrivere, come provato da uomo. La sua fortuna e il suo privilegio sono notevolmente diminuiti a causa della riluttanza, per una donna del suo tempo, ad arrendersi alle aspettative sociali, benché attraverso la sua impresa il mondo non sarà più lo stesso. In quanto donna, adesso, i suoi movimenti sono limitati non soltanto dalle gonne lunghe che ne ostacolano il passo; la sua proprietà, per esempio, è sottoposta alla

giurisdizione della legge, così come la sua penna è spuntata (nasconde il suo manoscritto, palesa maggiore modestia riguardo ai suoi sforzi letterari la cui pubblicazione subisce rallentamenti).<sup>23</sup>

È interessante notare come Woolf utilizzi ancora il pronome lui anche se, tecnicamente, Orlando è ormai una lei. Questo uso confuso dei pronomi continua mentre il narratore, approfittando di una pausa, afferma che «Orlando had become a woman—there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The 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» (Woolf 2014: 88-9).<sup>24</sup> Secondo Czarnecki l'uso del plurale è sospetto, depista il lettore, perché il suo eroe non ha mai perso la sua individualità, non si trasforma in due esseri diversi, ma in un essere androgino che ora sta rivelando il lato femminile che l'uomo Orlando aveva nascosto nel suo comportamento (Cfr. Czarnecki 2015, 210-5). E in effetti, poche battute dopo, lo stesso narratore in preda a un blando *errata corrige*, spiega che «in future we must, for convention's sake, say "her" for "his", and "she" for "he" - her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle» (Woolf 2014: 89).<sup>25</sup> Dapprima mantenendo il pronome maschile, poi usando il plurale loro, infine il ricorso al lei, è plausibile che Woolf voglia dimostrare che non c'è nulla di assoluto nell'identità di genere di Orlando. Certo, ora è biologicamente donna, ma in lei albergano ancora scorie del suo precedente sesso, segnalate a più riprese nel testo.

Il romanzo presenta una visione quasi postmoderna dell'individuo composto da

22 [Si stirò. Si alzò. Stava in piedi in completa nudità davanti a noi, e mentre le trombe suonavano la Verità! Verità! Verità! Non abbiamo altra scelta che confessare: era una donna.]

23 Tuttavia, grazie a una combinazione di istruzione, denaro e contatti ereditati dal suo primo Io maschile, nonché alla futura comprensione di un marito solidale, Orlando sarà finalmente in grado di soddisfare le proprie ambizioni letterarie e diventare una scrittrice.

24 [Orlando era diventata una donna, non lo si può negare. Ma sotto ogni altro aspetto, Orlando rimase esattamente quello di prima. Il cambiamento di sesso, sebbene abbia alterato il loro futuro, non ha per nulla alterato la loro identità. I loro volti sono rimasti, come dimostrano i loro ritratti, praticamente gli stessi.]

25 [in futuro dovremo, per convenzione, dire "lei" per "lui" ed "ella" per "egli". La sua memoria, allora, ripercorreva tutti gli eventi della sua vita passata senza incontrare alcun ostacolo.]

molti sé, dimostrando come sia impossibile ridurlo a un unico soggetto di rappresentazione o a un'unica categoria di identificazione.

All'alba del diciannovesimo secolo in Inghilterra (dove vi fece ritorno trasformato in donna, dopo la parentesi turca e gitana), Orlando si sentì obbligato a sposarsi, mettendo in atto uno stratagemma utile ad allontanare il sospetto che si abbatteva sul nubilato. La scelta cadde su Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, anch'egli dall'identità androgina (Esquire era la sua controparte) e, apparentemente, al riparo da istinti oppressivi. Tuttavia, ancora accondiscendenti a un sistema repressivo e bigotto recalcitrante a qualsivoglia stile di vita androgino, sia Orlando che Shelmerdine (era il marito, adesso, il viaggiatore internazionale, mentre Orlando, la sposa, lo aspettava a casa) sospettavano del vero sesso dell'altro. In due diverse occasioni si chiedono reciprocamente: «Are you positive you aren't a man?» he would ask anxiously, and she would echo, «Can it be possible you're not a woman?» (Ivi: 172-3).<sup>26</sup> Nel discutere i molti Io presenti in ogni persona, il narratore identifica le manifestazioni maggiormente esaminate dell'identità di Orlando: «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» (Ivi: 209).<sup>27</sup>

Così come il genere biografico non è in grado di raccontare veramente un individuo, anche quello sociale e culturale non può essere determinato esclusivamente da una categorizzazione maschile o femminile, ma deve tener conto di sfumature e trascendenze e, di conseguenza, aprirsi a nuove possibilità di esistenza. Categorie di identità complesse, come maschio e femmina, porteranno necessariamente a

diversi individui che cadono al di fuori o tra queste categorie.

Le categorie di identità non determinano mai completamente, possono essere riarticolate; c'è sempre spazio per il cambiamento, per la trasformazione sociale o per l'autotrasformazione.

Di Orlando si dice che «was a man till the age of thirty; when he became a woman and has remained so ever since» (Woolf 2014: 89), indicando che la sua identità e la sua personalità sono esattamente quelle di una donna come lo erano di un uomo. Orlando era una donna sul piano biologico, ma possedeva la capacità di comportarsi come un uomo nei termini di stereotipizzazione dei comportamenti e, tuttavia, non rivendicava alcuna vera affinità con nessuna identità di genere convenzionale.

Woolf sembra, retroattivamente, condividere l'opinione di Butler in base alla quale sia il sesso che il genere sono costrutti culturali e sociali non suscettibili di una differenziazione. Anche se il sesso biologico di Orlando è mutato, non c'è cambiamento in lei fino a quando le norme di genere esterne non agiranno attraverso atti ripetuti (una *performance*) per definire la sua identità femminile.

Dunque, concedendo a Orlando il lasciarsi passare da un genere all'altro, senza che questo mini in alcun modo la sua personalità, Woolf nega l'esistenza di un nucleo di genere maschile o femminile.

Ogni esperienza vissuta ed esperita da Orlando, ha contribuito a plasmare un'identità singolare che è stata gradualmente temperata dalla conoscenza e dalla maturità.

In una conversazione con il signor Pope, Orlando dice: «“It is equally vain”, she thought, “for you to think you can protect me, or for me to think I can worship you. The light of truth beats upon us without shadow, and the light of truth

26 [Sei sicuro di non essere un uomo? Chiedeva ansiosamente, e lei facendo eco: È possibile che tu non sia una donna?]

27 [ella aveva una grande varietà di Io a cui rivolgersi, molto più di quanto siamo stati in grado di trovarne in queste pagine, dato che una biografia è considerata completa se rappresenta solo sei o sette Io, mentre una persona può averne anche migliaia.]

is damnably unbecoming to us both”». <sup>28</sup> (Woolf 2014: 136). L’assunzione di eventuali generalità riguardanti il genere e il sesso tendono a essere nozioni repressive che funzionano più per ostacolare la crescita di un individuo, piuttosto che incoraggiarla autonomamente secondo desideri intrinseci. Questa era una nozione che, all’interno di *Orlando*, Woolf iniziò a esplorare attraverso la presunta connessione tra sesso e genere e la sua eventuale sostituzione con un ideale androgino.

*Orlando* è certamente un’opera che ha dato l’abbrivio al processo di scomposizione dei modelli binari accolti e caldeggiati del sesso e delle aspettative di genere, mettendo, alla fine, alle strette i lettori. Nel divenire della sua vicenda le rappresentazioni dell’androginità e le *performance* del genere circolano piuttosto che stabilirsi: come immagine, dentro e fuori la cultura, come sessualità, come incarnazione e come sensibilità.

Woolf, tenendo conto delle gradazioni, delle sfumature, delle trascendenze delle identità, ha glissato sulla categorizzazione rigida, monolitica del maschile e del femminile, dilatando il suo sguardo e il suo immaginario per accogliere nuove eventualità di esistenza.

## BIBLIOGRAFIA

- Allègre, M. (2020) *Psychoanalytic Receptions of Woolf’s Vision of Androgyny: Feminist Uses of Ambivalence?*, in «*Études britanniques contemporaines*», 58, URL: <http://journals.openedition.org/ebc/9137>; ultimo accesso 30/07/21 ore 13.
- Butler, J. (1988), *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in «*Theatre Journal*», 40.4, pp. 519-531, trad. it. di F. Zappino, «Atti performativi e costituzione di genere. Saggio di fenomenologia e teoria femminista», in E. A. G. Arfini e C. Lo Iacono (2012, a cura di) *Canone inverso: Antologia di teoria queer*, ETS, Pisa, pp. 77-99.
- Butler, J. (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London-New York, trad. it. di S. Adamo (2013), *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità*, Laterza, Roma-Bari.
- Butler, J. (1993), *Bodies That Matter*, Routledge, London-New York, trad. it. di S. Capelli, *Corpi che contano* (1996), Feltrinelli, Milano.
- Butler, J. (1994), *Gender as Performance: An Interview with Judith Butler*, in «*Radical Philosophy*» n° 67, pp. 32-9.
- Butler, J. (1997), *The Psychic life of Power*, Stanford UP, Palo Alto, trad. it. di E. Bonini e C. Scaramuzzi (2005), *La vita psichica del potere*, Meltemi, Roma.
- Butler, J. (2015), *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard UP, Cambridge, trad. it. di F. Zappino (2017), *L’alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell’azione collettiva*, Nottetempo, Milano, edizione Kindle.
- Czarnecki, K. (2015), «Two-Spirits and Gender Variance in Virginia Woolf’s *Orlando* and Louise Erdrich Last Report on the Miracles at Little No Horse», in J. Dubino, G. Lowe, V. Naverow, K. Simpson (2015, a cura di) *Virginia Woolf: Twenty-First-Century Approaches*, Edinburgh UP, Edinburgh, pp. 205-222.
- De Salvo, L., Leaska, M. (1984, a cura di), *The Letters to Sackville-West to Virginia Woolf*, Cleis Press, San Francisco.
- Farwell, M. R. (1975), *Virginia Woolf and Androgyny*, in «*Contemporary Literature*», 16/4, Wisconsin UP, pp. 433-51.
- Fernald, A. E. (2006), *Virginia Woolf. Feminism and the Reader*, Palgrave-MacMillan, New York.
- Ginocchietti, M. (2012), *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, in «*Esercizi filosofici*» 7, pp. 65-77.
- Hargreaves, T. (2005), *Androgyny in Modern Literature*, Palgrave-MacMillan, New York.
- Heilburn, C. G. (1982), *Toward a Recognition of Androgyny*, Norton & Company, New York.
- Helt, B. S. (2010), *Passionate Debates on “Odious Subjects”: Bisexuality and Woolf’s Opposition to Theories of Androgyny and Sexual Identity*, in «*Twentieth Century Literature*», 56/2, Duke UP, Durham, pp. 131-67.
- Lawrence, K. R. (1992), *Orlando’s Voyage Out*, in «*Modern Fiction Studies*», 38/1, The John Hopkins UP, Baltimora, pp. 253-77.
- McIntire, G. (2008), *Modernism, Memory, and Desire: T. S. Eliot and Virginia Woolf*, Cambridge UP, Cambridge-New York.
- Melita, M. M. (2013), *Gender Identity and androgyny in Ludovico Ariosto’s Orlando and Virginia Woolf’s Orlando*, in «*Romance Notes*», 53/2, pp. 123-33.
- Pacteau, F. (1986), «The Impossible Referent. Representations of Androgyny», in V. Burgin, J. Donald, C. Kaplan, (1986, a cura di), *Formations of Fantasy*, Methuen, London-New York, pp. 62-84.

<sup>28</sup> [“È ugualmente vano”, pensò, “che tu creda di potermi proteggere, o che io pensi di poterti adorare. La luce della verità ci colpisce senza ombra, e la luce della verità è dannatamente indecente per noi.]



- Parsons, D. (2007), *Theorists of Modernist Novel. James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*, Routledge, London-New York.
- Platone (1994), *Simposio*, a cura di E. Savino, Mondadori, Milano.
- Rado, L. (2000), *The Modern Androgyne Imagination. A failed Sublime*, Virginia UP, Charlottesville-London.
- Salih, S. (2002), *Judith Butler*, Routledge, London-New York.
- Schechner, R. (2013), *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London-New York, trad. it. di D. Tomasello (2018), *Introduzione ai Performance Studies*, CuePress, Imola.
- Stokes, P. (1988), *Consuming desires: Performing Gender in Virginia Woolf's Orlando, Neil Jordan's the crying game and Sally Potter's Orlando*, in «Consumption Markets Culture», 1.4, pp. 303-423.
- Swinford, E. (2011), «Transforming Nature: Orlando as Elegy», in K. Czarnecki e C. Rohman (2011, a cura di) *Virginia Woolf & the Natural World*, Clemson University Digital Press, Clemson, pp. 196-201.
- Surace, V. (2019), *Judith Butler e il carattere performativo del potere*, in «Im@go», 14/8, pp. 248-70.
- Tomasello D. e Vescovo P. (2021), *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Cue Press, Imola.
- Toppin Bazin, N. (1977), *Virginia Woolf*, in «Contemporary Literature», 18/2, pp. 246-9.
- Yazdani, S., Cheraghi, H. (2014), *A Modernist Perspective: The Concept of Gender Identity in Woolf's Orlando, from the Viewpoint of S.D. Beauvoir*, in «The Anthropologist», 18:2, Routledge, London-New York, pp. 469-76.
- Weil, K. (1990), *Androgyny and the Denial of Difference*, Virginia UP, Charlottesville-London.
- Woolf, V. (1929), *A Room of One's Own*, Hogarth Press, London, trad. it. di L. Bacchi Wilcock e J. R. Wilcock (2013), *Una stanza tutta per sé*, Feltrinelli, Milano.
- Woolf, V. (1954), *Granite and Rainbow*, Harcourt Brace, San Diego, trad. it. di C. Colla (2013), *Granito e arcobaleno*, Nuova Editrice Berti, Parma.
- Woolf, V. (2014), *Orlando*, William Collins, London.
- Zwerdling, A. (1975), *Virginia Woolf in and out of Bloomsbury*, in «The Sewanee Review», 83/3, John Hopkins UP, pp. 510-23.

