

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

Tesi: Art & Humanities

2

Strange Spirits and Even Stranger Bodies

L'icona di Elizabeth I nelle biografie di tre modernisti inglesi

Aglaia Viviani

Firenze University Press
2003

Strange spirits and even stranger bodies : l'icona di Elizabeth I nelle biografie di tre modernisti inglesi / Aglaia Viviani. - Firenze : Firenze University Press, 2003.

(Tesi. Art & Humanities / Università degli Studi di Firenze, 2)

<http://digital.casalini.it/fulltext/is.asp?isbn=8884530687>

Stampa a richiesta disponibile su <http://epress.unifi.it/>

ISBN 88-8453-068-7 (online)

ISBN 88-8453-072-5 (print)

920.72 (ed. 20)

Elisabetta <regina d'Inghilterra ; 1.> - Biografie

Videimpaginazione: Renato Bogani

© 2003 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

Borgo Albizi, 28

50122 Firenze, Italy

<http://epress.unifi.it/>

Printed in Italy

INDICE

Ringraziamenti	1
Premessa	3
“Looking-glasses at Odd Corners”	3
“I But Deceiv’d Your Eyes”. Elizabeth I s/oggetto biografico	6
Biography as the Undoing of “Man” and “Woman”	11
“Something particularly outrageous”	11
Biografia come libretto d’Opera: la struttura	15
The Undoing of Man and Woman: il <i>gender</i>	20
Elizabeth <i>versus</i> Essex: il nuovo ordine contro il vecchio	24
“Alone with Queen Elizabeth”	29
“What It Is To Be a Sovereign”. Ritratti precedenti a <i>Orlando</i>	29
“Elizabeth & Orlando”	33
Topazio, smeraldo, rubino, perla: icona di <i>self-possession</i>	38
Edith Sitwell: il biografo come <i>medium</i>	47
“A first class proposition”. Le fonti	47
“Neither authentic biography nor valid history”: il <i>genre</i>	52
“This book will be a very sinister one”: tracce di gotico	55
Una storia al femminile	58
Teste tagliate, strane letture e madri alla riscossa	65
<i>The Queens and The Hive</i>	75
“Life-in-Death Was She”	75
“A world of magic”	80
<i>The Queens and The Hive</i> : femminile plurale	83
“A possible direction” per la biografia	89
Bibliografia	93

To Mum, who first taught me women's literature

Ringraziamenti

Molte persone mi sono state d'aiuto nelle varie fasi di questo lavoro. Prima di tutto sono debitrice di fiducia e consigli preziosi alla mia relatrice, la Prof.ssa Ornella De Zordo. Al Prof. Mario Domenichelli devo numerose imprescindibili lezioni e discussioni sull'ambiente socio-culturale elisabettiano, in particolare sul significato politico dell'*affaire* Essex. A lui sono anche debitrice del suggerimento della bellissima trilogia su Katherine Howard di Ford Madox Ford, e di alcuni importanti spunti di lavoro. Ringrazio la Prof.ssa Paola Pugliatti per l'illuminante trattazione delle *homilies* e delle tipologie di *beggars* in età elisabettiana, nonché diversi fondamentali suggerimenti bibliografici.

A Frank Magro, l'esecutore letterario di Osbert Sitwell, un ringraziamento particolare: da anni per ragioni di salute non rilascia interviste; ha fatto un'eccezione con me per simpatia nei confronti di mio figlio Francesco (nato, come Elizabeth e Edith Sitwell, il 7 settembre).

Per il consistente aiuto nel reperimento del materiale, non posso esimermi dal ringraziare Rona Bulloch e Charlotte Miller del British Institute of Florence, la Dott.ssa Margaret M. Sherry della Princeton University e la Dott.ssa Susan Szasz Palmer (Cornell University). Ringrazio anche la Dott.ssa Francesca Fanciullacci, per la consultazione della corrispondenza Sitwell-Tchelitchev. Il "grazie" più grande spetta, per il costante incoraggiamento, alla Dott.ssa Elena Bougleux, alla Dott.ssa Ilaria Sborgi e alla Dott.ssa Veronica Pellegrini, che insieme al Dott. Massimiliano Morini hanno letto con attenzione e curiosità l'ultima stesura di queste pagine.

**Immagine disponibile soltanto
nella versione *print on demand***

Figura 1.

“The Darnley Portrait”: Elizabeth I ritratta da un artista sconosciuto (1575 ca). Malgrado lo scorrere del tempo, il volto della regina resta quasi immutabile, dato che si rifà ad un unico *pattern* autorizzato. Questa della sovrana ormai matura è la fisionomia alla quale rimanda Virginia Woolf in “Reading” e “Waxworks at the Abbey”. By courtesy of The National Portrait Gallery, London.

Premessa

“Looking-glasses at Odd Corners”

Nella letteratura postmoderna è molto acceso l'interesse per la biografia come genere ibridato del quale ritracciare i confini¹. In linea con gli studi effettuati da Hayden White, Phyllis McCord già nel 1986 erodeva alla base il concetto di biografia tradizionale, sostenendo che se anche la biografia come *genre* si differenzia dalla *fiction* perché fondata sui documenti, tuttavia “documents and other materials such as interviews are, after all, narratives of one kind or another”. McCord si spingeva sino a chiamare il *s/oggetto* della biografia “character”, come fosse un personaggio inventato².

La distanza dalle biografie di stampo vittoriano sembra dunque incolmabile. Come vedremo, il *genre* nel periodo modernista – oggetto del presente studio – si trova a fungere da tramite fra due estremi così distanti. In tempi recenti, Lucia Boldrini individua il nucleo dell'annosa questione – la definizione di biografia – formulando la seguente domanda: “Dove si colloca dunque la biografia: si tratta di arte, scienza, o tecnica? Storia o letteratura?”³. Le biografie trattate in questo lavoro

¹ Si veda a questo proposito un fondamentale saggio che si occupa della riscrittura di vite del periodo romantico: *Biofictions. The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, a cura di Martin Middeke e Werner Huber, New York, Camden House, 1999.

² Mi riferisco soprattutto a Hayden White, “The Historical Text as Literary Artifact”, in *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding*, a cura di R.H. Canary e H. Kozicky, Madison, Wisconsin U.P., 1978; e Hayden White, *The Content of The Form*, Baltimore-London, Johns Hopkins U.P., 1990. Inoltre Phyllis McCord, “‘A Specter Viewed by a Specter’: Autobiography in Biography”, *Biography* 9, 1986: 219-22.

³ Lucia Boldrini, *Biografie fittizie e personaggi storici. (Auto)biografia, soggettività, teoria nel romanzo inglese contemporaneo*, Pisa, ETS, 1998, pp. 41-42.

(*Elizabeth and Essex* di Giles Lytton Strachey, *Orlando* di Virginia Woolf, *Fanfare for Elizabeth* e *The Queens and The Hive* di Edith Sitwell) offrono svariate possibilità di risposta. Esse hanno in comune una volontà di sperimentazione, la ricerca di nuove forme in cui plasmare il *genre*; nel caso di Virginia Woolf e Edith Sitwell noteremo come prenda campo l'interesse per lo sfondo sociale, per i dimenticati dalla Storia – ai quali tanto spazio sarà accordato nelle riscritture postmoderne. Nelle biografie qui esaminate si rivela, rispetto al vittorianesimo, anche uno scarto nella focalizzazione dei contenuti, all'interno dei quali viene privilegiata la psicologia del s/oggetto.

Da questo punto di vista, Freud e gli studi psicanalitici forniscono un contributo fondamentale al superamento delle biografie precedenti, e un decisivo passo avanti verso il postmoderno. Nel Modernismo inglese assistiamo a un intenso dibattito sulla biografia come *genre*; questa attenzione dà luogo a una fioritura di saggi critici non meno che di biografie⁴. Le linee basilari sono dettate da colui che diventa presto un maestro di questo filone letterario, Giles Lytton Strachey. Egli, dopo aver sottolineato l'importanza della "becoming brevity" afferma la necessità per il biografo di mantenere "his own freedom of spirit"⁵. Virginia Woolf dal canto suo (oltre che nelle biografie di cui è autrice, *in primis Orlando* e *Flush*) riflette sulle convenzioni biografiche soprattutto in "The New Biography" e "The Art of Biography"⁶. A partire da un elogio al metodo di Strachey e Harold Nicolson, nel primo saggio – dopo aver auspicato la fusione di "granite and rainbow", di "truth ... and ... personality", della "truth of fact and truth of fiction" – la Woolf osserva come sia cambiata la relazione dell'autore della biografia con il soggetto del suo libro:

He is no longer ... toiling even slavishly in the footsteps of his hero. ... he is an equal. ... He chooses; he synthesizes; in short, he has ceased to be the chronicler; he has become an artist⁷.

Questo cambiamento segna un distacco fondamentale dai canoni biografici vittoriani. In *Orlando* infatti, sostiene Rachel Bowlby, "the neutrality of biographers

⁴ Per citare i più importanti saggi in materia: Waldo H. Dunn, *English Biography*, London, Dent, 1916; Sir Sidney Lee, *The Perspective of Biography*, London, The English Association, 1918; Wilbur R. Cross, *An Outline of Biography. From Plutarch to Strachey*, London-New York, Holt, 1924; Harold Nicolson, *The Development of English Biography*, London, Hogarth, 1928; André Maurois, *Aspects of Biography*, Cambridge, C.U.P., 1929; Lord David Cecil, *Modern Biography*, London, Nelson, 1937.

⁵ Giles Lytton Strachey, "Preface" a *Eminent Victorians* (1918), London, Penguin, 1986, p. 10.

⁶ Virginia Woolf, *Orlando* (1928), London, Penguin, 1993; Virginia Woolf, *Flush* (1933), London, Hogarth, 1991; Virginia Woolf, "The New Biography" (1927), in *Granite and Rainbow*, London, Hogarth, 1958, pp. 149-155; Virginia Woolf, "The Art of Biography" (1939), in *The Crowded Dance of Modern Life*, a cura di Rachel Bowlby, London, Penguin, 1993, pp. 144-151.

⁷ Woolf, "The New Biography," pp. 149, 155, 151-152.

and historians is parodied as only an impossible pose”⁸. In “The Art of Biography” invece la Woolf, dopo aver esposto le ragioni di quello che a suo avviso è il fallimento di *Elizabeth and Essex* di Giles Lytton Strachey, concede:

The failure of Elizabeth and Essex ... because it was the result of a daring experiment carried out with magnificent skill, leads the way to further discoveries. ... these facts are not like the facts of science – once they are discovered, always the same. They are subject to changes of opinion; opinions change as the times change⁹.

In generale, come nota Boldrini, la tendenza dominante e unificatrice di quel multiforme, poliedrico movimento letterario che denominiamo “Modernismo”, presenta quale caratteristica fondamentale “la contestazione dei valori letterari e culturali tradizionali”¹⁰. In quest’ottica, il più importante precursore delle quattro opere qui discusse è senz’altro Ford Madox Ford con il suo romanzo storico tripartito su Katherine Howard. La trilogia si compone di tre libri – *The Fifth Queen*, *Privy Seal* e *The Fifth Queen Crowned* – pubblicati rispettivamente nel 1906, nel 1907 e nel 1908¹¹. In essa Ford accorda il ruolo di protagonista alla giovane cugina di Anne Boleyn; Katherine Howard nella storiografia ufficiale viene appena menzionata, passando come una meteora nell’orbita di Henry VIII del quale diventa, appunto, la quinta regina e finendo sul capestro dopo breve tempo. Ford invece – seguendo un discorso filosofico originato dalle monadi di Plotino e passato per quelle di Leibniz – investe di significato questo personaggio che gli consente di sferrare una critica alla Storia. Avrom Fleischman evidenzia come il tema della “lovely womanhood cruelly broken by the force of historical movements and men” fosse presente nella letteratura del periodo (basti pensare alla Tess dell’omonimo romanzo di Thomas Hardy)¹². E tuttavia il punto cruciale della trilogia di Ford – come si evince in particolare dalle parole che Katherine rivolge al re prima di essere decapitata – è proprio il fatto che la Storia è vista come “greed-directed and masculine. Human values are feminine”, secondo un concetto che Strachey, Woolf e Sitwell riprenderanno da Ford¹³.

⁸ Rachel Bowlby, *Virginia Woolf: Feminist Destinations*, Oxford, Blackwell, 1988, p. 59.

⁹ Woolf, “The Art of Biography,” pp. 149-150.

¹⁰ Boldrini, p. 20. Per quanto riguarda il Modernismo, sarebbe più corretto parlarne al plurale, come ben illustrato dal volume collettaneo *Modernismo/Modernismi*, a cura di Giovanni Cianci, Milano, Principato, 1991.

¹¹ Mi sono servita della trilogia di Ford Madox Ford raccolta sotto il titolo *The Fifth Queen*, a cura di Antonia Byatt, London, Penguin, 1984.

¹² Avrom Fleischman, *The English Historical Novel. Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore-London, Johns Hopkins, 1971, p. 208.

¹³ Fleischman, p. 209.

A mio avviso la biografia nel Modernismo inglese, con la sua ardita sperimentazione, si presenta come un genere *trans*: sia in quanto funziona da tramite fra il *genre* di stampo vittoriano e gli ibridi del postmoderno, sia – soprattutto – in quanto mette in connessione generi letterari diversi. In *Elizabeth and Essex*, *Orlando*, *Fanfare for Elizabeth* e *The Queens and The Hive* si percepisce la biografia come *genre* di confine, all'intersezione fra generi letterari più specifici come la *fiction* narrativa, il romanzo storico, l'autobiografia, ma – come vedremo – anche il teatro, l'Opera, i testi di magia. È un *jeu* letterario al quale la figura di Elizabeth si presta particolarmente bene, per il fatto che – a sua volta – è un *s/oggetto trans*, una figurazione che fa da tramite e veicola significati fra loro diversi e talvolta apparentemente idiosincratichi.

Di volta in volta, a seconda del fatto che a manipolarla sia Lytton Strachey o Edith Sitwell o Virginia Woolf, la biografia in quanto genere di confine può rasentare il contiguo *genre* del romanzo storico, rischiare di sconfinare nell'autobiografia, accennare al soprannaturale, corteggiare la *fiction*¹⁴. Come afferma Virginia Woolf alla fine di “The Art of Biography”, riconoscendo le infinite possibilità aperte alla biografia: “Biography will enlarge its scope by hanging up looking-glasses at odd corners. ... Biography thus is only at the beginning of its career”¹⁵.

“I But Deceiv'd Your Eyes”. Elizabeth I *s/oggetto biografico*

Quella di Elizabeth Tudor è una figura di difficile definizione, che obnubila pressoché sistematicamente i confini di genere. Non a caso durante il Modernismo, in particolar modo all'interno del circolo di Bloomsbury – dove il *cross-dressing* era quasi un *must* – c'è in Inghilterra un rifiorire di interessi intorno alla sua persona. Paludata in maestose *toilette*, Elizabeth – più enigmatica di Monna Lisa – continua impenetrabile a guardarci dai numerosi ritratti nessuno dei quali le somiglia, almeno secondo il parere di molti ambasciatori alla corte della *Virgin Queen*. Si pone di fronte allo spettatore misteriosa e ingannevole come un *trompe-l'oeil*, per certi versi affine alla Calantha di *The Broken Heart* di John Ford¹⁶. Impersonato sugli schermi cinematografici in una varietà di modi, anche a distanza di secoli il corpo di

¹⁴ Elisabeth Wesseling osserva come in *Orlando* la vita del/la protagonista continui attraverso i secoli trasgredendo la verosimiglianza; l'opera, quindi, “courts the supernatural”. Elisabeth Wesseling, *Writing History As A Prophet. Postmodernist Innovations of The Historical Novel*, Amsterdam, Benjamins, 1991, p. 77. Vedremo come Edith Sitwell riprenda da Virginia Woolf il motivo del soprannaturale, elevandolo all'ennesima potenza e caricandolo di sfumature personali.

¹⁵ Woolf, “The Art of Biography”, pp. 149-150.

¹⁶ Da questa opera di John Ford (V, iii) ho non a caso tratto il titolo del paragrafo, che mi sembra attagliarsi particolarmente bene alla figura di Elizabeth I. John Ford, *The Broken Heart* (1633), Manchester, Manchester U.P., 1980.

Elizabeth I tenta di eludere ogni indagine¹⁷; ci sfugge, inafferrabile attraverso gli abiti com'è probabile sia rimasto per i numerosi amanti attribuiti alla sovrana. Questo non può meravigliarci se è vero, come sostiene Adrienne Rich, che l'amore per il proprio corpo e per l'essere donna è trasmissibile solo da madre a figlia¹⁸. Malgrado infatti la vicinanza fin dall'infanzia di surrogati materni come Kate Ashley e Blanche Parry, almeno due figure femminili importanti per Elizabeth vengono tolte di scena in modo repentino e sanguinario. Vedremo come, in contrasto con Sir John Neale – uno dei maggiori biografi della Tudor – Edith Sitwell in *Fanfare For Elizabeth* precorra un'intuizione di Elizabeth Jenkins e delle biografe e sociologhe femministe che studieranno “Gloriana” negli anni '80 e '90: Sitwell fa infatti delle due cugine Katherine Howard e Anne Boleyn i fantasmi che, come in una tragedia di Shakespeare, infestano ogni passo di Elizabeth¹⁹. A questi eventi è verosimilmente riconducibile la reticenza della regina a spargere sangue altrui, il che si manifesta in modo eclatante nella partita mortale che oppone a lungo Elizabeth Tudor e Mary Stuart. Edith Sitwell in *The Queens and The Hive* evidenzierà l'amicizia di Elizabeth per la cugina scozzese, malgrado costei non faccia che complottare per prendere il suo posto. Virginia Woolf in “The Girlhood of Queen Elizabeth” darà invece risalto alla sesta ed ultima moglie di Enrico VIII, Catherine Parr. Costei, lungi dall'essere solo la regina silenziosa tramandataci dalla storiografia *mainstream*, fu invece colta e intelligente. Una delle otto scrittrici a pubblicare le sue opere in Inghilterra fra il 1486 e il 1548, la Parr mise Elizabeth in contatto con un uomo che diverrà figura cardine del suo governo: William Cecil, poi creato Lord Burghley. Ella fece inoltre sì che l'educazione della figliastra più giovane fosse affidata a personaggi di spicco del gruppo umanista di Cambridge: William Grindall *in primis*, e

¹⁷ Fra i film più famosi in cui viene rappresentata parte della vita di Elizabeth Tudor, o dove il suo personaggio è presente come cameo, mi preme menzionare (oltre ai recenti *Elizabeth* – libera rivisitazione in chiave postcoloniale – e all'ormai celeberrimo *Shakespeare in Love*, dove Elizabeth è interpretata da Judi Dench) soprattutto *Orlando* di Sally Potter (1992), nel quale la Tudor è fatta genialmente interpretare da un anziano attore notoriamente gay, Quentin Crisp. Ma anche *Mary of Scotland* (1936) di John Ford, assai parziale, dove una Katharine Hepburn ai confini della santità nei panni di Mary viene distrutta dall'invidiosa Florence Eldridge (Elizabeth); l'iperpatriottico *Fire Over England*, girato nel 1936 da William K. Howard, con Flora Robson e la coppia Olivier-Leigh; *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (1939) di Michael Curtiz, con un impomatato Errol Flynn e una struggente Bette Davis; *Young Bess* (1953), dove George Sidney dirige Jean Simmons e Deborah Kerr come Elizabeth e Catherine Parr; e infine *Mary Queen of Scots* diretto da Charles Jarrott nel 1971, nel quale si fronteggiano al loro meglio Vanessa Redgrave (Mary) e Glenda Jackson.

¹⁸ Adrienne Rich, *Of Woman Born. Motherhood As Experience and Institution*, London, Virago, 1976, p. 220. Sull'importanza rivestita dal ruolo materno si veda anche la lettera dell'umanista spagnolo Juan Luis Vives a Caterina d'Aragona citata in Margaret L. King, *Le donne nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 24.

¹⁹ Sir John E. Neale, *Queen Elizabeth I*, London, Penguin, 1960, p. 14.

nel 1548 Roger Ascham. E, come per prima aveva fatto Virginia Woolf, Margaret King sottolinea l'importanza del fatto che Ascham non abbia impartito a Elizabeth un'educazione da donna, bensì quella che aveva previsto per il gentiluomo inglese nel suo *Scholemaster*²⁰.

Sebbene la pubblicazione della traduzione di Sir Thomas Hoby risalga al 1561, è assai verosimile che Elizabeth Tudor avesse letto il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione in italiano, lingua che conosceva bene già da fanciulla. Fra l'altro, il motivo addotto a William Cecil quando gli conferì l'incarico che avrebbe tanto a lungo rivestito – ossia di contare sul fatto che avrebbe sempre consigliato la sua sovrana per il meglio, incurante di dispiacerle – sembra tratto parola per parola dal *Cortegiano* (IV, v). Per una singolare coincidenza il personaggio che a partire dal terzo libro del *Cortegiano* rappresenta l'istanza di potere e definisce i ruoli è una donna, una sorta di sovrana con lo stesso nome della Tudor, Elisabetta Gonzaga; e come lei, in virtù di quel matrimonio non consumato che all'epoca destò tanto scandalo, è una donna la quale sfugge in certo modo ai canoni patriarcali. Quanto Elizabeth rispecchi la perfetta donna di palazzo descritta nell'opera di Castiglione è dubbio. Nel leggere alcuni passi cruciali del terzo libro del *Cortegiano* il divario con la Tudor appare evidente: “ma sopra tutto parmi che nei modi, maniere, parole, gesti e portamenti suoi debba la donna essere molto dissimile dall'omo; perché come ad esso conviene mostrar una certa virilità soda e ferma, così alla donna sta bene aver una tenerezza molle e delicata”. Di questa molle delicatezza Elizabeth appare del tutto sprovvista; *idem* dicasi del “non dar occasion che di sé si dica male”²¹ (III, iv). Ma del resto la Tudor è qualcosa di diverso dalla donna di palazzo, qualcosa di non classificabile proprio in quanto regina; e non le manca un tratto fondamentale della donna virtuosa così come viene definita nel *Cortegiano*, la forza d'animo, per quanto sia difficile definire il confine dove la *fortitudo* si sfumi in *obduratio*. Come la Calantha di John Ford, Elizabeth ha dei doveri di fronte alla comunità, al suo popolo. In quanto regina non può permettersi di svelare se stessa, di palesare i suoi veri sentimenti; non ha altra scelta che celarsi, appunto “ingannare gli occhi” di chi la guarda in un contrasto estremo fra essere e apparire:

I grieve and dare not show my discontent,
I love and yet am forced to seem to hate,
I do, yet dare not say I ever meant,
I seem stark mute but inwardly do prate.

²⁰ King, p. 245.

²¹ Baldassarre Castiglione, *Il libro del cortegiano* (1528), a cura di Bruno Maier, Torino, UTET, 1981, pp. 347-348.

I am and not, I freeze and yet am burned,
Since from myself another self I turned²².

In questo contesto di strategico *camouflage* si inseriscono i lavori su Elizabeth di Strachey, Woolf e Sitwell. Ho trovato particolarmente stimolante studiare il *genre* biografico in ambito modernista perché ritengo – parafrasando Virginia Woolf, la quale prevede che in futuro l’idea della regina Vittoria nell’immaginario collettivo si sarebbe modellata sull’omonima opera di Strachey²³ – che la nostra idea di Elizabeth (per quanto mediata da più recenti studi) sia sostanzialmente quella trasmessaci dal Modernismo. È innegabile come questo movimento letterario abbia operato una rottura rispetto al passato anche nel campo dei canoni biografici. Questo è dovuto a ragioni storico-scientifiche (ad esempio, come vedremo, un’accurata trascrizione dei manoscritti di Simancas) non meno che alle strategie narrative dei biografi i quali hanno avuto accesso a queste nuove fonti.

Per quanto riguarda la mia scelta di lavorare su Elizabeth I come s/oggetto biografico, le parole di Susan Bassnett rispecchiano ciò che mi ha motivata a farlo:

Historical novels plainly took sides; either you were for Mary [Stuart] or you were for Elizabeth. Long before I knew why, I supported Elizabeth’s. It was not only that she seemed to be a winner, whereas Mary was the feminine victim incarnate, but because every account I read ... gave me an image of a woman who was determined to live according to some private, inner pattern²⁴.

²² Elizabeth Tudor, *On Monsieur’s Departure*, in *Collected Works*, a cura di Leah S. Marcus, Jane Mueller e Mary Beth Rose, Chicago, Chicago U.P., 2000, pp. 302-303.

²³ “In time to come Lytton Strachey’s Queen Victoria will be Queen Victoria, just as Boswell’s Johnson is now Dr. Johnson”. Woolf, “The Art of Biography,” p. 147.

²⁴ Susan Bassnett, *Elizabeth I. A Feminist Perspective*, Oxford, Berg, 1988, p. 2.

Biography as the Undoing of “Man” and “Woman”

Elizabeth and Essex di Giles Lytton Strachey²⁵

“Something particularly outrageous”

Il successo di *Queen Victoria* nel 1924 era stato pressoché universale, tanto che molti scrittori avevano provato, emulando Strachey, a inserirsi nel filone letterario delle biografie regali. Non erano mancati casi di sospetto plagio: ne fu ad esempio accusata Edith Sitwell. Il suo *Victoria of England*, pubblicato nel 1936, sembrò infatti a numerosi critici solo una parafrasi del lavoro di Lytton Strachey²⁶.

Malgrado la *Victoria* di Strachey fosse lodata come un libro equilibrato e maturo – o forse proprio per questo – la penna irriverente del quarantunenne scrittore non era soddisfatta: “I feel I ought to do something particularly outrageous for my next book”, scrisse perciò al fratello James²⁷. L’interesse di Strachey per il periodo elisabettiano non era una novità: gliel’aveva trasmesso la madre Jane Maria Grant,

²⁵ Il titolo di questo capitolo intende richiamare il saggio sull’opera lirica scritto da Catherine Clément, *Opera, or the Undoing of Women*, London, Tauris, 1997, nel quale l’autrice sostiene che gran parte della produzione operistica, specie nell’Ottocento, è fondata sulla distruzione dell’eroina: “on the stage women sing their eternal undoing. The emotion is never more poignant than at the moment when the voice is lifted to die. ... Occasionally, a... But you wouldn’t know how to say it: a produceress? A conductress? Not many women have access to the great masculine scheme surrounding this spectacle thought up to adore, and also to kill, the feminine character”. Clément, pp. 5-6. Nel caso di Strachey l’“undoing” (oltre a riferirsi alla decapitazione di Essex) assume anche una connotazione diversa, di messa in discussione dei concetti di “uomo” e “donna”.

²⁶ Edith Sitwell, *Victoria of England*, London, Faber & Faber, 1936. Per l’accusa di plagio contro Sitwell si veda Geoffrey Grigson, “Edith Sitwell’s Victoria”, su *The Times Literary Supplement* del 11.02.1965, p. 107.

²⁷ Michael Holroyd, *Lytton Strachey and the Bloomsbury Group: His Work, Their Influence*, London, Penguin, 1971, p. 280.

Lady Strachey – grande patita dei drammaturghi elisabettiani – che aveva l’abitudine di leggere per ore ai figli, ad alta voce, i suoi autori preferiti, e di narrare loro quanto vedeva a teatro²⁸.

Di letteratura elisabettiana Strachey era stato anche uno studente entusiasta a Liverpool, sotto la guida di Sir Walter Raleigh. E già in precedenza, adolescente alla New School di Abbotsholme, il teatro elisabettiano gli aveva per la prima volta offerto la libertà di un “open cross-dressing”, di travestirsi da donna: il giovane Lytton Strachey si era infatti distinto nell’interpretazione di svariati personaggi femminili shakespeariani, fra i quali la regina delle fate, Titania. Così, quando nel 1908 lo scrittore aveva udito la cugina Amabel definire la regina Victoria “la più grande regina inglese”, non aveva potuto esimersi dal contraddirla: “I begged her to put ‘long-lived’ instead ... pointing out that that could only apply to Queen Elizabeth”²⁹. Può forse darsi che il barlume iniziale della biografia su Victoria, quella biografia che metterà in luce tutte le debolezze e le meschinità dell’essere umano sotto la corona, sia balenata allo scrittore proprio in quell’istante.

Per quanto riguarda il rapporto fra Elizabeth e Essex, sin dal 1909 Strachey aveva provato a cimentarsi con questo tema: al tempo dell’innamoramento per il più giovane George Mallory, Lytton aveva infatti scritto una tragedia in versi, *Essex: A Tragedy*, nella quale abbondano i monologhi interiori da parte dei protagonisti, palesemente identificabili con l’autore (tramite il personaggio della sovrana), e con Mallory (sotto le spoglie di Essex). Nel poema era accordato largo spazio alla descrizione dei turbamenti di Elizabeth I, ormai senescente, nei confronti di un uomo molto più giovane. In realtà tuttavia parlare di “uomo” e “donna” appare quasi improprio: l’accento batteva infatti sulla voce dei protagonisti, sulle loro parole, e i corpi restavano sullo sfondo, sfumati.

Di Elizabeth, nella vita, lo scrittore aveva adottato una serie di frasi tipiche; ad esempio, ricalcando la visione che della Tudor avevano gli ambasciatori spagnoli, sosteneva di sé: “I have a devil inside me – perhaps seven”³⁰. Strachey si era annessa anche l’imprecazione favorita di Elizabeth (“God’s Death!”), con la quale a Cambridge scandalizzava i colleghi più benpensanti, al tempo stesso “waiting in complacent disbelief for the Old Testament Lord God of Hosts to do his stuff and hurl down a thunderbolt”³¹. Certo la sovrana e lo scrittore avevano numerosi punti in comune: *in primis* l’istintiva riluttanza nei confronti della guerra (e Strachey per la sua opposizione alla Prima Guerra Mondiale aveva passato non pochi guai, fra i

²⁸ Holroyd, *Lytton Strachey. A Critical Biography*, Vol. 1, *The Unknown Years 1880-1910*, New York, Holt, 1968, p. 23.

²⁹ Holroyd, *The Unknown Years*, p. 333.

³⁰ Holroyd, *The Unknown Years*, p. 331.

³¹ Holroyd, *The Unknown Years*, p. 199.

quali un processo che aveva assunto sfumature grottesche)³². Anche dall'angolatura della sessualità c'è un interessante punto di contatto: come, in un celebre e discusso passo di *Elizabeth and Essex*, Strachey suggerirà sotto forma di metafora che la Tudor si sia sottratta alla penetrazione, ma non alla masturbazione (è la linea critica dell' "everything but" che dopo quest'opera godrà di molto successo), Michael Holroyd avanzerà lo stesso sospetto nei confronti delle preferenze sessuali del biografo di Bloomsbury³³.

Se tuttavia era stato apprezzato il metodo seguito da Strachey per selezionare le carte alla base di *Queen Victoria*, non altrettanto lo fu il trattamento riservato alle fonti di *Elizabeth and Essex. A Tragic History*. L'idea di partenza era stata quella di tratteggiare una serie di ritratti di coppie famose, fra le quali la storia di Elizabeth e di Robert Devereux doveva essere solo la prima; ma presto Strachey si era talmente appassionato al soggetto da volersvi dedicare in modo più approfondito. Le fonti alle quali lo scrittore sostiene di aver attinto sono soprattutto un manoscritto di Thomas Birch, largamente basato sul resoconto ufficiale dell'*affaire* Essex, ossia quello fornito da Francis Bacon con l'*imprimatur* reale³⁴; gli imprescindibili *Annales* di William Camden³⁵; la *Queen Elizabeth* del reverendo Creighton Mandell; *The Life of Queen Elizabeth* di Agnes Strickland³⁶; una serie di manoscritti inediti custoditi al British Museum, tra i quali la corrispondenza fra i personaggi della storia che Strachey racconta.

Fra gli studi più recenti dei quali lo scrittore si serve spiccano due testi di grande valore, ossia *The Private Character of Queen Elizabeth* di Frederick Chamberlin e *Mr. Secretary Walsingham and the Policy of Queen Elizabeth* di Conyers Read³⁷.

³² Cfr. Michael Holroyd, *Lytton Strachey. A Critical Biography*, Vol. 2, *The Years of Achievement 1910-1932*, New York, Holt, 1968, p. 179. Si veda anche Michael Holroyd, *Lytton Strachey: The New Biography*, New York, Noonday, 1994, p. 339.

³³ I passi in questione: "Though the precious citadel itself was never to be violated, there were surrounding territories, there were outworks and bastions over which exciting battles might be fought, and which might even, at moments, be allowed to fall into the bold hands of an assailant". Giles Lytton Strachey, *Elizabeth and Essex. A Tragic History*, London, Chatto & Windus, 1928, p. 25; "To transfer it from his own body to that of his partner was the logical apotheosis of all his passions, and one which he never fully accomplished. Half way he does seem to have reached –expelled out of himself but injected into no one, and so wasting into the thin air between". Holroyd, *The Unknown Years*, p. 265.

³⁴ Thomas Birch, *Memoirs of the Reign of Queen Elizabeth* (1754), Birch MSS, British Museum.

³⁵ William Camden, *The History of the Most Renowned and Victorious Princess Elizabeth, Late Queen of England*, a cura di Wallace T. MacCaffrey, Chicago, Chicago U.P., 1970.

³⁶ Agnes Strickland, *The Life of Queen Elizabeth*, London, Dent, 1848.

³⁷ Frederick Chamberlin, *The Private Character of Queen Elizabeth* (1921), New York, Dodd, Mead & Co., 1925; Conyers Read, *Mr. Secretary Walsingham and the Policy of Queen Elizabeth* (1925), London, Cape, 1955.

Entrambi i testi confutano l'opera di James Anthony Froude, che invece Lytton Strachey difende³⁸:

He was not a careful transcriber, and he occasionally made a downright blunder; but such blemishes are of small moment compared with the immense addition he made to historical knowledge by his exploration and revelation of the manuscripts at Simancas³⁹.

Questa l'opinione del biografo di Bloomsbury a proposito del bistrattato studioso vittoriano, pupillo e biografo di Carlyle, il cui metodo a tratti ricorda i difetti imputati all'opera dello stesso Strachey. Più oltre lo scrittore sostiene:

his Carlylean theories demanded a hero, and Henry VIII came pat to hand; he refused to see ... that the Defender of the Faith combined in a peculiar manner the unpleasant vices of meanness and brutality ... Froude's insensitivity to cruelty becomes indeed, at times, almost pathological⁴⁰.

Strachey riprende ad esempio da Froude una visione di Katherine Howard che è assai diversa da quella, toccante, già offerta da Ford Madox Ford in *The Fifth Queen*, e dal ritratto simpatetico che in *Fanfare for Elizabeth* ne tratterà Edith Sitwell. Con uno dei suoi aforismi alla Oscar Wilde, Strachey definisce infatti la Howard, *tout court*, come "a young girl who amused herself"⁴¹.

È quasi impossibile chiarire che tipo di uso Strachey faccia delle proprie fonti, perché spesso sembra non le usi affatto. Un po' come Froude, nel caso di *Elizabeth and Essex* l'autore si avoca grande libertà nei confronti dei documenti di partenza, aggiungendoci sempre le proprie illazioni. Questo metodo di lavoro gli è stato rimproverato da più parti: Robert Altick parla ad esempio senza mezzi termini di "no scruples against the conversion of facts to his own purpose", con il risultato che *Elizabeth and Essex* mostra una "general cheap air"⁴². Iyengar, a proposito della natura di Elizabeth come la legge Strachey, si chiede invece: "It is a pretty, even a credible interpretation ... But is it true?"⁴³. Insomma, il metodo di lavoro impiegato da Strachey in *Elizabeth and Essex* sembrerebbe presupporre una certa leggerezza e mancanza di serietà da parte di un biografo *comme il faut*. Lo scrittore è stato talora giu-

³⁸ James Anthony Froude, *History of England from the Fall of Wolsey to the Defeat of the Spanish Armada*, 12 Voll., London, Longmans, 1856-1870.

³⁹ Giles Lytton Strachey, *Portraits in Miniature*, London, Chatto & Windus, 1931, p. 201.

⁴⁰ Strachey, *Portraits*, p. 204.

⁴¹ Strachey, *Portraits*, p. 204.

⁴² Richard D. Altick, *Lives and Letters. A History of Literary Biography in England and America*, New York, Knopf, 1965, pp. 286, 288.

⁴³ K.R. Srinivasa Iyengar, *Lytton Strachey. A Critical Study*, New York, Kennicat, 1967, p. 181.

stificato adducendo la scarsità di informazioni riguardo alla vita di Elizabeth, per contrasto con l'impressionante mole di documenti a sua disposizione sulla regina Victoria: lo fa Virginia Woolf in “The Art of Biography”, e lo fa J.K. Johnstone⁴⁴.

In realtà però sulle specifiche vicende che vedono protagonisti Elizabeth e il conte di Essex il materiale non mancava: anzi, a parere di G.B. Harrison è addirittura possibile ricostruire giorno per giorno la loro vita negli anni fra il 1591 e il 1601⁴⁵. Questo porta alla conclusione che la scelta di non trattare le fonti in modo rigido sia stata scientemente deliberata da parte di Strachey. Da questo punto di vista bisogna notare come il biografo di Bloomsbury abbia costituito un autorevole precedente: Sir John Neale (tuttora il più accreditato biografo di Elizabeth, con il suo testo uscito nel 1934), il quale attingerà largamente al lavoro di Strachey e alle sue teorie, ne mutuerà anche la libertà di non citare più le fonti sulle quali ha lavorato. Nella biografia di Neale scompaiono infatti non solo le note nel testo, ma addirittura la canonica bibliografia di riferimento: nel “patto biografico”, Strachey ha così conquistato per il biografo maggiore libertà e postulato la necessità di maggior fiducia da parte di chi legge; anche perché, comunque, manca la pretesa di trasmettere una verità assoluta.

Quello di Strachey non è infatti, consapevolmente, che uno fra i possibili modi di raccontare la storia di Elizabeth e Essex, il cui sottotitolo significativamente è “A tragic history”. La stessa impalcatura strutturale che Strachey sceglie per sorreggere la sua storia riflette un approccio assai diverso da quello impiegato in *Queen Victoria*. È difficile dire se *Elizabeth and Essex* rappresenti un episodio, un esperimento letterario oltre il quale lo scrittore si sarebbe spinto nel lavoro successivo, oppure se fosse in atto un ripensamento generale del *genre* come risultava nella sua biografia su Victoria. Dato che Lytton Strachey dopo *Elizabeth and Essex* compose solo *Portraits in Miniature* (dando in apparenza ragione alla critica mossagli da Virginia Woolf, la quale aveva sostenuto che Elizabeth era un personaggio troppo sfuggente per fare da soggetto a un intero libro) e morì di lì a poco, non ci è dato saperlo⁴⁶.

Biografia come libretto d’Opera: la struttura

Elizabeth and Essex ha una struttura anomala per una biografia. Michael Holroyd sostiene che *Elizabeth and Essex* sarebbe in realtà “Strachey’s only work of fiction”,

⁴⁴ Virginia Woolf, “The Art of Biography”, pp. 144-151. Si veda sullo stesso argomento anche J. K. Johnstone, *The Bloomsbury Group*, New York, Noonday, 1954, p. 316.

⁴⁵ Cit. in Holroyd, *Lytton Strachey and the Bloomsbury Group*, p. 301.

⁴⁶ Woolf, “The Art of Biography”, p. 148.

simile più a una vera e propria tragedia che a un romanzo o a una biografia⁴⁷. Diversi altri critici rilevano l'impianto simil-teatrale di *Elizabeth and Essex*: J.K. Johnstone fa infatti riferimento alla "loose, episodic form of the Elizabethan drama"⁴⁸. Charles Richard Sanders mette invece l'accento sulla somiglianza con la tragedia barocca⁴⁹. Srinivasa Iyengar dal canto suo afferma che "*Elizabeth and Essex* is Strachey's *Anthony & Cleopatra*"⁵⁰.

A mio avviso, se l'accostamento con il teatro è quello più immediato, bisogna notare che questo tipo di approccio trascura due elementi fondamentali: il *sub-plot* di *cross-dressing* che sottende a *Elizabeth and Essex*, e l'importanza che l'orecchio e l'ascolto hanno per Lytton Strachey: ascolto della parola, ma soprattutto della musica. Ci troviamo quindi di fronte a una biografia che per l'impianto somiglia un'opera teatrale nella quale la musica prende il sopravvento sulla parola: a una sorta di melodramma, fruibile principalmente attraverso l'orecchio. È dunque come se Strachey volesse rappresentare attraverso la "tragic history" di Elizabeth e Essex, il momento nel quale la tragedia trasla nell'unico tipo di tragedia che nella modernità ha ottenuto un vasto successo popolare: l'opera lirica, dove la comprensione della parola è secondaria rispetto alle emozioni trasmesse dall'orecchio.

Per quanto riguarda l'orecchio, a parere dello scrittore è un fondamentale organo non solo ricettivo, indispensabile per capire gli altri, ma anche attivo, come metafora dell'intuito, di un'intelligenza che definirei "musicale" in quanto serve soprattutto a comprendere la musica (e le voci) in tutta una gamma di sfumature incorporee e non altrimenti percepibili. Uno dei peggiori insulti secondo Lytton Strachey, il quale affermerà ciò anche riguardo a Samuel Johnson, è "he had no ear, and he had no imagination"⁵¹; dove l'orecchio e l'immaginazione sono strettamente collegati. Holroyd ha rilevato anche una corrispondenza fra letteratura e musica presente in *Eminent Victorians*; egli individua infatti quattro movimenti musicali corrispondenti ai quattro personaggi: *Allegro vivace* al cardinale Manning, *Andante* a Florence Nightingale, *Scherzo* al Dottor Arnold, *Rondò* al generale Gordon⁵².

Al momento nel quale Lytton Strachey scrive *Elizabeth and Essex* quella dell'orecchio è diventata per lui quasi una fissazione feticistica: va infatti notato come lo scrittore insista particolarmente sullo scappellotto con il quale Elizabeth colpisce le orecchie di Essex durante un litigio, atto che fa sguainare la spada al conte insultato dal gesto. Questa scena, nella narrazione compiuta da Strachey, prefigura quan-

⁴⁷ Holroyd, *Lytton Strachey and the Bloomsbury Group*, p. 289.

⁴⁸ Johnstone, p. 313.

⁴⁹ Charles Richard Sanders, *Lytton Strachey. His Mind and Art*, New Haven, Yale U.P., 1957, p. 240.

⁵⁰ Iyengar, p. 70.

⁵¹ Cit. in Holroyd, *The Unknown Years*, p. 366.

⁵² Holroyd, *The New Biography*, p. 405.

to sta per avvenire. Infatti il taglio delle orecchie (altro tema ricorrente in *Elizabeth and Essex*) era una delle torture previste per alto tradimento, insieme alla castrazione: sappiamo che in realtà entrambe vennero risparmiate a Essex in virtù del suo rango. Strachey tuttavia vi allude spesso, al punto che lo scappellotto sulle orecchie assume già il significato di una castrazione simbolica; il che giustifica la furibonda reazione di Essex nei confronti della sua regina.

Wayne Koestenbaum ha riflettuto, in un saggio sull’Opera, sul significato erotico dell’orecchio: “To hear is metaphorically to be impregnated – with thought, tone, and sensation”⁵³. Koestenbaum ha anche coniato l’espressione (riferita a chi ascolta l’Opera non tanto a teatro quanto a casa propria – come è probabile facesse Strachey con quel grammofono che compare in diverse sue foto) “the shut-in fan;” costui, “the shut-in fan, the at-home listener, is supposed to be a mere ear”⁵⁴. L’orecchio, e la funzione dell’ascolto, sono per Strachey strettamente connesse al femminile e al materno, alla ricezione da parte dello scrittore delle parole della prima *storyteller*. L’attrazione per l’orecchio ricollega alla madre anche in quanto Lady Strachey suonava, e in gioventù aveva amato l’opera lirica. A questo proposito c’è da notare come il ciclo inglese di opere di Gaetano Donizetti su Elisabetta avesse avuto grande successo in Gran Bretagna; in particolare proprio la tragedia lirica in tre atti su libretto di Salvatore Cammarano *Roberto Devereux, o il conte di Essex*. Quest’opera è singolare nel suo genere, perché per la ricerca espressiva si differenzia sia dall’*Elisabetta regina d’Inghilterra* di Rossini, sia da *Maria Stuarda* e *Elisabetta al castello di Kenilworth* dello stesso Donizetti per un’indagine assai maggiore sulla psicologia della sovrana⁵⁵. Nel *Roberto Devereux* Elisabetta è un personaggio profondamente complesso (cui, come nota Piero Gelli, corrisponde una vocalità impervia)⁵⁶. L’opera risulta estremamente coesa, senza cali di tensione, con le furie di Elisabetta punteggiate dai timpani, e alcuni memorabili furibondi duetti fra la regina e Roberto. Sono anche presenti diverse arie cantate *a solo* da Elisabetta la quale medita e si tormenta, assoli che fungono da corrispondente cantato ai monologhi teatrali. In essi la sovrana non è fisicamente sola sulla scena, ma quan-

⁵³ Wayne Koestenbaum, *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, New York, Da Capo, 2001, p. 16.

⁵⁴ Koestenbaum, p. 73.

⁵⁵ Gaetano Donizetti, *Roberto Devereux, o il conte di Essex*. Tragedia lirica in tre atti di Salvatore Cammarano (1837), Milano, Ricordi, 1991; Gaetano Donizetti, *Maria Stuarda*. Tragedia lirica in tre atti, parole di Giuseppe Bardari (1858), Bergamo, Conti, 1958; Gaetano Donizetti, *Il castello di Kenilworth*. Melodramma serio in tre atti di Andrea Leone Tottola (1829), in *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di Egidio Saracino, Milano, Garzanti, 1993, pp. 449-465; Gioacchino Rossini, *Elisabetta regina d’Inghilterra*, libretto di Giovanni Schmidt (1815), in *Tutti i libretti di Rossini*, a cura di Marco Beghelli e Nicola Gallino, Torino, UTET, 1995.

⁵⁶ Piero Gelli, *Dizionario dell’Opera*, Milano, Baldini e Castoldi, 1996, p. 1102.

do si leva la sua voce gli altri personaggi si trovano immediatamente relegati al ruolo di sfondo.

A mio avviso Lytton Strachey compie qualcosa di analogo nel suo *Elizabeth and Essex*. Ciò appare maggiormente evidente in tutte quelle scene delle quali è stata rilevata l'evidente teatralità. Ad esempio si presta bene a un duetto inframezzato di timpani e ottoni, innestati su un tema portante d'archi, il già citato quadro, molto veloce, nel quale la regina e il conte litigano: lui in segno di disprezzo le volge le spalle; lei gli colpisce le orecchie, mandandolo al diavolo; lui s'infuria e sta per mettere mano alla spada; viene trattenuto, ed esce: dopo il pezzo d'insieme, sipario. C'è anche un breve passo, molto criticato perché non compreso, nel quale secondo me Strachey rimanda chiaramente alle tecniche canoniche impiegate nell'opera lirica:

Human relationships must either move or perish. When two consciousnesses come to a certain nearness the impetus of their interactions, growing intenser and intenser, leads on to an unescapable climax. The crescendo must rise to its topmost note; and only then is the preordained solution of the theme made manifest⁵⁷.

Fra gli altri, Johnstone critica queste righe, dicendo che “In these sentences Strachey's style appears to have gone to seed”⁵⁸. In realtà a mio avviso queste frasi costituiscono una chiave di lettura di quanto lo scrittore sta facendo nello stesso *Elizabeth and Essex*, e della strategia narrativa – presa a prestito dall'Opera – che intende usare. L'accostamento fra Lytton Strachey e un *genre* considerato forse poco intellettuale come l'opera lirica risulterà più motivato da alcune altre considerazioni. Prima di tutto va rilevata l'assonanza fra le parole “Opera” e “Uproar”, constatando nel contempo come Essex sia proprio l'artefice di un “uproar” che fa vacillare il trono di Elizabeth.

Inoltre, a dispetto della *façade* cinica, il biografo di Bloomsbury si presenta come un potenziale appassionato d'Opera: è infatti una persona dalla sensibilità estrema, alla perenne ricerca di qualcuno da amare come un'adolescente sognatrice. “There's no hope for a human being outside love. That I shall never get, and it's all I want”. Scrive a Duncan Grant nel 1908⁵⁹; e quando la Oxford University Press gli commissiona la cura e la ripubblicazione di un libro a sua scelta, Lytton avanza la candidatura di una storia romantica e appassionata: *A Simple Story* di Mrs Inchbald⁶⁰.

⁵⁷ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 6.

⁵⁸ Johnstone, p. 318.

⁵⁹ Holroyd, *The Unknown Years*, p. 331.

⁶⁰ La vita di Elizabeth Simpson, Mrs Inchbald, ricorda quella della woolfiana Judith Shakespeare: bella e di talento, scappa dal paese natale per andare a Londra a recitare e studiare, ma il fatto di essere una donna la espone a molestie; così sposa il vecchio attore Joseph Inchbald, con il quale recita e viaggia. Quando costui muore (malgrado altre proposte, per esempio da William Godwin) si dedica alla scrittura.

Come ha di recente sottolineato Wayne Koestenbaum, del resto, “Opera has always suited those who failed at love”; “Opera has the power to warn you that ... you’ve suffered a stunted, vicarious existence. You’ve silenced your passions”⁶¹.

È importante menzionare anche come due categorie in apparenza disomogenee come il Modernismo britannico e l’Opera si intersechino a più riprese: se da un lato sappiamo che Virginia Woolf non la apprezzava, era però legata a Ethel Smyth, che oltre a dirigere e comporre musica era una grande appassionata di questo genere all’intersezione fra letteratura e musica; Radclyffe Hall visse invece a lungo con una primadonna, Mabel Batten; Margaret Anderson con la prima Mélisande, Georgette Leblanc. Sia Sacheverell che Osbert Sitwell (molto legati a Strachey) erano inoltre grandi *fans* dell’Opera; e così Vita Sackville-West e Violet Keppel, la quale volle come cantante alle sue nozze con Denys Trefusis la famosa soprano Nellie Melba, tanto celebrata che un tipo di pesca fu chiamato con il suo cognome⁶². Lo stesso Strachey scrivendo *Queen Victoria* aveva già avvicinato l’Opera direttamente: Victoria era infatti una vera e propria “diva-worshiper”, in particolare di Giulia Grisi e Jenny Lind; Strachey nel libro su Victoria cita in particolare una *performance* alla quale la giovane sovrana aveva assistito nel 1834, e che aveva dato inizio alla sua passione per la Grisi: l’*Anna Bolena* di Donizetti⁶³. Il biografo di Bloomsbury in *Eminent Victorians* aveva anche affermato come nella stagione mondana londinese assistere a un congruo numero di Opere fosse *de rigueur*⁶⁴. Quentin Bell dal canto suo descrive una festa data dai Keynes proprio durante la gestazione di *Elizabeth and Essex* e *Orlando*, nella quale – con un accostamento significativo fra

Fra le sue opere teatrali, Jane Austen in *Mansfield Park* ha immortalato *Lovers’ Vows*. La trama del suo romanzo più famoso, *A Simple Story*, ha anche ispirato alla Austen la trama Edmund-Mary Crawford nello stesso romanzo. Mrs Inchbald, *A Simple Story*, London, Darton & Clark, 1791.

⁶² Violet Trefusis, *Don’t Look Round. Her Reminiscences*, London, Hutchinson, 1952, p. 77. Si veda inoltre Terry Castle, “In Praise of Brigitte Fassbaender: Reflections on Diva-Worship”, in *En Travesti. Women, Gender Subversion, Opera*, a cura di Corinne E. Blackmer e Patricia Juliana Smith, New York, Columbia U.P., 1995, p. 27. Va notato come l’appassionata storia d’amore fra Violet Keppel e Vita Sackville-West sia punteggiata da momenti operistici. Nelle lettere della Keppel è anche evidente la consapevole fusione fra Opera e ribellione individuale attraverso l’amore; ad esempio nella primavera del 1918 la Keppel scriveva: “My sister is playing Prince Igor [un’Opera di Borodin] – the part that is so like my Dmitri [soprannome della Sackville-West]... I shall take you to hear ‘Khouantchine’ [Opera incompiuta di Moussorgsky, alterata da Stravinsky e Ravel] which is of all music the most sensuous, the most beautiful, the most ‘bariolé,’ the most abandoned and the most desolate ... One day I will write a book on the baleful influence music has had on my life”. Violet Trefusis, *Violet to Vita. The Letters of Violet Trefusis to Vita Sackville-West*, a cura di Mitchell A. Leaska e John Phillips, London, Methuen, 1989, p. 78.

⁶³ Giles Lytton Strachey, *Queen Victoria* (1924), London, Chatto & Windus, 1948, p. 28. Riprendo l’appellativo “diva-worshiper” da Castle, pp. 20-58.

⁶⁴ Strachey, *Eminent Victorians*, p. 111.

l'Opera e il *trans-gender* – si parlò di una giovane che aveva cambiato sesso, e un invitato si esibì (grazie all'ausilio del grammofono, che forniva parole e musica) nell'imitazione di una primadonna italiana⁶⁵.

In misura ancora maggiore del teatro, infatti, l'Opera (in particolare quella composta da una rosa di autori fra i quali spiccano Rossini e Donizetti)⁶⁶ concede una notevole libertà di *cross-dressing*, e mette in questione il *gender*. Non solo: come in *Elizabeth and Essex*, nell'Opera “gender relationships are ... at center stage”⁶⁷. Va notato che, a differenza dell'opera tradizionale (dall'*Orfeo* di Monteverdi in poi) dove il fulcro della vicenda è la morte di una donna, nel *Roberto Devereux* di Donizetti, come in *Elizabeth and Essex*, ci troviamo di fronte ad un'anomalia. Sull'opera di Donizetti, Clément scrive infatti:

Oh Caballé, ... never get thin ... be able to stay ugly. Thank you for being so, in the midst of those masculine wings, flapping their useless hands, their empty hands all around you. Never will there be someone like you, gracelessly touching the ground at the end of Roberto Devereux ... No one else will be able to tear off ... Elizabeth of England's little crown and cry out her woman's aggression. But this ... is an opera in which the heroine does not die. The fat queen lives ... And Maria Callas who knew how to die like a queen is dead⁶⁸.

Come in *Roberto Devereux*, in *Elizabeth and Essex* assistiamo all'insolito spettacolo di un uomo che viene mandato a morte da una donna. Ma quale “uomo”, e quale “donna”?⁶⁹

The Undoing of Man and Woman: il *gender*

A proposito di *Victoria*, Lytton Strachey aveva confidato a Hesketh Pearson che gli sarebbe piaciuto suggerire più esplicitamente che il marito della regina, Albert,

⁶⁵ Quentin Bell, *Virginia Woolf. A Biography*, Vol. 2, *Mrs Woolf. 1912-1941*, London, Hogarth, 1972, p. 132.

⁶⁶ Blackmer e Smith, p. 11.

⁶⁷ Mary Ann Smart, *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, Princeton U.P., 2000, p. 4.

⁶⁸ Clément, p. 29.

⁶⁹ Si veda Robert Devereux ritratto da Marcus Gheeraerts (1596 ca.). Grande rilievo, più ancora che al volto, è dato alle celebrate gambe del nobiluomo – in primo piano nel ritratto – dettaglio sul quale si soffermerà in particolare Virginia Woolf in *Orlando*. Alla propensione per le armi del conte di Essex (qui simboleggiata dalla spada, pronta per essere sguainata) dà invece importanza Giles Lytton Strachey in *Elizabeth and Essex*. Si notino, al collo e sotto al ginocchio del conte, le onorificenze concessegli da Elizabeth, le stesse che riceverà Orlando.

fosse omosessuale⁷⁰. Questa avrebbe dovuto essere la chiave per spiegare quell'isolamento di fondo che accompagna Albert, dipinto da Strachey come lo stereotipo del Principe Triste, infelice malgrado l'amore e gli onori che Victoria gli tributa. Lo scrittore si limitò poi, nella stesura definitiva, ad alcune velate allusioni; nell'intenzione del biografo, a far da spie di un'omosessualità rimasta più o meno latente rimasero parole come "tristezza" e "solitudine:" due parole che in *Elizabeth and Essex* ritroviamo, riferite a Elizabeth. A mio avviso infatti uno degli scopi che Lytton Strachey si propone scrivendo *Elizabeth and Essex* è la messa in discussione dei termini "uomo" e "donna". Il periodo elisabettiano si prestava particolarmente bene a questo tipo di lavoro sul *gender*; con le parole di Strachey in una delle prime pagine di *Elizabeth and Essex*:

Who can reconstruct the iron-nerved beings who passed with rapture from some divine madrigal sung to a lute by a bewitching boy in a tavern to the spectacle of mauled dogs tearing a bear to pieces? ... yet the flaunting man of fashion, whose cod-piece proclaimed an astonishing virility, was he not also, with his flowing hair and his jewelled ears, effeminate?⁷¹

E tuttavia il biografo non si limitò al tema già assodato dell'"effeminatezza". Holroyd ci informa infatti che nello scrivere *Elizabeth and Essex* Strachey si era organizzato fra il materiale di studio uno scaffale ricolmo di trattati sull'omosessualità maschile e femminile nel Cinquecento e nel Seicento⁷². Del periodo a cavallo fra Cinque e Seicento, il Barocco, Elizabeth viene ad essere l'epitome. Si tratta di un'icona che ottunde i confini del *gender* a cominciare dall'occultamento dietro l'abito grandioso:

From her visible aspect to the profundities of her being, every part of her was permeated by the bewildering discordances of the real and the apparent. Under the serried complexities of her raiment . . . the form of the woman vanished, and men saw instead an image – magnificent, portentous, self-created⁷³.

Elizabeth vista da Strachey è una "mixture of the masculine and the feminine", il cui aforisma favorito recita "Per molto variare la natura è bella"⁷⁴. Il punto sul quale lo scrittore insiste particolarmente è il motivo per il quale la sovrana, ormai

⁷⁰ Holroyd, *Lytton Strachey and the Bloomsbury Group*, p. 258.

⁷¹ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 9.

⁷² Holroyd, *The New Biography*, p. 573.

⁷³ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 10.

⁷⁴ In Italiano nel testo. Strachey, *Elizabeth and Essex*, pp. 12, 17.

vecchia, non si sia sposata. Egli si fa infatti premura di informare subito il lettore che “her sexual organisation was seriously warped”⁷⁵. Al momento in cui Elizabeth ascende al trono la sua precaria posizione di donna nubile esigerebbe un marito e un erede, ma la sovrana si rifiuta di accondiscendere alle nozze:

The obvious, the natural, the inevitable conclusion was that the Queen's marriage must immediately take place. But the Queen was of a different opinion. Marriage was distasteful to her, and marry she would not. ... she resisted ... the incessant pressure of her ministers, her parliaments, and her people⁷⁶.

A questa considerazione Strachey (il quale non prende neanche in considerazione l'idea che Elizabeth avesse potuto voler sposare Leicester) ne giustappone un'altra, ossia che la sovrana non rifiuta il matrimonio per assecondare la propria natura casta (“Far from it”)⁷⁷. Per mettere l'accento sulla “anomalia” di Elizabeth, sulla sua devianza dal tradizionale destino femminile, Strachey riporta il pettegolezzo diffuso da Ben Jonson, ossia che la Tudor avesse una misteriosa “membrana” che la rendeva diversa dalle altre donne; dopodiché, forte degli studi freudiani, lo scrittore azzarda l'ipotesi che Elizabeth fosse “impenetrabile” a causa del vaginismo. Ciò che è più interessante in questo contesto non è tanto il sintomo, quanto la causa, ciò che avrebbe causato la “hysterical convulsion” in questione; e qui la frase chiave è detta dalla stessa Elizabeth a Lord Sussex: “I hate the idea of marriage ... for reasons that I would not divulge to a twin soul”⁷⁸.

Quello che interessa davvero a Strachey è infatti la complessa e composita natura di Elizabeth: “She was a woman – ah, yes! ... But immediately another flood of feeling swept upwards and engulfed her; ... she was something more – she knew it; what was it? Was she a man?”⁷⁹. Segue un suggerimento da parte del biografo di Bloomsbury, il quale fa esplicito riferimento all'omosessualità con la citazione dell'amore fra Ercole e Ila: “She had read of Hercules and Hylas, and she might have fancied herself ... possessed of something of that pagan masculinity”⁸⁰. Per contrasto, dove Elizabeth è ritratta come concreta e realistica, Strachey dipinge Essex come un Don Quixote, un sognatore di grandi imprese (“Essex ... was always in a hurry or a dream”)⁸¹; ma soprattutto, a parte quel tocco di effeminatezza dalla quale dif-

⁷⁵ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 21.

⁷⁶ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 22.

⁷⁷ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 22.

⁷⁸ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 24.

⁷⁹ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 28.

⁸⁰ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 28.

⁸¹ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 120.

facilmente un elisabettiano può essere esente, Robert Devereux è l'uomo classico, l'«*man*»: è impulsivo, donnaiolo e guerrafondaio.

Strachey lo guarda a tratti con malcelata ammirazione, più spesso con ironia: “Enemies he must have: at home – who could doubt it? – The Cecils; abroad – it was obvious – Spain!”⁸² Essex, nel ritratto di Strachey, ha un'alta opinione di sé, che non gli permette nemmeno l'autocritica: “He could not – he would not – think that he had been in the wrong”⁸³. Nel rapportarsi a Elizabeth, questa visione di sé risulta evidentemente inappropriata, viziata da ciò che per Essex gli è dovuto – in quanto uomo – da Elizabeth – in quanto donna:

She was a preposterous, obstinate old woman ... And he was a man, with a man's power of insight and determination; he could lead if she would follow; but Fate had reversed the rôles, and the natural master was a servant. Sometimes ... he could impose his will upon her ... after an expenditure of energy, ... a prolonged assertion of masculinity! A woman and a man! Yes, indeed, it was all too obvious!⁸⁴

È questo concetto di *manhood* che causa la rovina, la distruzione fisica, l'*undoing* del suo campione, Essex. Se infatti da una parte Elizabeth a parere di Strachey riconosce in sé una forte componente mascolina, al tempo stesso la “manhood” le ripugna: “Manhood – the fascinating, detestable entity, which had first come upon her concealed in yellow magnificence in her father's lap – manhood was overthrown at last”⁸⁵.

Lytton Strachey è stato il primo biografo di Elizabeth a fare accenni di questo tipo, ripresi e sviluppati o contestati in seguito, specie dopo gli anni '70 del Novecento. Eppure all'epoca l'accento sulla sessualità della sovrana disturbò non pochi. Tuttavia fra le critiche che, malgrado il successo di pubblico, piovvero nel 1928 su *Elizabeth and Essex*, due voci si levarono fuori dal coro. Una di esse apparteneva allo storico George Macaulay Trevelyan, il quale definì *Elizabeth and Essex* come il miglior lavoro di Strachey. L'altra voce veniva da Vienna “You are aware of what other historians so easily overlook”, scrisse a Strachey il padre della psicoanalisi, Sigmund Freud⁸⁶.

⁸² Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 68.

⁸³ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 173.

⁸⁴ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 125.

⁸⁵ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 258.

⁸⁶ Cit. in Holroyd, *Lytton Strachey and the Bloomsbury Group*, p. 336.

Elizabeth versus Essex: il nuovo ordine contro il vecchio

Lo scontro fra Elizabeth e il conte di Essex è per Strachey rilevante da più punti di vista. Il primo è, come abbiamo visto, legato al *gender*. Oltre a questo bisogna notare come *Elizabeth and Essex* sia – fin dalla prima pagina, che delinea l’argomento del libro – una riflessione sul potere:

The English reformation was not merely a religious event; it was also a social one. ... The knights and ecclesiastics who had ruled for ages vanished away, and their place was taken by a new class of persons, neither chivalrous nor holy, into whose competent and vigorous hands the reins, and the sweets, of government were gathered⁸⁷.

Essex appartiene al vecchio ordine, alla nobiltà cavalleresca di antica data, che viveva grazie ai proventi dell’ormai tramontato latifondo: “It was the past, rather than the future that was speaking with the ... pen of Robert Devereux. The blood of a hundred Barons ... was pulsing in his heart”⁸⁸. L’eroe ideale di Essex, che ne aveva sposato la vedova, e della fetta di nobiltà alla quale apparteneva, era il defunto Sir Philip Sidney, il quale “hovered ... behind and above them all, in sainted knightliness”⁸⁹. L’attività alla quale far riferimento era la guerra, vista come un insieme di gesta eroiche e romantiche: “his restless and romantic temperament urged him irresistibly to the great adventure of war; thus only could his true nature express itself, thus only could he achieve the glory”⁹⁰.

Era però una visione ormai in disuso. Strachey riporta un suggestivo episodio nel quale il vecchio Lord Burghley, dopo l’ennesima perorazione di Essex in favore della guerra con la Spagna, aprì il libro di preghiere che portava in tasca e indicò all’irruento giovane conte un salmo: “Bloodthirsty and deceitful men ... will not live half their days”⁹¹. Più prosaicamente, anche la sovrana è in *Elizabeth and Essex* contro la guerra: “Like no other great statesman in history she was ... pacific. ... she hated it [war] for the best of all reasons – its wastefulness”, sostiene lo scrittore⁹². La guerra per Elizabeth è soprattutto uno spreco: di risorse, di tempo, di vite umane. Per evitare la guerra, dato che “decision meant war”, Elizabeth in *Elizabeth and Essex* diventa la paladina dell’antierismo.

⁸⁷ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 1.

⁸⁸ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 177.

⁸⁹ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 180.

⁹⁰ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 68.

⁹¹ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 167.

⁹² Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 14.

È chiaro dall'affermazione “She found herself a sane woman in a universe of violent maniacs”⁹³ come lo stesso Strachey abbracci completamente questo tipo di ideologia. Uno di questi “violent maniacs” è il re di Spagna, definito da Lytton “the weaving spider of the Escorial”⁹⁴. Ma anche Essex, dato che i suoi valori vengono a trovarsi diametralmente all'opposto di quelli della sovrana, in tema di guerra. Nemmeno la scelta di tentare la sommossa dei londinesi tramite la rappresentazione di *Richard II* appare a Strachey felice:

Sir Gilly [Merrick] must have been more conversant with history than literature; for how otherwise could he have imagined that the spectacle of the pathetic ruin of Shakespeare's minor poet of a hero could have nerved any man on earth to lift a hand, in actual fact, against so oddly different a ruler?⁹⁵

Del resto, con il ricorso al teatro, alla sobillazione mediante le parole, Essex e i suoi hanno invaso lo spazio che Strachey riserva come peculiare a Elizabeth. Infatti, se Elizabeth è, in qualche modo, un'eroina in *Elizabeth and Essex*, lo è nell'autoasserzione attraverso la parola. Verbalmente, la Tudor demolisce sempre gli avversari, a cominciare dall'ambasciatore polacco che le manca di rispetto in latino. Elizabeth è per il biografo di Bloomsbury la campionessa del Rinascimento, della cultura, un'intellettuale dalla “protean mind” che ama la conversazione ma anche le schermaglie verbali, e non disdegna gli accesi scambi di opinioni. Al contrario, sul campo di battaglia in senso proprio non scende volentieri.

Dove infatti Essex aspira all'eroismo militare, Elizabeth è la paladina del comportamento antierico dal punto di vista del mestiere delle armi: “Elizabeth's life was the most unheroic conceivable. ... imperialist historians have wrung their hands over her since. Why could she not ... take a noble risk?”⁹⁶. Ma nel dominio della parola è Essex ad avere la peggio. L'ultimo punto di *Elizabeth and Essex* nel quale il conte riesce a far sentire la sua voce è una lunga lettera, nella quale espone un punto di vista paradigmatico degli appartenenti al suo ormai languente *milieu*. Questo passo è reso in modo molto vivo: Essex occupa la scena da solo (lo immagino cantare una romanza), e Strachey con tutta una gamma di verbi veicola le sfumature dei sentimenti di Robert, che si accalora sempre più: “he rebutted”, “he denied”, “he said”, “he continued”, “he grew warmer”, “he could hold himself in no longer”.

Nel suo discorso il conte tocca un punto cardine della vicenda, ossia: “What, cannot princes err? Cannot subject receive wrong? Is an earthly power or authority

⁹³ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 12.

⁹⁴ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 16.

⁹⁵ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 237.

⁹⁶ Strachey, *Elizabeth and Essex*, pp. 11-14.

infinite?”⁹⁷. La risposta giungerà con la scure che gli mozza la testa. Significativamente, quando gli eventi che ha innescato gli sfuggono di mano, Robert viene privato della parola, e della possibilità di controllare il proprio destino: “He tried to speak, but they interrupted him. ... he was powerless among them ... he found himself swept towards the door”⁹⁸. In aperta polemica con i valori di eroismo guerresco propugnati dalle biografie vittoriane, da Froude in particolare, il pacifista Lytton Strachey – tramite i personaggi di Elizabeth e Essex – mette in scena la contrapposizione fra la forza della parola e la forza delle armi. Da questo confronto esce vincente Elizabeth, un nuovo tipo di eroe/eroina, la quale – portavoce dei valori del biografo di Bloomsbury – proverbialmente annienta l’avversario con la penna, prima ancora che con la spada⁹⁹.

⁹⁷ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 177.

⁹⁸ Strachey, *Elizabeth and Essex*, p. 238.

⁹⁹ Mi sembra interessante notare come sia infatti proprio con l’uso della penna, con la firma apposta dalla regina, che Essex viene mandato a morte.

**Immagine disponibile soltanto
nella versione *print on demand***

Figura 2.

“The Coronation Portrait”, artista sconosciuto. La giovane regina regge il globo e lo scettro, come la rappresenta Virginia Woolf in “Waxworks at the Abbey” e in *Orlando*. By courtesy of The National Portrait Gallery, London.

“Alone with Queen Elizabeth”

L'icona di Elizabeth I in *Orlando* di Virginia Woolf

“What It Is To Be a Sovereign”. Ritratti precedenti a *Orlando*

“[Finished today] a stout life by Neale of Queen Elizabeth”, registrava nel suo diario Virginia Woolf il 14 febbraio 1934 riguardo a quella che è tuttora reputata la migliore biografia della sovrana, “which pretending to impartiality emphasises the double chin & the wig of Mary at the critical moment: a fig for impartial & learned historians! All men are liars!”¹⁰⁰. Con questa frase Woolf compendia la sua riflessione sul canone biografico tradizionale, codificato al maschile. Laddove Sir John Neale aveva ritratto Mary Stuart nell’atto di salire al patibolo come una figura patetica e non meritevole di tale fine, in *Orlando* la scrittrice ironizza invece sulla stessa regina di Scozia descrivendone il libro di preghiere:

It was a little book bound in velvet, stitched with gold, which had been held by Mary Queen of Scots on the scaffold, and the eye of faith could detect a brownish stain, said to be made of a drop of the Royal blood. ... In the Queen’s prayer book, along with the blood-stain, was also a lock of hair and a crumb of pastry; Orlando now added to these keepsakes a flake of tobacco¹⁰¹.

¹⁰⁰ Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol 4, 1931-35, a cura di Anne Olivier Bell, London, Penguin, 1982, p. 201.

¹⁰¹ Virginia Woolf, *Orlando* (1928), London, Penguin, 1993, p. 122. Vale anche la pena di ricordare che una tale reliquia esisteva effettivamente a Knole, poiché un antenato di Vita Sackville-West, Sir Thomas Sackville, aveva consegnato a Mary Stuart la sentenza di condanna a morte, ricevendone in cambio quel libro e un tritico ligneo. Si veda al riguardo Vita Sackville-West, *Knole and the Sackvilles*, London, The National Trust, 1922, p. 47.

Mary Stuart in punto di morte si configura come l'epitome della donna che si immola, come – per usare le parole di Susan Bassnett – “the feminine victim incarnate”¹⁰². Woolf rifiuta questo tipo di destino per la sua eroina; e il funesto libro di preghiere di Mary Stuart ricompare non a caso un'unica volta, durante quello che è rappresentato come un cedimento allo “spirit of the age” vittoriano, un compromesso purtroppo necessario per poter “contrabbandare” la scrittura, vale a dire il matrimonio di Orlando¹⁰³. La regina scozzese nel momento della sua morte viene infatti nell'ottica della Woolf ad incarnare una serie di valori cari alla storiografia vittoriana: la Stuart che sale al patibolo è “noble, upright, chaste, severe”¹⁰⁴. La scrittrice si discosta chiaramente dalla visione vittoriana della biografia in “Waxworks at the Abbey”, dove – con una simbolica trasgressione – la voce narrante durante una visita guidata a Westminster Abbey si allontana per seguire un proprio percorso:

If one is very wicked and very bored, and lags a little behind; if the key is left in the door and turns quite easily ... then one can slip aside ... and find oneself in a very small chamber alone with Queen Elizabeth¹⁰⁵.

Nella descrizione che segue, ai tratti somatici e psicologici della sovrana (al cui cospetto tutte le altre statue di re e regine appaiono inesistenti) vengono a sovrapporsi in modo evidente quelli della scrittrice; come se due paia di occhi ci fissassero dalla stessa maschera nella quale il coraggio è un sistematico sforzo di volontà per non lasciarsi sopraffare dal terrore:

It is a drawn, anguished figure, with the pursued look of someone who goes in perpetual dread of poison or trap; yet forever braces herself to meet the terror unflinchingly. Her eyes are wide and vigilant; her nose thin as the beak of a hawk; her lips shut tight¹⁰⁶.

¹⁰² Bassnett, p. 2.

¹⁰³ L'efficace metafora sul fatto che una donna deve far passare di contrabbando la propria scrittura alla dogana delle convenzioni sociali è in Woolf, *Orlando*, pp. 182-184. Va notato come Sally Potter nel suo *Orlando* rifiuti di far compiere questo passo alla sua eroina. Infatti Shelmerdine (interpretato da un Billy Zane dai tratti androgini e sfumati) compare nella parte intitolata *1850. Sex*, – mentre significativamente la sezione su Sasha si chiamava *1610. Liebe* – e pur svolgendo funzione riproduttiva (Orlando avrà infatti una figlia, anziché il maschio di cui parla Virginia Woolf) non diventa marito della protagonista.

¹⁰⁴ Virginia Woolf, “The New Biography”, p. 151.

¹⁰⁵ Virginia Woolf, “The Fleeting Portrait. I. Waxworks at the Abbey” (1928), in *Granite and Rainbow*, op. cit., p. 217.

¹⁰⁶ Woolf, “Waxworks at the Abbey”, p. 217.

Come nota argutamente Reginald Abbott, “for Woolf Elizabeth was a (female) historical subject approached by (male) historians with different emphases but with a similar historical method”¹⁰⁷. Metodo che la scrittrice contesta, opponendovi la propria visione di Elizabeth come icona della donna artista, dell’intellettuale, prima ancora che della donna al potere. Le mani che reggono il globo e lo scettro sono infatti “the long thin hands of an artist” (si veda la figura 2). Da rilevare che l’attributo fisico di Elizabeth sul quale maggiormente insiste la Woolf è – molto più che il volto – proprio quello delle mani così simili alle sue, in un’agnizione di affinità che condivide con Edith Sitwell (la quale enfatizzerà di sé e della Tudor lo stesso tratto); infatti la sovrana è “immensely intellectual, suffering, and tyrannical”¹⁰⁸.

Soprattutto, come già evidenziato dallo sforzo su se stessa per controllare la paura, Elizabeth è l’icona del *self-fashioning*, secondo un canone ispirato dal *Libro del cortegiano* di Baldassarre Castiglione, ossia della donna che costruisce e modella da sé il proprio personaggio. Più importante ancora è secondo me il fatto che la sovrana si ponga nella visione di Woolf come l’emblema del *self-possession*, della donna non convenzionale che realizza le proprie aspirazioni riuscendo a sfuggire al matrimonio e alla maternità viste come perdita di sé in favore di altri. Infatti per contrasto con le lunghe mani sottili di Queen Elizabeth (le mani “of an artist”, senza specificità di *gender*) quelle della regina Anne che sorreggono il globo sono fin troppo femminili, definite “plump womanly hands that should have held a baby there”¹⁰⁹. Per Laura Mariani in *Orlando* “il tema dell’identità sessuale conserva le sue evidenze insieme al suo mistero: differenze e somiglianze confluiscono in un unico soggetto complesso”¹¹⁰. Questo “soggetto complesso” a mio avviso è – prima ancora che lo stesso Orlando – Elizabeth. Quasi vent’anni prima di “Waxworks at the Abbey”, la critica della scrittrice alla biografia vittoriana si palesava già dal primo ritratto di Elizabeth Tudor, ossia “The Girlhood of Queen Elizabeth” del 1909¹¹¹.

Questo breve saggio, uscito sul *Times Literary Supplement* come recensione dell’omonima opera di Frank A. Mumby, si apriva con una stoccata a James Anthony Froude. Lo storico è presentato nell’atto del “delivering judgement” in una sorta di autoproclamato tribunale, con l’intento di definire “what it is to be a sovereign”¹¹².

¹⁰⁷ Reginald Abbott, “Rough With Rubies. Virginia Woolf and the Virgin Queen”, in *Virginia Woolf. Reading the Renaissance*, a cura di Sally Greene, Athens, Ohio U.P., 1999, p. 69.

¹⁰⁸ Woolf, “Waxworks at the Abbey”, p. 217.

¹⁰⁹ Woolf, “Waxworks at the Abbey”, p. 217.

¹¹⁰ Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l’arte del travestimento*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 250.

¹¹¹ Virginia Woolf, “The Girlhood of Queen Elizabeth” (1909), in *Books and Portraits*, London, Grafton, 1979, pp. 239-244.

¹¹² Woolf, “The Girlhood of Queen Elizabeth”, p. 240. Il libro che Virginia Woolf recensisce è di Frank Mumby, *The Girlhood of Queen Elizabeth*, London, Constable, 1909. Vale la pena di menzionare il fatto che per il suo quindicesimo compleanno Virginia Woolf aveva ricevuto in dono dal fratello

Nel suo giudizio, afferma Woolf, Froude “goes on to strip Elizabeth of every virtue that was claimed for her, save the virtue of her supreme bravery”¹¹³. A questo metodo la scrittrice contrappone con favore l’opera di Mumby, il quale riproduce una serie di documenti del periodo Tudor collegandoli con brevi commenti. “The Girlhood of Queen Elizabeth” è assai interessante anche perché, pur nella sua brevità, rappresenta l’unico tentativo da parte della Woolf di narrare organicamente –sulla falsariga del libro di Mumby, ma con molte libertà – la vita di Elizabeth fino all’ascesa al trono. Virginia Woolf, dopo aver notato che “the story from the first is strange and violent”, dà particolare risalto alla solitudine della principessa in un mondo al maschile: Elizabeth è “without a mother” in quanto la madre è stata violentemente cancellata, e così “she liked to have it said that she resembled her father”. Inoltre l’istruzione che le viene impartita è “enough to isolate her from her sex”, e la sorellastra la vorrebbe morta (si veda la figura 4)¹¹⁴. L’unica donna che riesce ad avvicinarla è Catherine Parr: “It was the third stepmother who first noticed her, and encouraged her to learn”¹¹⁵. Ma il presunto *flirt* con Thomas Seymour divide Elizabeth anche da Catherine. L’eccezionalità e l’autocontrollo sono già nel testo del 1909 le caratteristiche principali della Tudor: Elizabeth è “splendid and inscrutable”, le sue emozioni “under the control of a perfectly dauntless bravery”¹¹⁶. E di nuovo la scrittrice polemizza con Froude: “To be ‘cold and unemotional,’ the faults with which Elizabeth is oftenest charged, was the natural refuge for a woman of powerful intellect in the midst of spies”, afferma infatti la Woolf, aggiungendo che “to think perpetually and never to act without a motive was the one safe policy”¹¹⁷.

Il successivo ritratto di Elizabeth esce dalla penna della Woolf a distanza di dieci anni esatti da “The Girlhood of Queen Elizabeth”. In “Reading”, saggio pubblicato postumo, il cammeo della regina è già molto simile a quello di *Orlando* e di “Waxworks at the Abbey” (vi compare fra l’altro un esplicito tributo alla statua di cera della Tudor come fonte di ispirazione). La prima caratteristica da notare è che nel saggio del 1919 Elizabeth appare già invecchiata: “She flaunts across the terrace superbly and a little stiffly, like the peacock spreading its tail. She seems slightly infirm”¹¹⁸. In “The Girlhood of Queen Elizabeth”

Thoby la biografia di Mandell Creighton, *Queen Elizabeth* (1899), New York, Crowell, 1966.

¹¹³ Woolf, “The Girlhood of Queen Elizabeth”, p. 240.

¹¹⁴ Woolf, “The Girlhood of Queen Elizabeth”, pp. 240-241.

¹¹⁵ Woolf, “The Girlhood of Queen Elizabeth”, pp. 240-241.

¹¹⁶ Woolf, “The Girlhood of Queen Elizabeth”, p. 244.

¹¹⁷ Woolf, “The Girlhood of Queen Elizabeth”, p. 242.

¹¹⁸ Virginia Woolf, “Reading” (1919), in *The Essays of Virginia Woolf*, a cura di Andrew McNeillie, London, Hogarth, 1990, pp. 145-146.

Woolf aveva già rilevato come la giovane Elizabeth fosse stata “isolate[d] from her sex;” in “Reading” la *Virgin Queen* si manifesta per la prima volta come figura trasgressiva nei confronti dei confini del *gender*. Elizabeth nella rappresentazione che ne dà Virginia Woolf è un’icona *trans-gender*, secondo un’intuizione che verrà genialmente raccolta da Sally Potter, regista che nel suo film *Orlando* (1992) farà interpretare a Quentin Crisp il ruolo della sovrana¹¹⁹. La Tudor in “Reading” presenta “a masculine and rather repulsive vigour;” dà l’impressione di non aver lavato da tempo il suo “old body”. La sua prima colazione è a base di birra e carne, che la regina scalca rozzamente con le dita ingioiellate: è questo il primo riferimento agli “heavy rings” che in *Orlando* adoreranno le mani di Elizabeth¹²⁰.

“Elizabeth & Orlando”

Quando, alcuni mesi dopo *Orlando*, Giles Lytton Strachey pubblica il suo *Elizabeth and Essex*, Virginia Woolf ne dà un giudizio fortemente negativo. Il 28 novembre 1928 lo definisce nel suo diario “that lively superficial meretricious book”¹²¹. In seguito, in una lettera a Hugh Walpole, specifica: “That’s not the kind of imagination he [Giles Lytton Strachey] has – he becomes all purple and gold, like the cheaper effects at the pantomime: style to match; dum – dum – dum”¹²². La critica a Strachey non è esente da una nota di trionfo per aver sconfitto l’amico sul terreno a lui più congeniale, la biografia: “dashing off Orlando [*sic*] I had done better than he had done”, si congratula con se stessa la scrittrice¹²³. Che nello scrivere *Orlando* vi fosse una volontà di antagonismo con Lytton Strachey è notato anche da Oriana Palusci:

¹¹⁹ Nel suo *Orlando* Sally Potter, se da un lato riduce al minimo i richiami alla biografia di Vita Sackville-West, accorda grande importanza al personaggio di Elizabeth, la quale si configura come motore della s/Storia (è infatti la regina che ordina a Orlando di non invecchiare, in una sorta di patto faustiano), e nel contempo come “doppio” di Orlando. La stessa scelta di Tilda Swinton come protagonista è un fattore determinante in questo senso, data la somiglianza palese dell’attrice con la Tudor: nel momento in cui il protagonista si sveglia donna e si contempla nello specchio, la somiglianza con i ritratti giovanili di Elizabeth I è impressionante.

¹²⁰ Woolf, “Reading”, p. 146.

¹²¹ Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3, 1925-1930, a cura di Anne Olivier Bell, London, Penguin, 1982, p. 208.

¹²² Lettera del 10.02.1929 in Virginia Woolf, *A Reflection of The Other Person. The Letters of Virginia Woolf 1929-1931*, a cura di Nigel Nicolson e Joanne Trautmann, London, Chatto & Windus, 1978, p. 19.

¹²³ Woolf, *Diary*, 15.06.1929, 3: 234.

Lytton Strachey, con cui la Woolf si mette in concorrenza dedicando il capitolo primo e più corposo della sua biografia a “Orlando and Elizabeth”, proprio mentre Strachey andava componendo il suo *Elizabeth and Essex*¹²⁴.

Tuttavia, il fatto in apparenza sorprendente che sia nel diario sia nelle lettere la scrittrice chiami a più riprese la propria opera “*Elizabeth & Orlando*” fa capire con chiarezza quale sia l’elemento che maggiormente la disturba nel libro di Strachey: prima di tutto la centralità conferita a quello che nella vita della Tudor è per Woolf un episodio marginale, la relazione dai contorni assai nebulosi fra la sovrana e il giovane conte. Inoltre, in misura non minore, la scrittrice non apprezza la caratterizzazione dello stesso Robert Devereux ad opera di Lytton Strachey: Essex infatti, nei tratti attribuitigli dal biografo di Bloomsbury, spiace per la sua mascolinità esasperata a Virginia Woolf non meno che a Edith Sitwell. Non a caso, alcune volte nel diario *Elizabeth and Essex* diventa, con un’ombra di disprezzo, *Elizabeth & the rest*¹²⁵. Nel saggio “The Art of Biography”, scritto nel 1939, la Woolf tornerà dopo lunga riflessione sull’argomento, esplicitando la critica all’opera di Strachey:

Could not biography produce something of the intensity of poetry, something of the excitement of drama, and yet also the peculiar virtue that belongs to fact ...? ... fact and fiction refused to mix. ... The Queen thus moves ... neither embodied nor disembodied. ... The whole of Elizabeth’s life was lived behind a far thicker veil than the last years of Victoria. And yet ... he went on to write ... a whole book about those strange spirits and even stranger bodies of whom authentic information was lacking. ... The attempt was doomed to failure¹²⁶.

Oltre al nucleo centrale della succitata argomentazione, vale a dire l’apparente idiosincrasia fra “fact” e “fiction”, questo passo assume anche funzione di chiosa. Esso spiega infatti perché la scrittrice non si sia mai cimentata in una monografia su Elizabeth (a suo avviso un personaggio troppo complesso ed evanescente per potervi dedicare un intero libro) malgrado il personaggio della regina – visitato di volta in volta con strategie narrative diverse – ricorra come un *leit-motiv* nell’opera di Woolf, come un principio narrativo che torna anche nell’ultima rappresentazione caricaturale e disillusa in *Between the Acts*¹²⁷.

In *Orlando* Virginia Woolf aggira genialmente gli ostacoli che hanno reso *Elizabeth and Essex* “a failure”, assegnando alla Tudor una posizione predominante,

¹²⁴ Oriana Palusci, *Le dimore del tempo. Mrs Dalloway, Orlando, Mrs Woolf*, Torino, Tirrenia, 1996, p. 60.

¹²⁵ Si veda ad esempio Woolf, *Diary*, 18.12.1928, 3: 213; e *ibidem*, 15.12.1929, 3: 274.

¹²⁶ Virginia Woolf, “The Art of Biography”, pp. 147-148.

¹²⁷ Virginia Woolf, *Between the Acts* (1941), London, Harvest, 1970.

un ruolo chiave, pur senza farne apertamente la protagonista della sua “biografia”. Il suo *escamotage* le permette altresì di salvaguardare l'intento di rendere Orlando “truthful; but fantastic”¹²⁸. Il protagonista s/oggetto del libro della Woolf è infatti Orlando, “a young nobleman”¹²⁹: un misto di immaginazione e personaggi realmente esistiti, della cui vita è impossibile “accertare i fatti” (scardinando così un pilastro della biografia) dato che essi – a partire dal *gender* – sono in continuo divenire. Al proposito originario, quello di fare di Orlando unicamente una *persona* di Vita Sackville-West si sovrappongono presto infatti altri intenti, collegati alla critica della biografia come *genre*.

La configurazione di Orlando nel primo capitolo del libro, quello in cui incontra Elizabeth, deve in effetti molto a Thomas Sackville, antenato di Vita nato nel 1536 e autore di quel *Gorboduc* lodato perfino da Sir Philip Sidney in *The Defence of Poesy*¹³⁰. Tuttavia a Orlando/Vita/Thomas Sackville viene presto a sovrapporsi davanti agli occhi di chi abbia una minima familiarità con la vita di “Gloriana” un Orlando/Vita/Robert Devereux, in una plurima stratificazione di identità e *gender*. Ciò avviene grazie a numerose coincidenze nell'aspetto fisico: la descrizione di Orlando – in particolare le “shapely legs” che tutti notano, ma anche le “well-set shoulders”, fino agli “eyes and forehead” – si attaglia perfettamente sia a Vita Sackville-West sia a Robert Devereux, conte di Essex¹³¹.

Mi sembra interessante notare come nella descrizione di Orlando non sia dato rilievo a nessun tratto specificamente maschile (non a caso Orlando all'epoca in cui

¹²⁸ Woolf, *Diary*, 20.09.1927, 3: 157.

¹²⁹ “Vita should be Orlando, a young nobleman. ... It should be truthful; but fantastic”. Woolf, *Diary*, 20.09.1927, 3: 157.

¹³⁰ Si vedano a questo riguardo le informazioni fornite da Vita Sackville-West: “he was born the Queen’s cousin, through the Boleyns, and the son of a father holding various distinguished offices. ... he was comparatively young when he wrote both *Gorboduc* and the *Induction* to the *Mirror for Magistrates*. ... he was knighted and created Lord Buckhurst of Buckhurst, in the county of Sussex; given the house and lands of Knole by the Queen, that she might have him near her court and councils; sent to France and the Netherlands as special ambassador from Elizabeth; made a Knight of the Garter; Chancellor of Oxford ... High Treasurer of England in 1599; High Steward of England at the trial of Essex ... In 1586 Lord Buckhurst was one of the forty appointed on the commission for the trial of Mary Stuart, and ... he was sent to announce the sentence to death”. Sackville-West, *Knole*, pp. 45-47.

¹³¹ Woolf, *Orlando*, p. 12. Il desiderio evidente di palesare la somiglianza fra Orlando/Vita e il conte di Essex si manifesta chiaramente nella scelta del frontespizio per l'edizione Hogarth del 1928. In tale illustrazione (recante la didascalia “Orlando as a boy”) l'antenato di Vita ritratto adolescente ha molto in comune con il conte di Essex vestito di bianco dipinto da Marcus Gheeraerts nel 1596: in entrambe le pitture sono visibili le onorificenze al collo e al ginocchio attribuite dalla sovrana a Orlando/Essex, e particolare risalto è dato alle gambe del soggetto. Nel ritratto di Essex esse addirittura compaiono in primo piano, sbilanciando il resto della figura.

viene descritto è adolescente), al punto che se il passo in questione fosse scisso dal contesto sarebbe impossibile definire il *gender* della persona ritratta. Essex e Vita hanno in comune anche l'essere incostanti e infedeli e la passione per la scrittura. Il nobiluomo Orlando si presenta quindi a mio avviso come la controparte del Robert Devereux stracheyano, personaggio che come si è visto costituisce il fulcro della critica di Woolf a *Elizabeth and Essex*. Si tratta di una sostituzione non da poco, considerando che in *Orlando* la regina viene presentata a chi legge attraverso il punto di vista del giovane protagonista inginocchiato davanti a lei nel porgerle una coppa di acqua di rose. La posizione fa sì che Orlando goda di una visione necessariamente limitata:

He saw no more of her than her ringed hand in water, but it was enough. It was a memorable hand; a thin hand with long fingers always curling as if round orb or sceptre; a nervous, crabbed, sickly hand; a commanding hand, too; a hand that had only to raise for a head to fall¹³².

Elizabeth ci viene così presentata in modo dichiaratamente soggettivo e parziale, a dimostrazione del fatto che la conoscenza per la Woolf (*versus* i biografi vittoriani) può solo riguardare qualche dettaglio; non può che essere fallibile e frammentata¹³³. Contemporaneamente però da un dettaglio è possibile al soggetto esperimento, attraverso i sensi e mediante il metodo deduttivo, ricomporre quei frammenti fino a formarsi dell'oggetto un'arbitraria immagine unitaria¹³⁴. Quell'unica mano visibile attraverso l'acqua, leggiamo infatti, “was enough”. Gli attributi della mano della sovrana – “ringed”, “memorable”, “thin”, “nervous, crabbed, sickly”, “commanding” – pertengono alla semantica della psiche non meno che a quella del corpo. Orlando deduce così di Elizabeth sia tratti psicologici (l'imperiosità, le malattie psicosomatiche, l'autodisciplina nel tenere a freno il dolore e la paura...) ¹³⁵ sia particolari corporei, e addirittura un odore e il colore degli occhi:

¹³² Woolf, *Orlando*, p. 17.

¹³³ Come osserva Lucia Boldrini, in *Orlando* viene a mancare alla biografia “quell'aura di verità incontestabile che la convenzionale figura del biografo autorevole ed oggettivo le conferiva, compiendo così un passo fondamentale verso le biografie postmoderne”. Boldrini, p. 69.

¹³⁴ Elisabeth Wesseling parla di “subjectivization of history” da parte dei Modernisti, e fa notare come nel Modernismo vi sia uno “shift of interest away from the supposedly objective representation of empirical reality toward an investigation of the ways in which the individual consciousness plays an active and projecting ... role in forming images about itself and the outer world”. Wesseling, pp. 75, 69.

¹³⁵ L'aggettivo “ringed”, così importante da meritare la posizione anaforica, necessita di un discorso a parte, sul quale tornerò nel successivo paragrafo.

A hand, he guessed, attached to an old body that smelt like a cupboard in which furs are kept in camphor; which body was yet caparisoned in all sorts of brocades and gems; and held itself very upright though perhaps in pain from sciatica; and never flinched though strung together by a thousand fears; and the Queen's eyes were light yellow. All this he felt as the great rings flashed in the water¹³⁶.

Di nuovo l'accento cade sulla volontà di autocontrollo della sovrana, il cui corpo sta ben dritto sulla schiena malgrado la sciatica, e non indietreggia nonostante la paura. Il riferimento a un armadio nel quale le pellicce sono conservate sotto canfora rimanda poi alla volontà di autoconservazione di Elizabeth, come icona di regalità per il pubblico (si veda il riferimento alle sfarzose vesti amate dalla sovrana) ma anche come sessualità congelata¹³⁷. La relazione fra la matura regina e il giovane nobile procede secondo un *pattern* che ricorda molto da vicino quello fra Elizabeth e Essex, prima ancora che quello fra la Tudor e Thomas Sackville: il favorito è colmato di onorificenze, la sovrana lo vuole sempre con sé al punto da richiamarlo al suo cospetto impedendogli di partire per la guerra (“For the old woman loved him. ... He was to be the son of her old age; the limb of her infirmity; the oak tree on which she leant her degradation”)¹³⁸. Gli dona un anello di smeraldi, che fatica a togliere dal dito perché significativamente “The joint was swollen rather”, a indicare la vecchiaia ma anche la riluttanza e la scarsa abitudine a darsi¹³⁹.

Elizabeth ha anche un contatto fisico con Orlando: “she pulled him down among the cushions where her women had laid her ... and made him bury his face in that astonishing composition”¹⁴⁰. Che si tratti di qualcosa di più di un semplice abbraccio è testimoniato dal riferimento a un rosso fuoco d'artificio (a suggerire l'orgasmo) che esplose colorando le guance della regina. Al tempo stesso la voce narrante chiarisce subito che non si tratta neanche di un ordinario rapporto sessuale: “the Queen ... knew a man when she saw one, though not, it is said, in the usual way” dove il verbo “to know” assume il ben noto significato biblico. A questo proposito può essere utile citare un'osservazione illuminante di Viola Papetti la quale, evidenziando una rete di sottintesi erotici in *Orlando*, mette l'accento sui riferimenti al “cunnilingus”¹⁴¹. Come Essex – e Vita Sackville-West con Virginia Woolf –

¹³⁶ Woolf, *Orlando*, p. 17.

¹³⁷ La Woolf interpreta un dato storicamente accertato: il profumo che Elizabeth si faceva preparare dagli speciali di corte era infatti a base di ambra grigia e canfora.

¹³⁸ Woolf, *Orlando*, p. 19.

¹³⁹ Woolf, *Orlando*, p. 18.

¹⁴⁰ Woolf, *Orlando*, p. 19.

¹⁴¹ Viola Papetti, “Introduzione” a Virginia Woolf, *Orlando*, Milano, BUR, 1993, pp. 24, 25.

Orlando tradisce Elizabeth, la quale ne è molto colpita: con la spada che tiene sempre vicina infrange uno specchio (in un passo che Dario Fo riprenderà palesemente da Woolf), “and groaned much, as her days wore to an end, of man’s treachery”¹⁴². Tuttavia, a differenza di quanto accade nel libro di Strachey, dove Elizabeth non si riprende mai dal tradimento del conte e muore caparbia ma sconfitta, in *Orlando Elizabeth* anche da morta continua – come vedremo – a tornare alla mente del giovane amante, e a dominare gli eventi.

Topazio, smeraldo, rubino, perla: icona di *self-possession*

L’accenno che Orlando fa ai gialli occhi di Elizabeth, non risulta avallato da nessun testo o ritratto: essi sono in genere rappresentati come grigio-azzurri o marrone molto scuro, sfumato di nero. Nel contesto delle icone elisabettiane dipinte da Virginia Woolf è un dettaglio che (insieme alle mani “always curling” a formare un artiglio) contribuisce a formare l’immagine di Elizabeth come un uccello rapace ed elegante, il falco: in “Waxworks at the Abbey” il suo naso sarà “thin as the beak of a hawk”, mentre in *Orlando* si parla apertamente dei suoi “yellow hawk’s eyes”, che “flashed” richiamando proprio il modo di guardare del falco¹⁴³.

Il colore “light yellow”, e la capacità quasi sovrumana di penetrare con lo sguardo (Elizabeth “would pierce his [Orlando’s] soul”, “she read him like a page”)¹⁴⁴ collegano la rappresentazione della *Virgin Queen* a un altro personaggio di spicco in *Orlando*, Alexander Pope¹⁴⁵. Lo scrittore, al pari della regina, viene descritto infatti come affascinante e ripugnante nella sua grandezza, e per di più dotato di una sorta di terzo occhio giallo: “he looked like some squat reptile set with a burning topaz in its forehead”¹⁴⁶. Si noti anche come Orlando incontri Elizabeth – personaggio “femminile” – quando è un fanciullo, e Pope – personaggio “maschile” – quando è una ragazza, tanto da far sospettare che lo scrittore incarni la stessa funzione narrativa della regina¹⁴⁷. Per una curiosa coincidenza il topazio (insieme alla

¹⁴² Woolf, *Orlando*, p. 19. Si veda anche Dario Fo, *Quasi per caso una donna: Elisabetta*, in *Le commedie di Dario Fo*, Vol. XI, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 1997.

¹⁴³ Woolf, “Waxworks at the Abbey”, p. 217; Woolf, *Orlando*, p. 18.

¹⁴⁴ Woolf, *Orlando*, p. 18.

¹⁴⁵ Purtroppo non altrettanto rilievo è concesso da Sally Potter a Pope nel suo *Orlando*. In esso lo scrittore (interpretato da un pungente Peter Eyre) compare assai brevemente in un *salon* letterario, e solo come inscindibile parte di una sorta di trinità misogina con Addison e Swift.

¹⁴⁶ Woolf, *Orlando*, p. 141. Bisogna ricordare che il topazio è una pietra ricorrente nei ritratti di Elizabeth I, a simboleggiarne la verginità. Si veda Elizabeth Pomeroy, *Reading The Portraits of Queen Elizabeth I*. Hamden, CO, Archon, 1989, p. 55.

¹⁴⁷ Le virgolette sono d’obbligo in *Orlando*, dove il “maschile” e il “femminile” si configurano come travestimenti. Infatti: “clothes ... change our view of the world and the world’s view of us. ...

più famosa acquamarina) era la pietra di cui preferiva adornarsi Edith Sitwell – che legge *Orlando* con interesse e approvazione, riprendendone alcuni motivi – e Pope uno dei suoi autori favoriti fin dall’infanzia¹⁴⁸. Inoltre Pope rappresenta una delle *personae* assunte da Edith Sitwell, la quale per la *mise* indossata strappa in un’occasione il seguente commento a Virginia Woolf: “Edith Sitwell looks like a ivory elephant. ... She is mature, majestic. She is monumental”. E conclude affermando che sembra “Pope in a nightcap”¹⁴⁹.

L’amicizia fra Sitwell e Woolf è stata trascurata dalla critica, ma è innegabile la profonda impressione che hanno suscitato l’una sull’altra, così come l’influsso esercitato sulle rispettive opere concernenti Elizabeth. In *Taken Care Of* Edith Sitwell – dopo averne elogiato la “moonlit transparent beauty” – parla di Virginia con una dolcezza che colpisce nel contesto di un’autobiografia così acra:

To be in her company was delightful. She enjoyed each butterfly aspect of the world and of the moment, and would chase the lovely creatures, but without damaging the coloured dust on their wings. Whenever anyone present said anything pregnant, she would clasp her long delicate hands together and laugh with pleasure. In her own talk she always went straight to the point¹⁵⁰.

Il 25 maggio 1925 Virginia Woolf scriveva nel suo diario dopo un tè con Edith Sitwell, rivolgendole un apprezzamento (“she has an ear”) ripreso da Lytton Strachey: “I liked more than admired or was frightened of her. Nevertheless I do admire her work, & that’s what I say of hardly anyone: she has an ear; a satiric vein; & some beauty in her”¹⁵¹. L’amicizia si approfondisce al punto che il mercoledì diventa il giorno fisso dell’incontro fra le due donne. Una volta Woolf racconta nel diario di aver sognato Edith, e riflette sull’essenza dei sogni in questi termini: “I wonder what dreams are; often evoke so much more emotion than thinking does”¹⁵². Capì perfino che le scambiassero, per strada, una per l’altra¹⁵³. Certo quella di Vita

Thus, there is much to support the view that it is clothes that wear us and not we them. ... Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above”. Woolf, *Orlando*, pp. 130-133.

¹⁴⁸ La Sitwell scrisse anche una biografia di Pope, nella quale evidenti sono i parallelismi fra la scrittrice e il suo s/oggetto: *Alexander Pope*, London, Faber & Faber, 1930.

¹⁴⁹ Woolf, *Diary*, 23.07.1930, 3: 308. Quasi dieci anni dopo la morte di Virginia Woolf Edith Sitwell scriverà, citando Charles A. Swinburne in modo da rendere assai evidenti le corrispondenze fra la sua visione di Elizabeth e quella di Alexander Pope: “he had the courage of a lion ... the spirit which was in Pope, we might say, was almost as good as bodyless”. Edith Sitwell, *The Pleasures of Poetry. A Critical Anthology*, London, Macmillan, 1950, p. 49.

¹⁵⁰ Edith Sitwell, *Taken Care Of*, New York, Atheneum, 1965, p. 93.

¹⁵¹ Woolf, *Diary*, 25.05.1925, 3: 24.

¹⁵² Woolf, *Diary*, 22.08.1929, 3: 247; e *ibidem*, 07.07.1928, 3: 187.

¹⁵³ Woolf, *Diary*, 01.11.1938, 5: 184.

Sackville-West non fu l'unica personalità a influenzare la Woolf nella scrittura di *Orlando*¹⁵⁴. Proprio nel periodo in cui il progetto prendeva forma nella mente di Virginia, Edith Sitwell le confidò una ripugnanza da rasentare la psicosi nei confronti dei tafani, i *bluebottles*, come se cercasse le parole per dire il suo più grande segreto a un'anima affine; e Woolf annotò nel diario che Edith gliene aveva parlato perché: “She said I was so sensitive to everything in people & books”¹⁵⁵.

Comprese, la Woolf?

Quello che è certo è che, grazie all'espedito di un passatempo di Knole, il *Fly Loo*, i tafani sono presenti in *Orlando*, dove la protagonista gioca con il tedioso e ributtante arciduca Harry¹⁵⁶. A causa di ciò, i tafani ricorrono verso la fine del libro, associati all'idea dell'amore visto come qualcosa di non richiesto e venato di disgusto (malgrado sia fatto di smeraldi, il ranocchio che Harry dona a Orlando resta infatti un animale tutt'altro che attraente): “‘Love’ ... she laughed and blushed and then cried out ... – ‘A toad set in emeralds! Harry the Archduke! Blue-bottles on the ceiling!’”¹⁵⁷. Gli smeraldi richiamano un altro episodio collegato a Sitwell: la sua nascita, narrata nelle prime pagine di *Taken Care Of*. Infatti quando la nonna materna scopre che “the immense shower of emeralds” con cui il marito la inonda è dovuta al rimorso per i ripetuti tradimenti, dà l'avvio a un alterco che rischia di far partorire prematuramente Ida Sitwell¹⁵⁸.

La connotazione negativa attribuita da Edith Sitwell agli smeraldi rispecchia le idee della Woolf: anche in *Orlando* infatti gli smeraldi emettono bagliori sinistri. Come il rospo dell'arciduca Harry, essi sono associati al tradimento e alle convenzioni: Sasha, la traditrice per antonomasia (“faithless!”) la apostroferà infatti Orlando nelle ultime pagine del libro, quando crede di rivederla)¹⁵⁹ viene al suo primo appa-

¹⁵⁴ È interessante notare come, nel piccolo mondo dell'élite culturale londinese, Bloomsbury – e in particolare Virginia Woolf – funzioni da punto di raccordo fra personalità di intellettuali molto diversi fra loro: vicina a Lytton Strachey (amico di Osbert Sitwell, ma invisibile alla sorella Edith), la Woolf intreccia una relazione amorosa con Vita Sackville-West, e stringe una salda amicizia con Edith Sitwell. La Sitwell dal canto suo è molto vicina a Violet Keppel (che per intuibili ragioni personali non provava molta simpatia verso Virginia Woolf), abbandonata da Vita Sackville-West; al contrario Edith Sitwell non nutre la minima stima nei confronti di quest'ultima, né dal punto di vista personale né – soprattutto – da quello professionale. La Sackville-West infatti, assai poco innovativa dal punto di vista formale, è tuttavia (al contrario di Sitwell, nel periodo al quale mi riferisco) una scrittrice di successo e parte integrante dell'*establishment* culturale più conservatore e retrivo, tanto da scagliarsi ripetutamente contro lo sperimentalismo dei tre Sitwell.

¹⁵⁵ Woolf, *Diary*, 21.03.1927, 3: 132. Per le allusioni ai tafani, e l'importanza che essi rivestono nella vita e nell'opera di Edith Sitwell si veda il terzo capitolo del presente lavoro.

¹⁵⁶ Woolf, *Orlando*, pp. 128-129. Sally Potter affida la parte dell'arciduca Harry a un impomatato e senescente John Wood.

¹⁵⁷ Woolf, *Orlando*, p. 214.

¹⁵⁸ Sitwell, *Taken Care Of*, p. 5.

¹⁵⁹ Woolf, *Orlando*, p. 209.

rire paragonata a uno smeraldo¹⁶⁰; Elizabeth dona un anello con smeraldo a Orlando, e lui la tradisce; lo stesso anello vibrerà al dito di Orlando divenuto donna, denunciando la mancanza di una fede nuziale e costringendola a un passo “much against her natural temperament”¹⁶¹.

In *Orlando* vi sono poi alcuni accenni ai rubini¹⁶². Questa pietra preziosa appare collegata all’istintualità, alla rudezza, alla scarsa raffinatezza, e a una volgarità nei modi che spiace meno delle maniere affettate dell’arciduca Harry. Sono infatti i pirati i primi in *Orlando* a indossare anelli di rubini¹⁶³; è fra sacchi di rubini che il giovane nobiluomo e Sukey consumano la loro passione¹⁶⁴; nelle ultime pagine del libro a Orlando tornerà in mente la piacevole sensazione dei rubini fra le dita quando, “at the time of Elizabeth”, aveva tuffato le mani in quei sacchi – metafora a significare il mestruo?¹⁶⁵

In un breve saggio di notevole interesse, Reginald Abbott rintraccia una serie di esempi di rubini nella narrativa woolfiana e nella vita stessa della scrittrice, a partire dal monile donato a Virginia dal padre e venduto dalla scrittrice. Abbott ne trae la conclusione che in conseguenza di ciò la Woolf attribuisca al rubino una funzione decisamente sovversiva e liberatoria per il femminile¹⁶⁶. Come si è visto, il primo e

¹⁶⁰ Sally Potter fa indossare a questo sfuggente e affascinante personaggio (interpretato da Charlotte Valandrey) un colbacco ornato da un grosso smeraldo.

¹⁶¹ Woolf, *Orlando*, pp. 166-167.

¹⁶² Quentin Crisp in *Orlando* di Sally Potter porta alle dita numerosi rubini di notevoli dimensioni e svariate foggie, a ricordare il “fingers rough with rubies” di cui scriveva Virginia Woolf nel già citato “Reading”.

¹⁶³ Woolf, *Orlando*, p. 21.

¹⁶⁴ Woolf, *Orlando*, p. 21. Vale la pena di menzionare che Violet Keppel nel 1911, di ritorno da Ceylon, aveva portato in dono a Vita Sackville-West proprio alcuni rubini. Si veda Violet Trefusis, *Violet to Vita*, p. 13.

¹⁶⁵ Woolf, *Orlando*, p. 208.

¹⁶⁶ Per un’interessante analisi dei rubini nella vita e nella narrativa della Woolf, dal suo primo al suo ultimo romanzo, si veda il già citato saggio di Reginald Abbott, al quale devo tuttavia muovere una critica di fondo. Abbott sostiene, rifacendosi a due saggi di Roy Strong (*Portraits of Queen Elizabeth I*, Clarendon, Oxford U.P., 1963; e *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, London, Thames & Hudson, 1977) che il riferimento ai rubini nell’icona elisabettiana dipinta dalla Woolf sia particolarmente importante per il potere immaginativo della Woolf, in quanto tale pietra non è presente nei ritratti della Tudor. E aggiunge “Indeed, relatively few rings are visible in the famous and not so famous, portraits of Elizabeth, and no rings set with stones that are clearly meant to be rubies” (Abbott, p. 69). Senza nulla togliere alla capacità immaginativa della scrittrice, si ha qui l’impressione che Abbott abbia sottovalutato la profonda conoscenza storica che Virginia Woolf aveva di Elizabeth: infatti i rubini appaiono come ornamento su pressoché ognuna delle vesti della Tudor dal momento della sua ascesa al trono (comprese le figure riprodotte in questo lavoro), nei suoi capelli, sulla corona, perfino sul globo e lo scettro; inoltre mi risulta almeno un quadro nel quale Elizabeth è dipinta nella sua età matura e porta al mignolo della mano destra un inequivocabile rubino (forse quello appartenuto al dottor Lopez?): è il celebre ritratto della Tudor dipinto da John Betts the

più importante attributo della mano della *Virgin Queen* era l’essere “ringed”. A mio avviso nell’icona elisabettiana costruita da Virginia Woolf in *Orlando* (dove non è specificato quali pietre adornino le dita della regina) i pesanti anelli di Elizabeth simboleggiano la sua più volte notata padronanza di sé, il suo *self-possession*, che – con il pre-testo del dichiarato “marriage with my kingdom”¹⁶⁷ – si irradia a partire dall’anello dell’imene intatto. Come nota Antonia Byatt, “Elizabeth preserved her power in the world by not bleeding in any sense”¹⁶⁸.

Nella vita della Sackville-West non figurano rubini ma sempre perle e smeraldi, fra i quali spicca l’anello con smeraldo donatole in occasione del fidanzamento da Harold Nicolson (scelto però dalla madre di Vita, Victoria)¹⁶⁹. Vita possedeva – regalo di Violet Keppel durante un soggiorno fiorentino – anche un anello in pietra lavica appartenuto a un doge, tanto importante da essere indossato nell’illustrazione di *Orlando* recante la dicitura “Orlando about the year 1860”¹⁷⁰. Per quanto riguarda invece i fatti accertati sulla Tudor, è nota l’esistenza di un anello di diamanti e rubini che il re di Spagna avrebbe donato al dottor Lopez, giustiziato con l’accusa di complottare contro la vita di Elizabeth; secondo Lytton Strachey dopo la morte del medico ebreo la Tudor avrebbe infilato quell’anello al dito per non toglierlo più¹⁷¹. “Who knows with what ironical commiseration?” si chiede il biografo. La risposta che la Woolf dà a questa domanda è insita nel ritratto di Elizabeth tesa nello sforzo costante di controllare la paura, e di costituire con la sua sola esistenza in vita una sfida ai suoi nemici.

Sappiamo poi dell’anello con diamante a forma di mezzo cuore inviato da Elizabeth a Mary Stuart, e circolò una poco verosimile diceria su un anello donato

Younger, conservato al National Maritime Museum di Londra. Già Elizabeth Pomeroy aveva fatto notare la ricorrenza dei rubini nei ritratti della sovrana. In *Reading The Portraits of Queen Elizabeth* (Pomeroy, 1989, pp. 38, 55) ella sostiene infatti che il grande rubino pendente alla vita della regina nel cosiddetto Darnley Portrait (si veda la figura 1) racchiuda la miniatura di Mary Stuart sulla quale tornerò nei prossimi capitoli; l’autrice identifica inoltre nel cosiddetto Ermine Portrait un famoso cioccolo composto da tre grandi rubini noti in età Tudor come “The Three Brothers”.

¹⁶⁷ Tanto famosa da dare in tempi recenti il titolo a un volume della trilogia su Elizabeth di Alison Plowden (*Marriage with my Kingdom*, London, Sutton, 1977), la celebre frase fu pronunciata nel 1559. Di fronte al parlamento che le faceva forti pressioni affinché si sposasse, la Tudor mostrò infatti l’anello messo al dito il giorno dell’incoronazione e affermò di essere già sposata, con il suo regno. Fra le fonti studiate da Virginia Woolf nel lavoro preparatorio a *Orlando*, l’episodio in questione è narrato sia da J.A. Froude che da Mandell Creighton, anche se la fonte alla quale più verosimilmente la Woolf si riferisce è Frederick Chamberlin, *The Sayings of Queen Elizabeth*, London, Bodley Head, 1923, p. 57.

¹⁶⁸ Antonia Byatt, “Ice, Snow, Glass”, in *On Histories and Stories. Selected Essays*, London, Chatto & Windus, 2001, p. 158. La stessa Byatt legge Elizabeth come “one self-sufficient person”. *Ibidem*, p. 158.

¹⁶⁹ Victoria Glendinning, *Vita. The Life of Victoria Sackville-West*, London, Penguin, 1983, p. 59.

¹⁷⁰ Nigel Nicolson, *Portrait of a Marriage*, London, Phoenix, 1992, p. 27.

¹⁷¹ Strachey, *Elizabeth and Essex*, pp. 83-90.

al conte di Essex¹⁷². Ci è anche pervenuta notizia del pegno di matrimonio infilato davanti a molti testimoni al dito di François, duca di Alençon e poi di Anjou, dalla *Virgin Queen*, la quale si pente immediatamente di tale imprudenza e trascorre una notte insonne a escogitare come cavarsi d'impiccio¹⁷³. François era stato soprannominato da Elizabeth “the frog”. Questa coincidenza richiama, in *Orlando*, il respinto arciduca Harry e il suo rospe di smeraldi. Sembra quasi che Orlando – divenuto infatti donna solo dopo la morte di Elizabeth – riassuma in sé la principale funzione svolta dalla regina nell'economia del testo: quella di difendere il *self-possession*, rivendicando il diritto a vivere, a scegliere come gestire la propria sessualità, a realizzare le proprie aspirazioni artistiche¹⁷⁴.

Al pari della corona (ma senza la connotazione autoritaria di questa: non a caso Woolf non rappresenta mai Elizabeth coronata), l'anello con la sua forma circolare notoriamente richiama il concetto dell'infinità del tempo. Elizabeth in *Orlando* rappresenta anche questo aspetto, aprendo e chiudendo il libro proprio con l'arrivo della Tudor, a creare una struttura ad anello¹⁷⁵. Viola Papetti sostiene che in *Orlando* la funzione di rappresentare il tempo come “durata invece che successione” sia attribuita alla collana di perle che Orlando vende pezzo per pezzo¹⁷⁶. A mio avviso la continuità del tempo è evidenziata soprattutto dalla presenza di Elizabeth – il cui *self-possession* è tale che domina il tempo anziché venirne dominata – ricorrente nel testo. Elizabeth porta con sé ciò che per definizione trascende il tempo, ossia la

¹⁷² Anche Giles Lytton Strachey riporta (come una “sentimental novelette; but it does not belong to history”) l'aneddoto secondo il quale Elizabeth avrebbe dato a Robert Devereux un anello che – se restituito alla donatrice – gli avrebbe ottenuto il perdono in qualsiasi circostanza. Secondo la leggenda, il conte in attesa di essere giustiziato avrebbe rimandato il gioiello alla regina, ma esso (intercettato dalla moglie di un nemico di Essex, Lady Nottingham) non le sarebbe pervenuto in tempo. Strachey, *Elizabeth and Essex*, pp. 259-260.

¹⁷³ Si tratta di un episodio riportato praticamente da tutti i biografi di Elizabeth. Per citarne solo uno fra quelli di sicuro noti alla Woolf, si veda Mandell Creighton, *Queen Elizabeth*, 1881, pp. 116-117.

¹⁷⁴ In tema di anelli, a titolo di curiosità può essere citato il libro di Anne Meeker, *The Queen's Rings*, Chicago, Ryerson, 1936. L'autrice si serve della consulenza storica del colonnello George Fabyan, il quale individua in un testo di Francis Bacon – *The Two Bookes of the Proficience and Advancement of Learning, Divine and Humane*, London, Tomes, 1605 – un codice dal quale si ricava la notizia che Bacon sarebbe figlio della regina e di Robert Dudley. Secondo Meeker, Dudley avrebbe donato a Elizabeth un anello di rubini, che dà il titolo al primo dei tre capitoli del libro.

¹⁷⁵ La volontà di dare alla s/Storia di Orlando una continuità non spezzata nei secoli appare già chiara da questo passo: “How do you see that? I asked Vita. She said she saw it as something that had gone on for hundreds of years. They had brought wood in from the park to replenish the great fires like this for centuries: & her ancestresses had walked so on the snow with their great dogs bounding by them. All the centuries lit up, the past expressive, articulate; not dumb & forgotten; but a crowd of people stood behind, not dead at all; ... & so we reach the days of Elizabeth quite easily”. Woolf, *Diary*, 23.01.1927, 3: 125.

¹⁷⁶ Papetti, pp. 24, 25.

poesia; e la poesia per antonomasia, dato che la sera in cui Orlando la incontra per la prima volta (“When old Queen Bess came ... to dine”)¹⁷⁷ intravede anche William Shakespeare. Il ricordo della sovrana è inoltre il primo che balza alla mente di Orlando quando si chiede cosa sia mai l’amore: e la risposta, una risposta corredata dei profumi e dei suoni di Richmond, è l’immagine di Elizabeth “laid on her tapestry couch in a rose-coloured brocade with an ivory snuff-box in her hand and a gold-hilted sword by her side”¹⁷⁸.

Il pensiero della *Virgin Queen* ha anche la funzione di rafforzare l’identità di Orlando nei momenti di crisi: quando, divenuto donna, torna in Inghilterra a bordo dell’*Enamoured Lady*, si fa forza ricordando di avere “held a Queen in [her] arms”¹⁷⁹; quando – titubante – fa il suo ingresso in società, le dà coraggio la coscienza di aver “won the praise of Queen Elizabeth for the way she handed a bowl of rose water”¹⁸⁰. Nel momento più critico della sua vita poi – ossia non già quando diventa donna, ma quando si trova a vivere sotto la regina Vittoria – Orlando non può che paragonare sfavorevolmente la sovrana viva a quella morta, come il tè (“she detested the mild fluid”) che le usanze correnti impongono di bere, alla birra; e rimpiange il giorno in cui Elizabeth aveva sbattuto con forza il suo boccale sul tavolo rimproverando Lord Burghley: “Little man, little man’ ... ‘is *must* a word to be addressed to princes?”¹⁸¹. Elizabeth, anche morta, è molto più viva e reale nella mente della protagonista che non il marito o il figlio. Per questa ragione Orlando non cambia niente nel suo castello, sembrandole quasi sacre perfino le sedie sulle quali la regina si è seduta. Così, quando Elizabeth – o il suo fantasma – torna nell’ultima pagina del libro (“as a female saviour to revitalize and resurrect history” dicono Sandra Gilbert e Susan Gubar)¹⁸² può dirle: “The house is at your service, Ma’am ... Nothing has been changed”¹⁸³.

¹⁷⁷ Woolf, *Orlando*, p. 56.

¹⁷⁸ Woolf, *Orlando*, p. 69.

¹⁷⁹ Woolf, *Orlando*, p. 108.

¹⁸⁰ Woolf, *Orlando*, p. 136.

¹⁸¹ Woolf, *Orlando*, p. 162.

¹⁸² Sandra Gilbert e Susan Gubar, *No Man’s Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Vol. 3, *Letters from the Front*, New Haven, Yale U.P., 1994, p. 42.

¹⁸³ Woolf, *Orlando*, p. 226.



Figura 3.
"Sir George and Lady Ida Sitwell with their children Edith, Osbert and Sacheverell",
dipinto di John Singer Sargent, 1900-1901. By courtesy of Sir Reresby Sitwell, Sitwell
Settled Estate.

Edith Sitwell: il biografo come *medium* *Fanfare for Elizabeth e The Queens and the Hive*¹⁸⁴

“A first class proposition”. Le fonti

Dopo aver assistito a un *recital* di Edith Sitwell tenuto all’Aeolian Hall, perfino Virginia Woolf commentò: “though I paid 3/6 to hear Edith vociferate her poems accompanied by a small and nimble orchestra, through a megaphone, I understood so little that I could not judge”¹⁸⁵. Non stupisce dunque che quando, nel 1941, Macmillan accettò di pubblicare una raccolta di poesie di Edith Sitwell, l’editore cercasse tuttavia nel contempo di lesinare sull’entità dei diritti d’autore, e aggiungesse la richiesta di un’opera in prosa più appetibile per il pubblico: una biografia di Elizabeth Tudor. È il 1941, e Edith Sitwell ha cinquantaquattro anni. Pur discendendo da una famiglia ricca, la scrittrice per tutta la vita rasentò l’indigenza, dato che come vuole la migliore tradizione patriarcale ciò che restava dei beni paterni era andato ai fratelli, o era vincolato per i nipoti (maschi anche loro). Perciò il denaro offertole da Macmillan le sembrò ancora meno, e inoltre la feriva il mancato riconoscimento da parte dell’editore del suo genio poetico. Tuttavia, dopo aver fatto presente di essere “a poet of such established reputation and of such fame” fu costretta ad ammettere: “a life of *Elizabeth* written by me is a first class proposition”¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Avvertenza: Data la pressoché totale assenza di materiale critico nei confronti di *Fanfare for Elizabeth* e *The Queens and The Hive*, laddove non sia dichiarato altrimenti, ogni opinione qui espressa in materia è da attribuirsi all’autrice del presente lavoro.

¹⁸⁵ Virginia Woolf, *Congenial Spirits. The Selected Letters of Virginia Woolf*, a cura di Joanne Trautmann Banks, London, Hogarth, 1989, p. 176.

¹⁸⁶ Edith Sitwell, *Selected Letters*, a cura di John Lehmann e Derek Parker, London, Macmillan, 1970, pp. 86-87.

Subito si tuffò nel lavoro di ricerca storica. Carte originali alla mano, come Virginia Woolf (ma dopo aver compiuto un ancor più ampio lavoro di ricerca) fu colpita dalla mancanza di oggettività dei biografi, e di conseguenza dalla relatività della “verità storica”. Nelle ricerche che sottendono a *Fanfare for Elizabeth*, Sitwell si serve di documenti del periodo elisabettiano, di lettere e manoscritti; fra questi, la *Chronicle* del battesimo di Elizabeth ad opera di Edward Halle, che con la frase “and then the trumpets blew” (citata in *Fanfare*), le ispira il titolo¹⁸⁷. Edith Sitwell si cimenta anche con le *Chronicles* di Raphael Holinshed¹⁸⁸; legge attentamente le biografie su Elizabeth e gli studi sull’epoca Tudor, come *Shakespeare’s England* a cura di J. Dover Wilson¹⁸⁹. Fra gli storici dell’età vittoriana, la scrittrice rivaluta in particolare il lavoro di Agnes Strickland; costei e la sorella Elizabeth (una sorta di sorelle Brontë sul versante storico) furono autrici di numerose biografie di regine in diversi volumi – amate più dal pubblico femminile che dagli studiosi di Storia – fra cui le *Lives of the Queens of England* e le *Lives of the Queens of Scotland*¹⁹⁰. Sitwell apprezza anche l’opera in due volumi di Lucy Aikin, *Memoirs of the Court of Queen Elizabeth*, del 1818, sebbene non concordi su tre fondamentali punti: il giudizio negativo che Aikin dà di Robert Dudley (“bad son of a bad father”)¹⁹¹; quello positivo su Essex (per Aikin “gifted with noble and brilliant qualities totally deficient in Leicester”)¹⁹²; infine lo scarso peso che, a parere della Aikin, ha il ricordo di Anne Boleyn sulla vita della figlia (“She [Elizabeth] neither loved nor honoured that memory”)¹⁹³.

Tuttavia le critiche della scrittrice si appuntano soprattutto su un caposaldo della storiografia vittoriana: James Anthony Froude, autore di una storia d’Inghilterra in dodici volumi che tratta del periodo elisabettiano in senso lato, ossia dalla caduta di Wolsey alla sconfitta dell’*Armada*. Infatti, come scriverà Frederick Boas quattro anni dopo l’uscita di *Fanfare*, Froude era “a literary artist, but he was a biased historian. His heroes were Elizabeth’s father, Henry VIII, and her great minister, Lord Burghley”¹⁹⁴. In nessuno dei due casi Sitwell condivide il parere di Froude.

¹⁸⁷ Edith Sitwell, *Fanfare for Elizabeth* (1946), London, Owen, 1989, p. 14. Si veda anche *Halle MSS*, British Museum. Bisogna notare come il titolo di quest’opera di Edith Sitwell richiami anche il passo di *Orlando* nel quale il protagonista diventa donna, e ogni squillo di tromba annuncia la dipartita di una virtù (“purity”, “chastity”, “modesty”). Woolf, *Orlando*, pp. 96-97. Sitwell, come vedremo, opererà nella sua doppia biografia di Elizabeth un analogo processo apotropico.

¹⁸⁸ Si veda *Holinshed’s Chronicle*, a cura di Allardyce e Josephine Nicoll, London, Dent, 1927.

¹⁸⁹ J. Dover Wilson, *Shakespeare’s England*, Clarendon, Oxford U.P. 1916.

¹⁹⁰ Agnes Strickland, *The Life of Queen Elizabeth*, London, Dent, 1848.

¹⁹¹ Lucy Aikin, *Memoirs of the Court of Queen Elizabeth*, 2 Voll., London, Longman, 1818, 1: 240.

¹⁹² Aikin, 2: 238.

¹⁹³ Aikin, 1: 242.

¹⁹⁴ Frederick S. Boas, *Queen Elizabeth in Drama and Related Studies*, London, Allen & Unwin, 1950, p. 36.

Riguardo allo storico vittoriano scrive: “I have never known anything to touch the whopping lies Froude tells ... Indeed, nobody writing at that time ... seems to speak the truth for two consecutive minutes”¹⁹⁵. Allo stesso modo Sitwell era disturbata dalla letteratura apologetica:

Foxe’s *Book of Martyrs*, which I’m being obliged to read, annoys me very much. I have, naturally, the greatest reverence for the extraordinary bravery of the martyrs, but I should like to wring Foxe’s neck¹⁹⁶.

Oltre alle fonti storiche e biografiche, per fornire a chi legge importanti dettagli sul periodo Edith Sitwell cita a piene mani dai *Plague Pamphlets* di Thomas Dekker¹⁹⁷; riporta anche dei passi da *The Beggars’ Brotherhood* di Ronald Fuller¹⁹⁸. Grazie all’ausilio di questi testi la scrittrice riesce a calare completamente il lettore di *Fanfare* nei colori (e, quasi, negli odori non sempre gradevoli) della Londra dei Tudor; della quale non viene presentata solo la corte e i nobili personaggi che la popolano con i loro abiti sfarzosi, ma anche i *suburbs* pullulanti di straccioni e imbroglioni, di *rogues* e *coneycatchers*. Sitwell si sofferma ad accennarne il dialetto, a descriverne la miseria, e sottolinea l’ingiustizia di qualunque società, anche di questo presunto periodo d’oro; infatti ai mendicanti, dopo la confisca dei beni della chiesa cattolica si è aggiunta un’altra ondata di poveri, peggiorando ulteriormente la situazione. E “if they begged without a written permission, they were rewarded by the pillory, the whip, branding, slavery, or the gallows”¹⁹⁹.

A questa fetta di sudditi di Sua Maestà, che vive una precaria vita fatta di espedienti, la scrittrice attribuisce uno spazio tale da rendere la loro visibilità pari a quella dei cortigiani, fatto non comune nelle biografie del periodo in cui la Sitwell scrive. Altrettanta importanza, in questa visione dell’altra faccia del periodo elisabettiano, è data alle malattie che, personificate, si aggirano per Londra: primo fra tutti “Monsieur Dry-Bone, the French-Man” (la sifilide, espressione mutuata da *The Blacke Booke* di Thomas Middleton), e poi la lebbra e la peste²⁰⁰. La morte, “Death” con la maiuscola, come vedremo più oltre, assurge addirittura al rango di protagonista, quanto e forse più di Elizabeth. Parafrasando John Webster, altro

¹⁹⁵ Sitwell, *Selected Letters*, a cura di John Lehmann e Derek Parker, p. 87. Sulla lettura che Sitwell dà di Froude ritornerò più oltre.

¹⁹⁶ Sitwell, *Selected Letters*, a cura di John Lehmann e Derek Parker, p. 87.

¹⁹⁷ Thomas Dekker, *The Plague Pamphlets*, Clarendon, Oxford U.P., 1925.

¹⁹⁸ Ronald Fuller, *The Beggars’ Brotherhood*, London, Allen & Unwin, 1936.

¹⁹⁹ Sitwell, *Fanfare*, p. 5.

²⁰⁰ Thomas Middleton, *The Blacke Booke*, London, Charlton, 1604.

autore al quale Sitwell si rifà, “Death and diseases through the whole land spread”²⁰¹.

Le fonti di *Fanfare for Elizabeth* non sono infatti solo opere in prosa. Come emerge chiaramente dal linguaggio e dalla tecnica narrativa impiegata in *Fanfare*, definibile *prose-poetry*, Edith Sitwell rimane prima di tutto poeta; e poeti sono i suoi autori preferiti, quelli che tiene presente anche quando scrive su Elizabeth: Shakespeare *in primis*. Così i riferimenti agli avvenimenti storici sono per lo più ripresi da Holinshed, le cui *Chronicles* Shakespeare usa per la cronologia delle sue opere; e le suggestive pagine che presentano il battesimo di Elizabeth riecheggiano l’analoga scena dell’*Enrico VIII* shakespeariano. Per di più le figure storiche che Sitwell ritrae sono sovente paragonate a personaggi creati da Shakespeare: ad esempio Kate Ashley “had much of the nature of Juliet’s nurse;” e Sir Nicholas Throckmorton è “Polonius-like”²⁰². Allo stesso modo, dato che Nashe è uno degli autori più amati da Edith, e che Anne Boleyn per lei personifica l’estate, l’epigrafe al terzo capitolo è – come vedremo – costituita da quattro versi tratti dal lavoro teatrale di Thomas Nashe *Summer’s Last Will and Testament*.

Sitwell fa poi riferimento alle fiabe, all’occulto, alla mitologia classica (ad esempio Anne Boleyn vista attraverso gli occhi della storia ufficiale è una “Lamia-like creature;” Henry VIII l’essere lussurioso per antonomasia, “The Minotaur who was King;” Lady Somerset che perseguita Elizabeth “A Megaera”) e al teatro greco. Il riferimento è in particolare a Sofocle, per la preponderanza data al Fato incomben- te sui personaggi della Storia; e infatti la scrittrice, in *Fanfare*, fa diverse volte riferimento alle vicende circostanti Elizabeth come a una “Sophoclean Tragedy”. Il richiamo a Sofocle avviene anche attraverso la presenza della Nemese, altro mecca- nismo chiave negli eventi Tudor:

Henry sent his second wife to the scaffold. ... there crept out of the blood- stained grave a horrible yet pitiable little ghost, Katherine Howard, the dead woman’s cousin ... And that ghost struck him down. ... Anne Boleyn plotted to take the place of the Queen whose maid of honour she had been. She went to her death largely, it is supposed, through the plots of her own maid of honour ... Jane Seymour, the woman in questions, connived ... at the death of Anne, in order that she might become Queen and give the King a son. She died as a result of giving birth to that son²⁰³.

²⁰¹ John Webster, *The Duchess of Malfi*, I, 1, v. 15, in *The Norton Anthology of English Literature*, a cura di M.H. Abrams, New York, Norton, 1993, 1: 1282.

²⁰² Sitwell, *Fanfare*, pp. 175, 184.

²⁰³ Sitwell, *Fanfare*, pp. 34-35.

Il lavoro di preparazione a *Fanfare for Elizabeth* influenzò anche altre opere che Sitwell compose nello stesso periodo. In poesia questo lavoro sfociò principalmente nella composizione di *Mary Stuart to James Bothwell*, e di *Anne Boleyn's Song* e *Two Songs of Queen Anne Boleyn*, poesie ricreanti con grande empatia la voce della madre di Elizabeth Tudor. Costei esercita sulla Sitwell – che la difende strenuamente – una fascinazione particolare. In prosa il risultato delle ricerche per *Fanfare* fu una notevole mole di carte, solo parte delle quali venne utilizzata. La scrittrice si trovò ad accumulare ad esempio molto materiale su Mary Stuart, figura che la colpì negativamente. Il 9 marzo 1942 scriveva infatti:

I find the divorce trouble about Mary Queen of Scots and Bothwell started with their playing golf together! I now think that woman is one of the greatest murderers and most evil liars in the whole of history. This book will be a very sinister one, I think²⁰⁴.

In *Fanfare for Elizabeth* Mary Stuart compare tuttavia solo brevemente; gli appunti su di lei confluiranno in *The Queens and The Hive*. Un risultato immediato del lavoro di ricerca per *Fanfare* sono invece alcuni ritratti della raccolta *English Women*, in particolare quello di Mary Sidney e quello della stessa Elizabeth. Nel breve “Elizabeth Tudor: 1533-1603”, è già evidente la percezione da parte dell’autrice di una stretta corrispondenza fra sé e la sovrana, la cui descrizione viene a sovrapporsi alla propria: quella “odd child with a will as resistless as fire” è in *Fanfare* Elizabeth a tre anni dal punto di vista di Lady Bryane; ma contemporaneamente è anche la scrittrice che guarda, attraverso il tempo, se stessa bambina geniale e incompresa: “What are you to do”, si chiede Lady Bryane come deve esserselo domandato Davis, la governante della piccola Edith, “with a being that even in childhood has an alien greatness, the look of the lion – and who is doomed to a history like that of the sun, a life of grandeur and loneliness and all-seeing wisdom?”²⁰⁵

Come Edith Sitwell, nata il suo stesso giorno in un altro secolo, Elizabeth è una donna “whose life, seen from one aspect, was barren, seen from another, infinitely fertile”. Suoi attributi sono in primo luogo la “contradiction” (ad esempio fra “that ugly face so full of fire, so full of intellectual power and wisdom” e “the exquisite and sensitive hands”) e poi la solitudine, “her heartbreaking and heartbroken loneliness”²⁰⁶. Edith Sitwell e Elizabeth Tudor imparano dall’infanzia a dissimulare se stesse, perché “to speak your thoughts means danger. To love means danger”²⁰⁷. Da

²⁰⁴ Sitwell, *Selected Letters*, a cura di John Lehmann e Derek Parker, op. cit., p. 89.

²⁰⁵ Sitwell, *Fanfare*, p. 103.

²⁰⁶ Edith Sitwell, *English Women*, London, Collins, 1942, p. 9.

²⁰⁷ Sitwell, *Fanfare*, p. 122.

questo momento fino alla sua morte assistiamo all'identificazione della scrittrice con Elizabeth I, grazie a tutta una serie di richiami visivi (si vedano le teatrali *mises* pseudo-elisabettiane indossate d'ora in poi da Sitwell) e testuali. Geoffrey Elborn afferma che Elizabeth diventa per l'autrice una specie di maschera che le permette di nascondersi dietro il ruolo di "Queen Edith", evitando così di rivelare se stessa²⁰⁸. Sandra Gilbert e Susan Gubar, con le quali concordo, affermano invece che Sitwell

appears to have seen it as the job of the poet to create herself through costumes and forms directed to the special moment in which the female Aeneas, unhampered by Anchise, finds herself²⁰⁹.

Quando Edith Sitwell, da sempre alla ricerca di un'eleganza nel vestire che le fosse peculiare e la rendesse unica (come l'amica Gertrude Stein aveva il proprio inconfondibile stile), inizia a lavorare su Elizabeth, si apre per lei una nuova fase di consapevolezza dell'uso del costume. Con le parole di Gilbert e Gubar, per l'ironia con la quale indosserà d'ora in poi le sue *mises*, la Sitwell può essere considerata una "female female impersonator"²¹⁰. Impersonare Elizabeth è quindi per la scrittrice uno strumento, un *device*, che le permette uno svelamento di sé altrimenti impossibile.

"Neither authentic biography nor valid history": il *genre*

La maggior parte dei critici hanno taciuto entrambe le biografie di Elizabeth Tudor scritte da Edith Sitwell di essere lavori di second'ordine, scritti per denaro, rispetto alla sua produzione poetica; per di più questi testi risultano anomali rispetto al canone biografico. G.A. Cevasco scrive ad esempio che *Fanfare* è "neither authentic biography nor valid history"²¹¹. Parafrasando uno degli stereotipi contro la scrittura delle donne che in *How to Suppress Women's Writing* Joanna Russ denuncia, quello che Cevasco sta dicendo è "She wrote it, but ... 'it' isn't really serious, of the right genre, i.e. really art"²¹².

Certo come biografie né *Fanfare for Elizabeth* né *The Queens and The Hive* contengono documenti inediti, e neanche tesi in grado di gettare nuova luce sui fatti circostanti la vita di Elizabeth I, come invece furono al loro tempo i lavori di Conyers

²⁰⁸ Geoffrey Elborn, *Edith Sitwell: A Biography*, New York, Doubleday, 1981, p. 156.

²⁰⁹ Sandra Gilbert e Susan Gubar. *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Vol 2, *Sexchanges*, New Haven, Yale U.P., 1989, p. 117.

²¹⁰ Gilbert e Gubar, *Sexchanges*, p. 327.

²¹¹ G.A. Cevasco, *The Sitwells: Edith, Osbert, & Sacheverell*, Boston, Twayne, 1987, p. 122.

²¹² Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*, London, The Women's Press, 1984, p. 76.

Read o di Frederick Chamberlin. E di sicuro non rispondono ai criteri della biografia classica, dato che in *Fanfare* il soggetto-Elizabeth è presente solo in minima parte, mentre in *The Queens* il soggetto è plurale fin dal titolo. Ad accentuare l'ambiguità del *genre* di *Fanfare* c'è l'inserimento di una ricetta di cucina, quasi un riferimento al sapere femminile non tramandato dai libri di storia, e brani e titoli di canzoni e *nursery-rhymes* in voga nel periodo Tudor. *Fanfare for Elizabeth* non è un libro di facile lettura. Innanzi tutto colei che il titolo farebbe supporre come il s/oggetto della biografia (il sottotitolo autorizza a considerarla tale, malgrado la "b" minuscola inquieti un po') non è il personaggio centrale, seguito nel corretto ordine cronologico dalla nascita alla morte, come ci si aspetterebbe. Nella trama Elizabeth appare e scompare, elusiva; si affaccia, e subito sparisce. Assente per la maggior parte delle pagine, è come se la scrittrice ne disegnasse la figura delimitandola per contrasto: la Tudor viene così a essere il *gap*, lo spazio vuoto che rimane sullo sfondo.

Il libro infatti, dopo un capitolo dedicato al *setting*, si apre sul battesimo di Elizabeth, la quale però resta una figura periferica rispetto agli adulti intorno a lei. L'obiettivo è poi puntato su Anne Boleyn, sulla morte della rivale Catherine, e sulla fine della stessa Anne. È solo al decimo capitolo che Elizabeth, ormai vecchia, compare brevemente e fa sentire la sua voce; poi, dopo un medaglione in cui la Tudor è vista, bambina, attraverso gli occhi della governante Lady Bryane, scompare di nuovo. Il fuoco si sposta allora su Mary Tudor, mentre Jane Seymour muore. Elizabeth viene menzionata come "The small, disinherited princess", "a person of no importance", e lascia il posto alla Clèves e poi a Katherine Howard, che ha lo stesso destino della cugina Anne Boleyn²¹³. La più giovane delle figlie di Henry VIII, o meglio la traduzione di *Le Miroir de l'Ame Pêcheresse* che la fanciulla dedica alla nuova matrigna, Catherine Parr, entra di nuovo in scena nel quindicesimo capitolo, mentre già *Fanfare for Elizabeth* (che di capitoli ne ha diciannove) si avvia alla conclusione. Solo negli ultimi tre capitoli Elizabeth è maggiormente presente, anche se considerarla protagonista è forse troppo: largo spazio è infatti accordato alle vicende di Thomas Seymour e della Parr, divenuta nel frattempo vedova. *Fanfare for Elizabeth* si chiude con un capitolo sulle trame del Lord Ammiraglio, e sulla sua decapitazione. La storia si ferma quindi al momento che, per Sitwell come per David Starkey, segna la fine dell'infanzia di Elizabeth²¹⁴. È palese il tentativo di affermare che siamo il risultato dell'ambiente che ci produce, e dei nostri primi anni di vita. È qui introdotto un motivo autobiografico di Edith, la quale per tutta la vita non cesserà mai di lamentare la propria infanzia infelice; contemporaneamente in

²¹³ Sitwell, *Fanfare*, p. 121.

²¹⁴ David Starkey, *Elizabeth*, London, Vintage, 2001, p. 77. È tra l'altro interessante notare come anche il libro di Starkey si arresti molto prima della morte di Elizabeth, dato che si chiude ai primissimi anni di regno della Tudor.

questo ambito è da registrare la decisiva influenza esercitata sulla scrittrice da Freud e dagli studi psicanalitici.

Abbiamo quindi visto come la trama, pur riassunta in modo semplificato, non abbia un andamento regolare come nella biografia classica, ma risulti estremamente segmentata. La narrazione è intessuta di *flash-back* e *flash-forward*; i periodi sono circonvoluti (ricalcanti lo stile epistolare della stessa Elizabeth), e il linguaggio riproduce sovente lo stile barocco²¹⁵. L'impalcatura strutturale rende *Fanfare* un libro assai difficile da leggere “for the plot”, quasi più simile com'è nell'impianto a un'opera musicale, a una sinfonia (o meglio al *preludio* di una sinfonia), che non a una produzione letteraria. Non stupisce che George Cukor, intenzionato a trarre un film da *Fanfare for Elizabeth*, abbia incontrato numerose difficoltà nel tradurre il libro in sceneggiatura, e dopo anni di tentativi sia stato costretto ad abbandonare il progetto.

Mi sembra importante soffermarmi brevemente sulla citazione da Nashe, perché fra *Fanfare* e *Summer's Last Will* ci sono alcune analogie interessanti che a mio avviso forniscono una possibile chiave di lettura; costituiscono infatti una sorta di spia sulle intenzioni di Edith Sitwell nei confronti della propria opera. Prima di tutto, entrambi i testi sono di genere ibrido; poi, dove *Fanfare for Elizabeth* si configura a mio avviso come il preludio di un'opera musicale, *Summer's Last Will* viene definito un interludio²¹⁶. In *Fanfare*, come in *Summer's Last Will*, c'è “little plot, lots of singing and music, and beautiful or eccentric costumes”, tanto da farne quasi – anziché un film tradizionale com'era nelle intenzioni di Cukor – un musical da rappresentarsi a teatro, una “Broadway extravaganza”²¹⁷. Per di più, l'opinione che C.S. Lewis ha del testo di Nashe (“literature, which is as nearly as possible, without a subject”) si attaglia alla perfezione a *Fanfare for Elizabeth*²¹⁸. A fare da *trait d'union* fra i due testi c'è anche la fondata ipotesi che *Summer's Last Will* sia stato rappresentato davanti alla stessa Elizabeth. La citazione da Nashe è, ancora, un punto di raccordo fra madre e figlia: poco prima della citazione riportata come epigrafe, Summer dice infatti parlando di Elizabeth: “For her doth Summer [che si è detto figurazione di Anne] live and linger here”²¹⁹. Del resto, come afferma Cevasco:

²¹⁵ Max Wykes-Joyce sostiene che “The richness of Tudor England ... demands in description an opulent language”. Max Wykes-Joyce, *Triad of Genius*, London, Owen, 1953, p. 129.

²¹⁶ Patricia Poszlusny, *Thomas Nashe's Summer's Last Will and Testament. A Critical, Modern-Spelling Edition*, New York, Lang, 1989, p. 12.

²¹⁷ Poszlusny, p. 12.

²¹⁸ C.S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century, Excluding Drama*, Clarendon, Oxford U.P., 1954, p. 416.

²¹⁹ Poszlusny, p. 40.

The fanfare surrounding Elizabeth is at times difficult for the reader to follow; but then even the chief protagonists – who for the most part were crafty dissemblers and vicious liars – were not always sure themselves of what was happening²²⁰.

Quindi anche lo straniamento del lettore è un effetto voluto dall'autrice. Cevasco prosegue riconoscendo che l'intento di Edith Sitwell nello scrivere *Fanfare for Elizabeth* non era quello di produrre una "orthodox biography". *Fanfare for Elizabeth* e *The Queens and The Hive* rappresentano quindi il frutto del tentativo da parte della scrittrice di dare una nuova forma al *genre*. Una nuova forma che, pur reagendo contro lo stesso modo ormai datato di scrivere biografie, non coincide e anzi a tratti polemizza con la "New Biography" di Giles Lytton Strachey.

"This book will be a very sinister one": tracce di gotico

Fanfare for Elizabeth è giocato sul contrasto fra luce, per lo più personificata in Anne Boleyn, e sfondo cupo, rappresentato con ricorrenti parole (come "doom", "darkness", "fear", "shadow") che suggeriscono l'oscurità, il mistero, la tragedia, e conferiscono un alone gotico alla storia. La morte, poi, affascina Sitwell in un modo quasi morboso, da sfiorare la necrofilia: lo testimoniano – oltre alle numerose foto scattate da Cecil Beaton in cui la scrittrice posa come una statua su una tomba, a mettere in atto una strategia di dissoluzione, di cancellazione del corpo che lascia in evidenza solo le mani – alcune sue poesie in cui ricrea la voce dei defunti. La scrittrice tenta così di spostare il confine fra il mondo dei vivi e quello dei morti, di effettuare una discesa agli inferi che è fin dai tempi di Omero un *topos* poetico. La discesa nel mondo dei morti diventa però nella visione di Sitwell passaggio obbligato non solo per il poeta, ma anche per chi voglia scrivere una biografia.

L'autrice parte infatti dall'assunto, in apparenza ovvio, che la Storia del passato è fatta di personaggi ormai morti, "covered by darkness and dust"²²¹. Ecco quindi che il biografo per compiere il proprio lavoro deve far parlare quei morti sulle loro – parziali – verità, interrogarli quasi come un medium. "Death", allora, è una parola che viene ripetuta assai spesso (lo sarà ancor di più in *The Queens and The Hive*), come in una stregoneria, in un rituale magico di evocazione. La Morte è presente fin dall'inizio, quando il battesimo di Elizabeth è definito "a triumph brought about by Death" – una delle molte frasi che, come *refrain* musicali o *pattern* in un arazzo – ritornano per tutto il libro²²². Infatti i nobili portano in corteo doni sfarzosi,

²²⁰ Cevasco, p. 123.

²²¹ Sitwell, *Fanfare*, p. 34.

²²² Sitwell, *Fanfare*, p. 11.

creando intorno alla neonata – come sottolinea Victoria Glendinning – un clima da *Belle au bois dormente*.

Questo riferimento è evidenziato dalla stessa Sitwell laddove dice che al battesimo della principessa sono invitate “good and wicked fairies”²²³. Non manca l’equivalente della fata cattiva che, non invitata, interviene ugualmente recando il suo dono nefasto: è la Morte stessa, già pronta a ghermire i presenti. Così nel momento in cui è descritto ciascun personaggio viene anche resa nota la sua sorte: Henry Bourchier, al battesimo di Elizabeth un “magnificent being”, di lì a pochi anni si romperà l’osso del collo cadendo da cavallo, e la sua casata si estinguerà; il marchese di Dorset vedrà perire la figlia Lady Jane Grey sul patibolo, e sarà a sua volta decapitato durante la ribellione di Wyatt; l’arcivescovo Cranmer finirà al rogo; e così via²²⁴. In questo modo, anziché un corteo trionfale in un momento di festa, sfilava davanti a chi legge una processione di morti. La morte è secondo Edith Sitwell compagna costante di Elizabeth, la quale “danced, as she did everything, to fight the shadow of death”²²⁵. Infatti la Tudor è “the heroine of a triumph brought about by Death”: la morte della prima moglie di suo padre, la morte dei fratelli Edward VI e Mary Tudor, che le consentono di salire al trono; la morte di Mary Stuart, che le permette di restarci. E allora la morte, che di Elizabeth è in qualche modo l’artefice, la segue dappertutto, sempre:

From her first cry, Death followed her everywhere. Sometimes it would seem only a shadow in the heath of the day. She would be playing, perhaps – and there would be Death, waiting quietly. Or Death’s voice would sound through the lips of the people she knew, or, still more, in their silence²²⁶.

Come Elizabeth Jenkins, che da quest’intuizione di *Fanfare for Elizabeth* sarà influenzata per il suo *Elizabeth the Great*, e al contrario di molti biografi *mainstream* (fra cui Sir John Neale, il quale afferma che Elizabeth “was unaffected by her mother’s misfortunes”) Sitwell ritiene che la morte di Anne Boleyn, di Jane Seymour e di Katherine Howard abbia influito in maniera radicale sulla psiche della Tudor²²⁷. Anne e Katherine vengono fatte uccidere da Henry VIII, Jane muore per aver dato alla luce suo figlio: Sitwell ne conclude che “The various fates of these three women were to alter the whole of Elizabeth’s life ... laying the chill of death on her hot blood

²²³ Victoria Glendinning, *Edith Sitwell. A Unicorn Among Lions*, Guernsey, Phoenix, 1988, p. 259; Sitwell, *Fanfare*, p. 8.

²²⁴ Sitwell, *Fanfare*, pp. 11-12.

²²⁵ Sitwell, *Fanfare*, p. 28.

²²⁶ Sitwell, *Fanfare*, p. 29.

²²⁷ Sappiamo che Elizabeth Jenkins conobbe personalmente sia Edith Sitwell che Virginia Woolf. Si veda Woolf, *Diary*, 04.05.1928, 4: 182. Cfr. anche Neale, p. 14.

in the midst of passion”²²⁸. In *Fanfare* i morti, sotto forma di fantasmi, di ombre, continuano a influenzare gli avvenimenti e, come Banquo, a perseguitare coloro i quali – comunque ancora per poco – sono vivi: Anne è tormentata dal fantasma di Catherine, Henry da quello della Howard; Elizabeth, come Hamlet, è addirittura figlia di un fantasma (qui, in una corrispondenza fra Elizabeth e Amleto, Sitwell sembra tra l’altro avere la stessa intuizione geniale che Dario Fo farà esprimere, in chiave grottesca, alla sua Elisabetta di *Quasi per caso una donna: Elisabetta*):

The child of that ghost would never, in all her long life, speak the name of her who lay in that blood-stained grave. Her name ... must be kept in silence for ever, like some appalling and obscene secret. Yet ... the unnamed ghost ... would rise from its grave and come ... bringing the chill of its death and the real or imagined fever of lust that not even death could assuage, to stand between Elizabeth and happiness²²⁹.

Ma il fantasma che non concede tregua a Elizabeth – la quale per Sitwell da un lato è sconvolta dal rivivere il trauma dell’esecuzione materna, dall’altro non si dà pace di aver mandato a morte un’altra donna – sarà quello di Mary Stuart, la cui testa mozzata è tutto ciò che di lei si intravede in *Fanfare for Elizabeth*:

That horror after the execution of Mary Queen of Scots, – those flood of tears, that refusal to eat and inability to sleep. What did Elizabeth see, as she stared before her? Two heads, not one, lying in the dust – a head with greying hair, and a young head with long black hair and great slanting eyes²³⁰.

In questo paradosso temporale, dove i vivi sono già morti, e i morti ancora vivi, Elizabeth quasi finirà per abituarsi alle ombre che la circondano: “It is strange how ordinary a ghost can seem!”²³¹. Il gotico si presenta inequivocabilmente in alcune scene di *Fanfare* che sembrano uscite dalla penna di Mary Shelley, più ancora che da quella di Ann Radcliffe: prima fra tutte quella in cui in segreto, di notte, alla luce delle candele, si imbalsama per la sepoltura il cadavere di Caterina d’Aragona, e il cuore della regina defunta, tagliato in due metà, viene trovato misteriosamente nero, “of the blackness that no water could wash away”, il che fa sospettare l’avvelenamento²³². Ricorda il gotico anche il passo nel quale Anne Boleyn, ancora damigella della sovrana, sfoglia un libro di profezie, e attira l’attenzione della cugina su tre figure segnate con le lettere H, K e A: “See here this book of prophecies ... This

²²⁸ Sitwell, *Fanfare*, p. 29.

²²⁹ Sitwell, *Fanfare*, p. 92.

²³⁰ Sitwell, *Fanfare*, p. 93.

²³¹ Sitwell, *Fanfare*, p. 132.

²³² Sitwell, *Fanfare*, p. 25.

is the King, this is the Queen, and this is myself, with my head cut off”²³³. Un gotico di tipo Preraffaelita (e a un dipinto preraffaelita fanno pensare molte pagine di *Fanfare*, per il soggetto, il simbolismo e l’uso del colore e della luce) è invece ravvisabile nell’esumazione dopo due secoli e mezzo del cadavere di Catherine Parr, ripresa in parte da Agnes Strickland: si scopre che i suoi bellissimi capelli biondi – come quelli di Elizabeth Siddal, infelice moglie di Dante Gabriel Rossetti – hanno continuato a crescere nella bara, mischiati ai tralci d’edera che le fanno corona sul teschio²³⁴. Un’atmosfera gotica pervade le numerose pagine in cui Sitwell indugia su particolari macabri o inquietanti: ad esempio il numero di colpi necessari a far saltare la testa a Thomas Seymour o Mary Stuart; le tombe “blood-stained” di chi, come Anne Boleyn, è stato ucciso ingiustamente; il riferimento a profezie e presagi; la descrizione di papa Clemente V come un incrocio fra uomo e lupo, quindi un lupo mannaro “that predatory creature, with the narrow face, and lips drawn up close under the snuffling, long nostrils – a mask that was lupine”²³⁵; il ritratto di Edward VI quasi come un elfo insensibile e maligno; le risate di Anne, “shrieking ... that had almost the sound of terror”²³⁶. In *The Queens and The Hive* queste caratteristiche saranno, come vedremo, ancora più accentuate; tanto che la stessa Elizabeth assumerà i connotati non solo della strega (che in *Fanfare* erano appannaggio della madre), ma ancor di più quelli della vampira, la “non-morta”.

Una storia al femminile

Abbiamo visto come, con la consapevolezza propria dei Modernisti sulla necessità di trovare nuove forme e tecniche espressive atte a rappresentare la caotica realtà, Edith Sitwell (anche in poesia ardita nella ricerca di inusuali strategie formali), si avochi la libertà di non rispettare i canoni del *genre* biografico. Canoni, peraltro, fissati dagli uomini, mentre in questo caso ci troviamo di fronte a una donna che scrive la vita di un’altra donna. Infatti, come osserva Carolyn Heilbrun,

When biographers come to write the life of a woman ... they have to struggle with the inevitable conflict between the destiny of being unambiguously a woman and the woman subject’s palpable desire, or fate, to be something else²³⁷.

²³³ Sitwell, *Fanfare*, p. 62.

²³⁴ Sitwell, *Fanfare*, p. 183.

²³⁵ Sitwell, *Fanfare*, p. 37.

²³⁶ Sitwell, *Fanfare*, p. 62.

²³⁷ Carolyn G. Heilbrun, *Writing a Woman’s Life*, London, The Women’s Press, 1997, p. 21.

Nel caso di Elizabeth, la quale – come Edith Sitwell – doveva a tutti costi essere un maschio per ragioni dinastiche, questa diversità è un destino: come racconta David Starkey, la lettera che ringraziava Dio per la nascita di un principe era stata scritta prima del parto di Anne Boleyn; così, alla nascita di Elizabeth, la lettera in questione venne corretta, e nel poco spazio rimasto fu schiacciata a fatica una sola esse. Ai nostri occhi, quindi, curiosamente Elizabeth si trova dalla nascita a non essere né “prince” né “princess”, ma “princes”, una sorta di genere intermedio²³⁸. Sitwell, in modo assai diverso da Giles Lytton Strachey, percepisce la disomogeneità di Elizabeth nei confronti della canonica *feminine female* che – come sottolinea nel film *Shakespeare in Love* Judi Dench nei panni della Tudor – svolge malgrado il pregiudizio generale un mestiere maschile, e sfugge al matrimonio e alla maternità. Heilbrun mette in luce che

Biographers of women have not . . . been at ease with their subjects – and even with queens, like Elizabeth I of England, there has been a tendency to see them as somewhat abnormal, monstrous²³⁹.

E infatti per Froude Elizabeth è un personaggio quasi fastidioso, di cui minimizzare l'importanza; è una sorta di incidente che collega i veri protagonisti della Storia, gli uomini, specie Henry VIII e William Cecil. Nell'ottica di Edith Sitwell gli uomini sono invece completamente fuori fuoco: quella che ci presenta è una storia in cui le donne sono in primo piano; sono le protagoniste anche quando non possono controllare il proprio destino, manovrato da padri, fratelli e mariti. *Fanfare for Elizabeth* è popolato di personaggi femminili, quasi tutti visti sotto una luce estremamente positiva senza diventare eulogetica, mentre le figure maschili sono invece relegate in secondo piano. Così le vere protagoniste di *Fanfare*, più che Elizabeth, sono le mogli di Henry VIII, specialmente la triade Boleyn-Seymour-Howard, con la quali Elizabeth solidarizza:

She was ten years old, when we hear of her being banished from Court for having offended her father (how, we know not: perhaps she had asked what had been the fates of her mother, and of that later stepmother who had also ... been thrust into a blood-stained grave)²⁴⁰.

Dal punto di vista della solidarietà femminile, sulla stessa linea di interpretazione di Edith Sitwell si trova Elizabeth Goudge, la quale dipinge Elizabeth fanciulla

²³⁸ Starkey, p. 5.

²³⁹ Heilbrun, p. 21.

²⁴⁰ Sitwell, *Fanfare*, p. 122.

in “Some People of Importance”. In questo racconto la piccola Tudor, che ricorda il sapore delle lacrime di Anne Boleyn, vede piangere la nuova regina Jane Seymour, e ne conclude che il padre è un “brute”, dando vita a una sorta di solidarietà fra donne contro il patriarcato²⁴¹. “The various fates of these three women were to alter the whole of Elizabeth’s life ... laying the chill of death on her hot blood in the midst of passion”²⁴². Scriveva invece Sitwell al riguardo nel già citato passaggio di *Fanfare*.

Questo passo sarà riportato sostanzialmente invariato in *The Queens and The Hive*; solo Jane Seymour ne è espunta, non tanto perché Sitwell ha cambiato idea sul fatto che la sua morte sia stata un monito per Elizabeth, quanto perché “the present writer” (così la Sitwell si qualifica quando in *Fanfare* esprime la sua opinione senza riferirsi a nessuna fonte) ha Jane Seymour in grande antipatia. Infatti in *Fanfare* le parole che in genere si suppone connotino qualità relative alla castità, come virtù, timidezza e modestia, sono invece spie del loro contrario, di un ostentato perbenismo opportunistico contro il quale Sitwell – come Virginia Woolf nel passo in cui Orlando diventa donna – si scaglia. La prima donna in *Fanfare* i cui attributi sono “shyness” e “modesty” è Lady Mary Howard, un essere mortifero, una “terrible creature” che manderà a morte il fratello²⁴³. Così la scrittrice dissente dalla storiografia ufficiale, che guarda Jane Seymour con occhio benevolo e considera invece Anne Boleyn una poco di buono. Per Sitwell la terza moglie di Henry VIII è un’accorta fanciulla, la quale rimane “pura” solo per un calcolo dei fratelli che la manovrano. Jane è definita “modest and silent”, ma con grande ironia: subito dopo ci viene infatti detto che mentre Anne vive ancora, Jane “lived in great state, as if she were already a queen;” alla Seymour divenuta regina (“the dead woman’s supplanter took her place as Queen”) si allude affermando che “virtue was rewarded”, con un chiaro riferimento all’ipocrita virtù della Pamela di Richardson²⁴⁴. La parola “virtue” ricorre in modo ossessivo quando si tratta di Jane Seymour; vi si allude anche narrando un aneddoto teso a dimostrare come costei non sia affatto “virtuosa”, ma solo ben istruita su come diventare regina. La scrittrice si fa gioco della dabbenaggine del re, il quale “was enchanted by [Jane’s] proof of virtue”, mentre la realtà è ben altra; Henry, afferma l’autrice, “in some ways, had a singularly simple mind”²⁴⁵. Jane è in *Fanfare for Elizabeth* figurata dal fiore pallido dell’elleboro, pianta che in passato si riteneva curasse la pazzia; è anche cibo per i cervi, animale a cui Henry VIII è paragonato più volte in *Fanfare for Elizabeth*.

²⁴¹ Elizabeth Goudge, *The Elizabeth Goudge Reader*, a cura di Rose Dobbs, New York, Coward-McCann, 1945, pp. 28-46.

²⁴² Sitwell, *Fanfare*, p. 29.

²⁴³ Sitwell, *Fanfare*, p. 12.

²⁴⁴ Sitwell, *Fanfare*, p. 90.

²⁴⁵ Sitwell, *Fanfare*, p. 70.

Quando Anne Boleyn è descritta dalla Sitwell con espressioni usate da Henry VIII, viene messo in luce ancor più che nel caso di Jane Seymour il suo ruolo di cibo, di (parafrasando Margaret Atwood) “donna da mangiare”²⁴⁶. Anne è “a garden wife, ‘a wife with a strawberry breath, cherry lips, apricot cheeks, and a soft velvet head like a melicotton”²⁴⁷. Dove Jane Seymour è una “silent, inexpressive creature”, una sorta di fantoccio che si lascia manovrare dagli ambiziosi fratelli, Anne è per la Sitwell una donna vitale, di carattere, una forza della natura:

The extraordinary sense of will-power, of the will to live and conquer were such that it seemed as if they must stain the air through which she passed, leaving upon it some colour of summer and its wilfulness, impressing upon the air, for ever, some memory of her being²⁴⁸.

La Boleyn è in *Fanfare for Elizabeth* una figura luminosa, di sole e di fiamme. Come mette in risalto l’epigrafe tratta da Thomas Nashe (“Falingtado, Falingtado/ To wear the black and yellow”) il suo colore è il giallo: giallo come i raggi del sole che le illuminano il volto mentre all’inizio del terzo capitolo Anne cammina nei suoi appartamenti in Greenwich Palace, tormentandosi per le infedeltà di Henry (giallo come la gelosia); giallo come l’abito che indossa alla morte di Catherine; giallo come le fiamme dell’inferno, secondo il punto di vista dell’ambasciatore imperiale, Chapuys:

A barbarous refulgence fell upon her face, and one could see that she was a place of torment, – not a woman at all; but an infernal region, a Pandemonium of the Princes of Darkness and all the Powers and Principalities of the Air²⁴⁹.

“Black and Yellow” sono anche i colori di quell’ape regina che sarà Elizabeth, sua figlia, in *The Queens and The Hive*. Anne Boleyn è per la scrittrice “summer being” e “summer lightning;” in un breve e suggestivo passo dallo stile post-impressionista viene definita come “a laughing mouth and tears falling like comets down a face that held all the summer’s beauty”²⁵⁰. Nemmeno il suo fantasma è veramente spaventoso, ma è “a little gay ghost of gold” dai “gay light laughing movements”²⁵¹.

A questa visione l’autrice contrappone la figura della Boleyn com’è vista dai cattolici, cioè una “concubine”, un’eretica assassina che avvelena la rivale e vorrebbe ucciderne la figlia. Una “witch-queen”, una strega che si palesa già dalle

²⁴⁶ Margaret Atwood, *The Edible Woman*, Boston (MA), Little, Brown & Co., 1969.

²⁴⁷ Sitwell, *Fanfare*, p. 41.

²⁴⁸ Sitwell, *Fanfare*, pp. 17-18, 119.

²⁴⁹ Sitwell, *Fanfare*, p. 17.

²⁵⁰ Sitwell, *Fanfare*, p. 31.

²⁵¹ Sitwell, *Fanfare*, p. 92.

caratteristiche fisiche, soprattutto il sesto dito della mano sinistra “the sure sign of a witch ... It was said that not Lord Wiltshire, but the Prince of the Powers of the Air, was the father of the new Queen”. Ma *Fanfare for Elizabeth* è punteggiato da domande non retoriche, che relativizzano la Storia ufficiale rendendola un testo da interrogare. Così Sitwell chiede: “It is indeed she, or a creature born of the imagination that we see?”²⁵². E, più oltre: “can she truly be the woman whom Chapuys thought he had seen, plotting cruelties against the helpless Mary?”²⁵³. La scrittrice denuncia come anche Henry VIII finga di credere alla presunta stregoneria di Anne solo quando gli fa comodo perché si è stancato di lei. Infatti il passo sopra citato sul difetto fisico della Boleyn in *The Queens* viene chiaramente attribuito al punto di vista di Henry, con l’aggiunta dell’inciso “and now the king was sure of it”²⁵⁴.

Secondo la scrittrice Anne è innocente dei crimini per i quali viene mandata a morte; il motivo per cui viene fatta uccidere non è neanche che non abbia messo al mondo un figlio maschio. Il problema è invece che da un lato il re si è stancato di lei (“The King was bored”), dall’altro Anne è una figura troppo trasgressiva la quale per la sua devianza lo spaventa, e che per di più osa immischiarsi in faccende da uomini come la politica:

The present writer believes her to have been condemned, in reality, ... for her boldness and un-Queen-like demeanour, her loud laughter, the spell cast over the husband of another woman ... her interference with the life of the nation²⁵⁵.

Come osserva Franco Corona, i personaggi femminili preferiti da Sitwell sono “donne ‘cattive’ ... sterili, oppure producono – quasi per partenogenesi – altre femmine maledette”²⁵⁶. L’unica colpa che la Sitwell imputa a Anne è la mancanza di solidarietà nei confronti di un’altra donna, la prima moglie di Henry VIII, anche se dimostra di non credere che la Boleyn abbia tramato per eliminare né la rivale né tantomeno Mary Tudor. Per la scrittrice l’errore di valutazione che Anne commette, quello che le costa la vita, è il credere – Madame Bovary *ante litteram* – nell’amore di un uomo, di pensarsi a lui indispensabile: “Anne Boleyn saw herself ... as a necessity to the King, as a part of his life”²⁵⁷.

²⁵² Sitwell, *Fanfare*, p. 17.

²⁵³ Sitwell, *Fanfare*, p. 60.

²⁵⁴ Edith Sitwell, *The Queens and The Hive*, London, Macmillan, 1962, p. 4.

²⁵⁵ Sitwell, *Fanfare*, pp. 57, 85.

²⁵⁶ Franco Corona, *La vergine vocale. Chora semiotica e stasi ossessive nella poesia di Edith Sitwell*, Pisa, ETS, 1986, p. 32.

²⁵⁷ Sitwell, *Fanfare*, p. 41.

La storia della Boleyn viene narrata mediante il ricorso alle fiabe, in particolare a due opere dei fratelli Grimm: prima a *Biancaneve*, laddove Sitwell dice che Anne è “a wicked stepmother – a witch who through her enchantments became Queen;” e poi a *La guardiana delle oche*, quando si parla di Mary Tudor come di una “young, disinherited Princess, who, through the spells of her stepmother, became a goose-girl, or a maid to her little sister”²⁵⁸. Mary Tudor, che comparirà in modo più esteso in *The Queens and The Hive*, è invece in *Fanfare for Elizabeth* “the fearless girl who had looked the usurper-Queen in the eyes”. Ella però, a causa della forte pressione psicologica esercitata da Henry sulla figlia (alla quale il colpo di grazia verrà da “her disastrous love for Philip”) sta già cominciando a mutarsi nella “frantic dying creature whom history knows”²⁵⁹. Si noti come Sitwell si faccia avvocato di tutti i personaggi femminili, specie di quelli tramandati come negativi: così, oltre a Anne Boleyn, difende e rivaluta anche colei che viene generalmente ricordata come “Bloody Mary”. L’atteggiamento di Mary nei confronti della sorellastra è ambivalente: dapprima odiata in quanto figlia della “concubine”, quando la predetta “concubine” muore, Mary – rispondendo alla legge della solidarietà fra donne ben evidenziata in *Fanfare for Elizabeth* – “had the nobility, as Miss Strickland says, to answer the agonised cry for forgiveness from the dying Anne Boleyn, by venturing a word in season for her forlorn little one”²⁶⁰.

La Sitwell sostiene che fintanto che Elizabeth è piccola e destituita quanto Mary, la sorella maggiore non la percepisce come una minaccia e quindi la protegge. Riguardo alla relazione fra le due sorelle Tudor, la scrittrice immagina una scena quasi idillica ma già prefigurante gli accadimenti futuri, nella quale Mary ed Elizabeth giocano insieme all’aperto:

Sometimes (for Elizabeth could now run a short way without falling down) her sister Mary would change into a wolf and would chase her round a tree, and Elizabeth would hide in return, and run out from her hiding-place to catch Mary when she least expected it... It is fun to catch another unawares. Neither Elizabeth nor Mary was frightened, one of the other. That time was yet to come...²⁶¹.

Dopo Strickland e Sitwell, la visione mitigata di Mary Tudor è continuata fino al recente lavoro di David Starkey. Personaggio di tutt’altra risma è invece Anne Clèves, prosaica e intelligente, che compare brevemente nelle pagine di *Fanfare*. Sitwell calca l’accento sul fatto che costei aveva ancora meno desiderio di essere moglie di Henry VIII

²⁵⁸ Sitwell, *Fanfare*, p. 8.

²⁵⁹ Sitwell, *Fanfare*, p. 109.

²⁶⁰ Sitwell, *Fanfare*, p. 111.

²⁶¹ Sitwell, *Fanfare*, p. 114.

che lui di esserle marito. Evidenziando come una donna che non voglia sposarsi risulti insolita solo agli uomini, la scrittrice fa notare come la Clèves quasi accentui di proposito la propria bruttezza per allontanare il sovrano da sé. Infatti, quando egli fa dichiarare nullo il loro matrimonio, Anne non si mostra affatto contrariata bensì sollevata:

The ex-Queen amiable attitude to her ex-husband may have surprised the Court and the diplomats. But they were more than surprised – they were astonished – at the sudden splendour of her attire. The divorce over, she appeared in a new dress every day, and each dress was “more wonderful than the last”²⁶².

L'ultima moglie di Henry VIII, quella che riesce a sopravvivergli, è Catherine Parr. Sitwell la dipinge come una donna tranquilla (non a caso è figurata dalla calendula, da cui si estraggono creme lenitive), indipendente ed erudita, una scrittrice la quale pur avendo pubblicato un trattato in cui esortava le mogli all'obbedienza nei confronti dei mariti, contraddice il proprio in più di un'occasione. Vicina alla cerchia di donne intorno a Anne Askew (che verrà arsa come eretica), anche la Parr rischia di finire sul ceppo. Ma, narra la scrittrice con un certo compiacimento, grazie ad astuzia e sangue freddo riesce a gabbare Henry e a salvarsi la vita. La perderà, invece, cadendo nella trappola del Grande Amore. Sposa infatti dopo la morte di Henry il Lord Ammiraglio, figura che Sitwell definisce piratesca per le molestie a Elizabeth e la slealtà rapace verso la Parr. Catherine muore di parto, disillusa e amareggiata.

Elizabeth, colei che dovrebbe essere la protagonista, è sistematicamente presente solo nelle ultime trenta pagine di *Fanfare*, quelle relative all'affare Seymour; ma è sempre vista e narrata attraverso le parole degli altri. Non sentiamo mai la sua voce e quindi la versione della storia dal punto di vista dell'interessata ci è precluso. La scrittrice, con caratteristica *pruderie*, glissa sugli aspetti più scabrosi della vicenda. La versione dei fatti che dà è un deciso atto d'accusa nei confronti del Lord Ammiraglio, le cui attenzioni erano per Elizabeth sicuramente imbarazzanti e sgradevoli. A causa dell'influenza della governante di Elizabeth, Kate Ashley, Edith non esclude che in Elizabeth sia nato in seguito alla morte della matrigna un qualche interesse per Seymour. In ogni caso, afferma Sitwell, la fine dell'uomo sul ceppo ha sicuramente influito sull'emotività della Tudor, contribuendo a rafforzare ai suoi occhi il legame fra Eros e Thanatos.

Non ha avuto molto seguito la difesa di Katherine Howard ad opera di Edith Sitwell. Già Ford Madox Ford aveva pubblicato all'inizio del secolo una trilogia di romanzi storici sulla “Fifth Queen”, in cui Katherine era vista come una fanciulla povera ma pia, un'idealista vittima di interessi politici più grandi di lei. Nella visione di Ford, Katherine viene ad essere vittima del proprio ideale, quasi una martire

²⁶² Sitwell, *Fanfare*, p. 131.

del cattolicesimo che intenderebbe restaurare in Inghilterra senza rendersi conto dell'impossibilità di questo progetto. Sitwell la vede in modo più aderente ai fatti accertati, ma la presenta con uno spazio (due interi capitoli, in un libro così breve) e una partecipazione straordinari, come una bambina violata e assuefatta al vizio che procede verso il capestro come una sonnambula; una sorta di Judith Shakespeare travolta e cancellata dalla Storia. Soprattutto, la Howard sembra già morta appena entra in scena nel fiore degli anni: da subito è "a horrible but infinitely pitiable little ghost", dal passo leggero e veloce come quello della cugina Anne²⁶³. Per certi aspetti, la descrizione della Howard potrebbe attagliarsi anche a Elizabeth (e alla scrittrice): quando Henry se ne invaghisce, Katherine è "a child of about thirteen, with a terrible adult knowledge"²⁶⁴. Katherine, come Elizabeth (e come la scrittrice) è stata una "unwanted child;" la Howard è un essere violato, come Elizabeth lo è da Seymour. E come Edith Sitwell?

Teste tagliate, strane letture e madri alla riscossa

Nel leggere la commossa descrizione che Edith Sitwell fornisce di Katherine Howard, mi è balenata la domanda se anche la scrittrice da bambina avesse subito degli abusi. Se infatti leggiamo in questi termini la partecipazione mostrata da Sitwell per la Howard, la funzione di tale personaggio nel sistema del testo viene ad essere quella di fornire una delle possibili soluzioni per il forte desiderio di cancellazione del corpo da parte dell'autrice. Florence Rush e Susan Brownmiller sostengono che la violenza sessuale sulle donne e i bambini, il crimine più taciuto, è un sinistro *refrain* che attraversa sistematicamente tutte le epoche storiche, e ha lo scopo di mantenere il potere patriarcale²⁶⁵. In più, fino alla diffusione degli studi freudiani nel periodo fra le due guerre mondiali, i bambini violati erano spesso considerati corruttori anziché vittime, per cui la violenza subita precludeva loro per sempre una vita paragonabile a quella dei coetanei. È significativo ricordare che Elizabeth I fu, nel 1576, una fra i pochi monarchi a far pressioni affinché venissero inasprite le pene per gli stupratori di fanciulle sotto i dieci anni.

Nel caso della Sitwell, come in quello di Elizabeth, il corpo resta celato da vesti grandiose, a travestire teatralmente una sessualità bloccata. Come atrofizzata (fino alla relazione liberatoria con Vita Sackville-West) rimane la sessualità di un'altra

²⁶³ Sitwell, *Fanfare*, p. 132.

²⁶⁴ Sitwell, *Fanfare*, p. 132.

²⁶⁵ Florence Rush, *The Best Kept Secret. Sexual Abuse of Children*, Inglewood Cliffs, Prentice-Hall, 1980; Susan Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women and Rape*, Harmondsworth, Penguin, 1986.

scrittrice che ritrae Elizabeth rendendola metafora di se stessa: Virginia Woolf, a sua volta vittima nell'infanzia e nell'adolescenza di molestie da parte del fratellastro.

Se Edith Sitwell non è stata davvero molestata sessualmente, anche a detta del fratello Osbert è stata di continuo oggetto di violenza psicologica, soprattutto da parte del padre. Disponiamo al riguardo di un vasto repertorio di episodi, citati ancora più da Sir Osbert Sitwell che dalla sorella. Egli tende a usare contro il padre lo strumento del ridicolo, ma questa tattica a mio avviso mette in risalto anziché oscurare la crudeltà insita nelle azioni di Sir George. Gli episodi più evidenti in questo ambito ruotano attorno al ritratto della famiglia Sitwell eseguito da Sargent – quando Sir George ordinò al pittore di enfatizzare il naso storto della figlia adolescente (e Sargent, al contrario, abbellì il naso di Edith e incurvò quello di suo padre)²⁶⁶ – e all'imposizione della “Bastiglia d'acciaio”.

Questo strumento di correzione ortopedica, non del tutto inusuale all'epoca, fu imposto a Edith Sitwell dal padre nel tentativo di migliorarne la postura. Ma ai nostri occhi (e a quelli di colei che lo subì) appare come uno strumento di tortura:

This imprisonment began under my arms, preventing me from resting them on my sides. My legs were also imprisoned down to my ankles, and at night-time these, and the soles of my feet, were locked up²⁶⁷.

Questa attrezzatura, come in vecchiaia la scrittrice confiderà a Elizabeth Salter, era particolarmente fastidiosa perché in alcune ore notturne la fanciulla era ridotta alla totale impotenza, rimanendo in balia anche dei tafani:

In the interval of time between when my governess locked up my feet and when she came up to bed, I was alone, excepting for these fat, dirty, helpless creatures which buzzed about me, sometimes touching my face²⁶⁸.

Anche se questo non implica necessariamente – oltre alle sofferenze causate dalla “Bastiglia” – un'ulteriore violenza di tipo sessuale, mi sembra importante sottolineare il fatto che la scrittrice si trovasse nell'impossibilità di difendersi; nella frustrante condizione di chi non si può muovere e deve subire passivamente perfino le punture degli insetti. I tafani ossessionarono Edith Sitwell per tutta la vita. Lo testimonia la già citata conversazione avuta con Virginia Woolf – tanto importante da essere riportata nel diario di quest'ultima – e il rilievo concesso all'argomento da

²⁶⁶ Si veda la figura 3.

²⁶⁷ Sitwell, *Taken Care Of*, p. 34.

²⁶⁸ Elizabeth Salter, *The Last Years of A Rebel. A Memoir of Edith Sitwell*, Boston, Houghton Mifflin, 1967, p. 49.

Elizabeth Salter nel suo *The Last Years of a Rebel. A Memoir of Edith Sitwell*. In esso la scrittrice australiana sottolinea l'insonnia e gli incubi che tormentarono Sitwell alla fine della sua vita, e dopo aver evidenziato l'ossessione dell'anziana autrice per i tafani conclude: "certainly it was the 'old unhappy far-off things' that came back to haunt her at the end of her life"²⁶⁹. Riguardo al trauma a cui Edith Sitwell alluderà tutta la vita, John Pearson si domanda: "all her life she hinted at some hideous event ... accounting for the sense of tragedy and loss that echoed on throughout her life and poetry. But what exactly *had* occurred?"²⁷⁰.

Una delle allusioni della scrittrice che più fanno pensare riguarda due parole chiave, "silenzio" e "muro", come se un silenzio imposto fosse stato tanto pesante da lasciare un'impronta visibile di sé, quasi un segno su un muro. Scrive infatti Edith Sitwell: "Tall ghosts cast their shadow over my early, as on my later, life – ghosts as tall as the wind of silence on the wall"²⁷¹. Quel silenzio è rotto solo dall'insopportabile ronzio dei tafani. Sir Osbert Sitwell fa un'interessante considerazione che collega senza possibilità di errore il padre, Sir George, a tali insetti:

My brother and I ... could hear my father indulging in the curious buzzing-like humming we knew so well, for he always made this noise when irritable or angry ... 'It sounds exactly like a bluebottle' I remarked to my brother²⁷².

Subito dopo questa affermazione, lo scrittore – in un passo che colpisce per le evidenti implicazioni freudiane – narra di come Sir George per recuperare un orologio d'oro (si scoprirà alla fine che lo aveva con sé), oltre ad aprire le proprie valigie forzi le serrature di quelle appartenenti a due sconosciute compagne di viaggio, rifiutandosi di ripagarle: "I'm afraid I can't help other people's troubles!"²⁷³ Louise Jackson sottolinea come la dipendenza economica e la "rispettabilità" della famiglia da difendere rendesse impotenti le donne nei confronti della violenza paterna e coniugale²⁷⁴. Inoltre l'incesto divenne un crimine legalmente perseguibile in Inghilterra solo dal 1908, ma anche dopo tale data la deposizione di una madre contro il marito in favore delle figlie non era considerata attendibile²⁷⁵. Il verdetto della giuria era pesantemente influenzato dalla "rispettabilità" (ossia dalla posizione econo-

²⁶⁹ Salter, p. 49.

²⁷⁰ John Pearson, *Façades. Edith, Osbert, and Sacheverell Sitwell*, London, Macmillan, 1978, p. 31.

²⁷¹ Sitwell, *Taken Care Of*, p. 7.

²⁷² Sir Osbert Sitwell, *Laughter in the Next Room*, London, Macmillan, 1949, p. 272. Al medesimo "buzz-like sound" prodotto sovente dal padre, Osbert Sitwell allude anche in *Great Morning*, London, Macmillan, 1948, p. 153.

²⁷³ Osbert Sitwell, *Laughter*, p. 273.

²⁷⁴ Louise A. Jackson, *Child Sexual Abuse in Victorian England*, London, Routledge, 2000, p. 11.

²⁷⁵ Jackson, pp. 46-47.

mico/sociale) dell'imputato; con queste premesse, un baronetto poteva contare sull'impunità²⁷⁶. Non a caso, secondo Linda Gordon, la famiglia è da sempre il luogo per eccellenza dove si perpetra la violenza patriarcale²⁷⁷.

Edith Sitwell, riferendosi al modo del padre di relazionarsi allo spazio circostante prendendone possesso in modo totale, colonizzandolo completamente, scrive in *Taken Care Of*:

He would spread various objects belonging to himself all over the house, in the many rooms – his hat in one room, his stick in another, his spectacle case in a third – because ... it enabled him to stake his claim on every room in the house²⁷⁸.

È innegabile che – malgrado gli episodi dalle sfumature comiche narrati da Osbert Sitwell – Sir George si impone come un personaggio non esente da sfumature sinistre, raggelanti²⁷⁹. “What a look in the eye! *Cold as ice!*” fece notare Margot Asquith²⁸⁰. La nipote Constance Talbot parlò invece di Sir George come dell’“egoist intact”²⁸¹. Funziona poi da indicatore che in *Taken Care Of* la figlia, dal canto suo, affermi che il padre assomigliava a un Borgia (i Borgia, com’è noto, sono accusati anche di incesto); e che aggiunga, citando uno dei tipici atteggiamenti del padre, “If you paid no attention to a fact, it ceased to exist”²⁸². Per il disprezzo assoluto mostrato da entrambi nei confronti delle donne (Osbert Sitwell afferma che “My father’s view on woman’s place in the world was that she should be out of it”)²⁸³, per

²⁷⁶ Jackson, pp. 120, 125-127.

²⁷⁷ Linda Gordon, *Heroes of Their Own Lives. The Politics and History of Family Violence*, London, Virago, 1989, p. vi.

²⁷⁸ Sitwell, *Taken Care Of*, p. 12

²⁷⁹ In una lettera al pittore russo Pavel Tchelitchev Edith confessò che (eccettuato Hitler, scrisse) le persone non sono di norma vili, ma che Sir George andava oltre ogni limite. Si veda la lettera del 06.07.1943, *MSS Edith Sitwell-Pavel Tchelitchev Correspondence*, Yale Collection of American Literature, Yale University. Non posso esimermi dal citare almeno un paio di aneddoti illuminanti del carattere di Sir George. Osbert Sitwell racconta le conseguenze della passione del padre per lo spostare la mobilia: “Sometimes a guest lying in bed would be startled by my father at the head of his troupe, bursting in and proceeding to remove all the furniture. Neither he nor the workmen would heed protests, and the poor victim ... would begin to believe himself invisible, indeed almost to doubt his own existence”. Osbert Sitwell, *Laughter*, p. 258. Altrove Sir Osbert illustra ciò che il padre intendeva per “guardare avanti”: “My mother related to me [how] ... my father had one morning rushed like a whirlwind into the room, and said at great speed: ‘I have just been looking ahead. We may hear at any moment that Osbert’s been killed, and the other dear boy will probably go too; in which case you will certainly pass away, and what I want to know is, would the money in your settlement be available for the sons of my second marriage?’” Osbert Sitwell, *Tales My Father Taught Me*, London, Hutchinson, 1962, pp. 100-101.

²⁸⁰ Cit. in Pearson, p. 25.

²⁸¹ Cit. in Elborn, p. 14.

²⁸² Sitwell, *Taken Care Of*, p. 11.

²⁸³ Osbert Sitwell, *Laughter*, p. 132.

il temperamento dominante a tendenza sadica, nell'attuale panorama letterario l'*alter ego* di Sir George Sitwell potrebbe essere l'Albion Gidley Singer creato da Kate Grenville in *Albion's Story*²⁸⁴. Ma, per la sua abitudine riferitaci da Osbert di ignorare perennemente la moglie leggendo, anche prima di un rapporto coniugale, Sir George è accostabile a personaggi ancor più sinistri: cosa leggeva, infatti, o cosa guardava?

Il quadro che emerge è analogo alla situazione in cui viene a trovarsi Blanca in *La casa de los espíritus* di Isabel Allende, dopo il matrimonio con Jean de Satigny al quale il padre l'ha costretta²⁸⁵. Blanca, dopo aver trovato in casa del marito una serie di foto oscene, scappa dalla madre, che la riprende con sé. Anche Lady Ida, dopo la prima notte di nozze, era fuggita via da Sir George; però i genitori, che avevano fortemente voluto quel matrimonio per ragioni di interesse economico, l'avevano costretta a tornare²⁸⁶. Un tale contesto rispecchia l'ignoranza dei fatti della vita in cui erano tenute le fanciulle vittoriane, le quali sovente rimanevano traumatizzate dalla prima notte di nozze (un possibile interessante sviluppo è tracciato da Antonia Byatt nelle nozze bianche di Randolph Henry Ash in *Possession*)²⁸⁷. Mi sembra però altrettanto adeguato riferirsi alla favola di Barbablù: un intertesto fiabesco *de rigueur* nell'avvicinarsi a Henry VIII, ma anche a Sir George. Fra l'altro lo stesso Osbert Sitwell era tanto affascinato da questa fiaba da riscriverla nel suo "The Final Bride"²⁸⁸. E sempre dallo scrittore sappiamo che il padre era particolarmente fiero della propria barba, tanto da esclamare rivolto a Edith, Osbert e Sacheverell, ormai adulti: "It is a pity that you three children haven't got a little of this sort of thing!"²⁸⁹.

In modo ancora più pertinente, è possibile effettuare un parallelismo con la riscrittura che Angela Carter fa di *Barbablù* in "The Bloody Chamber"²⁹⁰. In particolare un posto di rilievo nella narrazione è attribuito alle letture magiche e pornografiche che la nuova sposa-bambina del Marchese (come sposa-bambina era stata Ida Denison Sitwell) trova nella biblioteca del marito. Questo non è però l'unico punto di ricordo. "The Bloody Chamber" e *The Queens and The Hive* presentano infatti vari elementi di contiguità: per cominciare un personaggio, Caterina De' Medici, dalla quale è giunto attraverso i secoli l'anello con l'opale di fuoco che lega il Marchese alla sua nuova sposa. In Sitwell come in Carter figura un autore di

²⁸⁴ Si veda Kate Grenville, *Albion's Story*, London, Harvest, 1996.

²⁸⁵ Isabel Allende, *La casa de los espíritus*, Barcelona, Plaza & Janéz, 1982.

²⁸⁶ Sitwell, *Taken Care Of*, p. 7.

²⁸⁷ Antonia Byatt, *Possession. A Romance*, London, Vintage, 1991.

²⁸⁸ Si veda Sir Osbert Sitwell, "The Final Bride", in *Fee Fi Fo Fum!* London, Macmillan, 1959.

²⁸⁹ Osbert Sitwell, *Tales*, p. 138.

²⁹⁰ Angela Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, London, Penguin, 1979.

testi magici apprezzato dalla stessa Caterina, Eliphas Lévi, alle cui opere la Sitwell attinge per *The Queens*, e che nel racconto di Carter spicca fra le letture nella biblioteca del castello.

I due testi partecipano poi di uno stesso intertesto fiabesco. Sitwell e Carter condividono infatti l'interesse per le fiabe: è significativo che la scrittrice più anziana prediliga *The Sleeping Beauty*, e quella più giovane traduca in Inglese proprio Perrault. Inoltre, pur senza gli strumenti critici di cui potrà avvalersi la Carter, Edith Sitwell ama molto le fiabe: afferma di avere imparato, piccolissima, a leggerle da sola²⁹¹; e vi riconosce una tale universalità di temi e trame da farne un costante testo di riferimento, non solo per le sue opere (abbiamo osservato la funzione svolta dalle favole nella presentazione di personaggi come Anne Boleyn e Mary Tudor), ma anche per quegli eventi che non sa chiarire altrimenti. Così ad esempio lo straniamento dalla madre che la scrittrice avverte nell'infanzia è spiegato con l'autodefinirsi ripetutamente "changeling"²⁹². Il riferimento esplicito è all'omonima fiaba dei fratelli Grimm, "The Changeling". In essa gli elfi hanno scambiato nella culla "a fair child" con uno dei loro, un piccolo elfo stranamente somigliante alla scrittrice da bambina: "a changeling with a large head and staring eyes"; ("my moon-round face" afferma la scrittrice descrivendosi bambina "... had ... the eyes of someone who had witnessed and foretold all the tragedy of the world"); così la madre non riconosce quel figlio – o figlia, dato che il *gender* in inglese resta oscuro – come suo, e si dispera²⁹³.

Sul piano tematico, le biografie che Sitwell scrive su Elizabeth Tudor dividono con "The Bloody Chamber" anche l'accenno alla decapitazione. Nel racconto di Carter infatti il Marchese regala alla sua sposa un singolare girocollo di rubini (a prefigurare la fine che ha già deciso per lei), vestigia del periodo post-Rivoluzione Francese: "like an extraordinary precious slit throat ... a red ribbon like the memory of a wound"²⁹⁴. Questo "ricordo di una ferita", corrisponde in Sitwell al ricordo delle teste tagliate che in *Fanfare* e *The Queens* ossessiona Elizabeth: quella di Mary Stuart, di Katherine Howard, soprattutto di Anne Boleyn. Costei fu decapitata proprio con una spada, come intenderebbe fare il Marchese con la protagonista di "The Bloody Chamber". Dal punto di vista autobiografico, la decapitazione riveste un ruolo centrale nelle fobie di Edith Sitwell: l'incubo che già a cinque anni la tormentava era infatti quello di veder rotolare a terra una testa mozzata e insanguinata²⁹⁵. Per di più, il passaggio nel quale il Marchese taglia con la spada l'abito della

²⁹¹ Sitwell, *Taken Care Of*, p. 33.

²⁹² Sitwell, *Taken Care Of*, p. 7.

²⁹³ Si veda *Grimm's Household Tales*, a cura di Maria Edwardes, London, Dent, 1909, p. 177. Sitwell, *Taken Care Of*, p. 16.

²⁹⁴ Carter, p. 11.

²⁹⁵ Osbert Sitwell, *Left Hand!*, 1949, p. 88.

giovannissima moglie che sta per uccidere, spogliandola, rispecchia l'episodio in cui Thomas Seymour aveva fatto a pezzi la veste di Elizabeth mentre Catherine Parr la immobilizzava. Singolarmente, la protagonista di "The Bloody Chamber" la quale, diciassettenne (la stessa età di Ida Denison quando diventa Lady Sitwell), approda al castello del marito sulle coste bretoni, si trova immersa in un paesaggio marino la cui descrizione si adatta perfettamente anche al castello di Scarborough, alla dimora degli avi Sitwell così come descritta in *Taken Care Of*²⁹⁶.

La stessa atmosfera gotica che permea *Fanfare for Elizabeth e The Queens and The Hive* aleggia dalle prime pagine di "The Bloody Chamber". Nel racconto di Carter l'effetto è ottenuto mediante un tema musicale ricorrente, *Tristan und Isolde* di Wagner, a costituire una trama alternativa che sottende quella principale. Questo tema musicale subisce un brusco rovesciamento grazie al sopraggiungere (citando Carolyn Heilbrun) di "an advanced old woman", la madre della protagonista²⁹⁷; con la sua entrata in scena la musica cambia infatti radicalmente, da Wagner a Verdi, sovvertendo la trama preordinata dal marchese:

The Marquis stood transfixed, utterly dazed, at a loss. It must have been as if he had been watching his beloved Tristan for the twelfth, the thirteenth time and Tristan stirred, then leapt from his bier in the last act, announced in a jaunty aria interposed from Verdi that bygones were bygones, crying over split milk did nobody any good and, as for himself, he proposed to live happily ever after. ... The king, aghast, witnesses the revolt of his pawns²⁹⁸.

Dunque in "The Bloody Chamber" viene introdotta una variazione fondamentale: all'amore possibile solo nella morte esaltato da Wagner, all'onta lavata col sangue di donne innocenti, alla rinuncia alla vita vista come sublimazione, viene messo fine con un colpo di pistola che elimina fisicamente il Marchese dalla scena. Tutto ciò avviene, appunto, grazie all'intervento di una Madre.

Nel caso di Edith Sitwell in teoria dovremmo invece trovarci di fronte a madri cancellate: quella del suo s/oggetto biografico principale, Elizabeth, con un colpo di sciabola; quella di Katherine Howard morta assai giovane, impoverita e malata. La madre della scrittrice subisce invece una cancellazione più sottile. Il punto di vista di Sir George sull'argomento era infatti che non contavano le madri; esse non esistevano, ma solo i padri:

When he talked of the "family", he was indicating, of course, his own, and not his mother's, or my mother's; for the English tradition regards every child born in

²⁹⁶ Sitwell, *Taken Care Of*, p. 5.

²⁹⁷ Heilbrun, p. 124.

²⁹⁸ Carter, p. 39.

wedlock as being solely his father's, descended from his father and his father's father.
... mothers ... do not enter in, bear no responsibility, derive no credit²⁹⁹.

Allo stesso tempo quando il padre dei tre Sitwell scopriva nei figli tratti derivanti dalla famiglia di Lady Ida, li faceva loro notare con disprezzo, come se assomigliare alla madre fosse una colpa: “as though they were evidence of original sin”³⁰⁰. La scrittrice, suo malgrado, introietterà questo sistema di pensiero, e per gran parte della vita accuserà la madre per la propria infanzia infelice; a lungo rifiuterà di rendersi conto che Lady Ida (a cominciare dalla prima notte di nozze, e dal concepimento non voluto della figlia) è stata una vittima di Sir George quanto e più di lei. Edith Sitwell però – a differenza del fratello Osbert, che ricorre all’ironia come tattica per screditare il genitore – quasi non osa accusare il padre.

Tutto questo cambia al momento in cui scrive le biografie su Elizabeth, per certi versi un *healing process*. Esse – tramite il gioco di specchi con Anne Boleyn e Henry VIII – le permetteranno finalmente una difesa appassionata della madre. Infatti alla rivalutazione di Anne Boleyn si sovrappone un tardivo omaggio per la madre Ida. Se in molti degli scritti della Sitwell è evidente l’atto d’accusa nei confronti di questa figura, è finora sfuggito ai critici il fatto che la scrittrice dica più di se stessa in alcuni punti delle biografie su Elizabeth che non nella sua stessa autobiografia. Vista dalla figlia in *Taken Care Of*, Ida Denison Sitwell è ad esempio, come Anne Boleyn, una “young woman of an extraordinary summer-like beauty”, preda a tratti di furie spaventose, i cui capelli sono “dark as though it had lain under the shadow of a fury’s wing”³⁰¹. Una donna della quale Sir George non sapeva apprezzare neanche la bellezza: ad attrarlo erano “those bloated pink imitation roses that my father (who had never forgiven himself for marrying a lady) admired”³⁰².

E il contrasto fra il tetro e sanguinario Henry, il King-Minotaur, e la solare, gioiosa Anne – anche da fantasma epitome stessa della vita e delle forze incontrollabili della natura – è lo stesso che fra Lady Ida e Sir George. Dunque difendendo con veemenza Anne, Edith difende per la prima volta soprattutto la propria madre. Anche Osbert Sitwell non deve aver mancato di percepire la specularità fra Anne Boleyn e Ida Denison; nel primo volume della sua autobiografia, uscita quattro anni dopo *Fanfare for Elizabeth*, Sir Osbert ricorda infatti come la bruna Lady Ida prediligesse il giallo per gli abiti da sera. E – con parole che ricalcano quelle usate dalla scrittrice per Anne Boleyn – egli narra come, quando la madre usciva da una stanza, “With her, as she walked out of the door, she took the last reminder of the light

²⁹⁹ Osbert Sitwell, *Left Hand!*, pp. 4-5.

³⁰⁰ Osbert Sitwell, *Left Hand!*, p. 5.

³⁰¹ Sitwell, *Taken Care Of*, pp. 8, 10.

³⁰² Sitwell, *Taken Care Of*, p. 15.

that the day had held”³⁰³. Al tempo stesso anche Sir Osbert evidenzia le ombre – così simili a quelle che circondano Anne Boleyn – da cui la luminosa figura della madre non è esente, il nero che si sovrappone al giallo. Riguardo a Lady Ida il figlio si meraviglia infatti di come “so radiant and lovely ... creature, always gay, could contain so dark a shadow within her”³⁰⁴.

Questa “dark shadow” è uno dei fattori che connettono Lady Ida anche al mondo dell’occulto, che tanta parte ha nella scrittura di Edith Sitwell. Osbert racconta ad esempio di come, domandando alla madre come avesse dormito, una risposta frequente fosse “Fairly well, but the ghosts were about again’, treating them as if they were a nightly matter of course, in the same way as might be owls or bats or mice”³⁰⁵. Se è vero, come sostiene Antonia Byatt, che “Magic depends on, it makes use of, the body, the body of desire”, nel caso di Edith Sitwell il corpo a cui ci si riferisce, il corpo desiderato è senza ombra di dubbio quello della madre³⁰⁶. La donna giovane, bellissima e trasgressiva che Edith Sitwell ci mette davanti in *Fanfare for Elizabeth* e *The Queens and The Hive*, la donna che la affascina e per la quale rivendica giustizia è dunque – attraverso il fantasma di Anne Boleyn – quello della madre: Lady Ida che, come la Boleyn, è stata processata e incarcerata senza che il marito muovesse un dito per salvarla. Lady Ida la quale, a differenza di Anne Boleyn, non soffre la decapitazione per volere del consorte, ma subisce da lui un altro tipo di violenza che la fa scappare dai genitori – inorridita – subito dopo le nozze: “married against her will into a kind of slave-bondage”, come Edith Sitwell avrà finalmente il coraggio di dire della madre, poco prima di morire, quando ammetterà che lei e Ida si sono “touchingly reconciled”³⁰⁷.

³⁰³ Osbert Sitwell, *Left Hand!*, pp. 111-112.

³⁰⁴ Osbert Sitwell, *Left Hand!*, p. 98.

³⁰⁵ Sir Osbert Sitwell, *The Scarlet Tree*, London, Macmillan, 1946, p. 34.

³⁰⁶ Antonia Byatt, *The Biographer's Tale*, London, Vintage, 2001, p. 44.

³⁰⁷ Sitwell, *Taken Care Of*, p. 7.

**Immagine disponibile soltanto
nella versione *print on demand***

Figura 4.

Edith Sitwell fotografata da Mark Gershon, 1962. By courtesy of Mark Gershon.

The Queens and The Hive

“Life-in-Death Was She”

The Queens and The Hive è uno dei tre libri usciti nel 1962 per celebrare il settantacinquesimo compleanno di Edith Sitwell. Venne accolto con favore dalla critica e dal pubblico, certo molto più di *Fanfare for Elizabeth*. La gestazione era stata lunga (circa sei anni), e assai faticosa per una donna della sua età; ma la scrittrice aveva avuto l'aiuto di Elizabeth Salter, sua segretaria e amica tuttofare, e di Michael Stapleton, un giovane al quale aveva affidato gran parte del lavoro di ricerca. L'influenza di Elizabeth Salter, donna di grande buonsenso, razionalità e umorismo (una sorta di Agatha Christie – non a caso la stessa Salter è scrittrice di gialli) si fa sentire sullo stile di *The Queens and The Hive*. Non solo è assai meno ellittico di quello di *Fanfare for Elizabeth*, ma anche – come vedremo – fornisce nelle appendici che lo corredano una possibile chiave di lettura per lo stesso *Fanfare*.

È impossibile considerare *The Queens and The Hive* come un'opera completamente indipendente dalla biografia uscita nel 1946, in quanto la maggior parte di *Fanfare* vi confluisce, quasi intatta: ho definito *Fanfare for Elizabeth* come il preludio a una sinfonia; quella sinfonia, una sinfonia inquietante, è *The Queens and The Hive*. *The Queens* è meno innovativo di *Fanfare for Elizabeth* dal punto di vista formale, sebbene anch'esso sia lontano da una biografia tradizionale. Il lavoro sulle fonti è decisamente ampliato. In particolare, alla già vasta bibliografia storica consultata per *Fanfare*, le aggiunte più fondamentali sono: l'*Elizabethan Journal* a cura di G.B. Harrison, per gli anni relativi all'ascesa e al declino di Essex³⁰⁸; gli *Annales*

³⁰⁸ G.B. Harrison (a cura di), *An Elizabethan Journal. Being a Record of the Things Most Talked of During the Years 1591-1594*, London, Constable, 1928.

di Camden, consultati anche da Lytton Strachey; la monografia su Mary Stuart scritta da Stefan Zweig³⁰⁹. Soprattutto, la scrittrice si avvale di testi più focalizzati su Elizabeth rispetto a quelli usati per *Fanfare*; fra essi spiccano i lavori di Frederick Chamberlin *The Private Character of Queen Elizabeth* e *The Sayings of Queen Elizabeth*³¹⁰. Edith Sitwell cita anche, con interesse, la biografia proto-femminista di Elizabeth Jenkins apparsa nel 1958, *Elizabeth the Great*, che mostra una convergenza di vedute con *Fanfare for Elizabeth*³¹¹.

La Sitwell è, si è visto, più poeta che storica; ma in quanto poeta ha delle intuizioni controtendenza che forniscono nuove possibilità di interpretazione storica. Così Jenkins mostra nel suo lavoro (a cui in seguito si sono ispirate le studioshe femministe, da Susan Bassnett in poi) di aver recepito le intuizioni di Sitwell su Elizabeth com'è tratteggiata in *Fanfare*, e le suffraga dal punto di vista storico-scientifico in modo più puntuale. In particolare Elizabeth Jenkins riprende la convinzione che la cancellazione violenta di madre e matrigne abbia avuto un'influenza determinante sulla sfera sessuale della Tudor; inoltre, come Sitwell, ritiene che Thomas Seymour abbia molestato Elizabeth. Alla visione negativa di Seymour (malvisto anche da Froude) si contrappone la scuola, dalle sfumature piuttosto misogine, che parte da *Queen Elizabeth* del reverendo Mandell Creighton, e continua fino ai giorni nostri con Maria Perry e David Starkey³¹². Costoro sostengono che Elizabeth fosse consenziente con Seymour – a loro avviso un personaggio di vero *macho* – e che in seguito le siano piaciuti Robert Dudley e il conte di Essex solo perché glielo ricordavano. Anche il più accreditato biografo di Elizabeth, Sir John E. Neale, su questo punto ha una visione analoga³¹³. Tuttavia è forse l'ammirazione nutrita per Essex dai biografi sopra citati – più che quella di Elizabeth – ad affondare le radici in quella per Seymour. È infatti importante notare, come fa Sitwell, che al tempo dell'affaire Seymour, Elizabeth (“a person of no importance”)³¹⁴ non aveva il potere di opporsi; e in effetti per difendersi dal patrigno aveva attuato tutta una serie di strategie di resistenza e autosottrazione, viste da Seymour e dai suoi ammiratori come civetteria (“ha detto no, ma voleva dire sì” è tuttora un luogo comune degli stupratori e di chi li difende). Creighton e i suoi discepoli hanno invece in antipatia (come la gran parte dei biografi di Elizabeth fino a tempi recenti) Robert Dudley, conte di Leicester.

³⁰⁹ Stefan Zweig, *Mary Queen of Scots*, London, Cassell, 1935.

³¹⁰ Frederick Chamberlin, *The Private Character of Queen Elizabeth*, op. cit.; Frederick Chamberlin, *The Sayings of Queen Elizabeth*, op. cit..

³¹¹ Elizabeth Jenkins, *Elizabeth the Great*, London, Gollancz, 1958.

³¹² Mandell Creighton, *Queen Elizabeth*, op. cit.; Maria Perry, *Elizabeth I. The Word of a Prince: A Life from Contemporary Documents*, London, Folio, 1990; David Starkey, *Elizabeth*, op. cit.

³¹³ Sir John Neale, *Queen Elizabeth I*, op. cit.

³¹⁴ Sitwell, *Fanfare*, p. 121.

Dudley, a partire da un *pamphlet* diffamatorio ad opera di un gesuita, il *Leicester's Commonwealth* (di cui fa uso anche Walter Scott per il suo *Kenilworth*)³¹⁵, è considerato nei migliori dei casi un uomo vanitoso, opportunista e poco colto, dove non addirittura crudele e lussurioso, un satiro uxoricida del quale William Cecil riesce a stento ad arginare i danni dissuadendo la sovrana dallo sposarlo – ammesso che Elizabeth ne avesse l'intenzione. Sitwell difende invece Robert Dudley, e (proiettando di nuovo su Elizabeth se stessa) insiste sul fatto che fra lui e Elizabeth c'è solo una relazione platonica, del tutto scissa dalla carne. La scrittrice lo vede come un personaggio devoto alla sovrana, di una bellezza che ricorda il Satana del *Paradise Lost*, e gli eroi byroniani: è dotato di una "fallen angel's glittering beauty, look of fiery pride, and dark magnificence", è affascinante, e intelligente³¹⁶; ma soprattutto Sitwell legge Robert Dudley come un eroe romantico, il quale "had inherited danger and tragedy"³¹⁷.

Nel rivalutare Leicester la scrittrice si serve in particolare di due testi, i quali si avvalgono a loro volta di nuovi documenti sul conte appena riemersi: *Elizabeth and Leicester* di Milton Waldman, uscito nel 1944, e *Elizabeth and Leicester* di Frederick Chamberlin, del 1939, del quale adotta anche la versione arcaicizzante del titolo del conte³¹⁸. Di Waldman la interessa il fatto che dipinge la relazione fra Elizabeth e Robert, più che come una relazione d'amore, come un ambiguo, ombroso rapporto fra "exceedingly well-matched antagonists", ("She would fall into rages with him and deliberately insult him and humiliate him", scriverà tra l'altro Sitwell)³¹⁹ che è al tempo stesso una simbiosi quasi da fratelli gemelli: "Leicester's personality often curiously merges with Elizabeth's"³²⁰. Da Chamberlin invece la Sitwell mutua la difesa di Dudley dall'omicidio della moglie e dall'accusa di condotta immorale; ma soprattutto dal biografo riprende l'attacco a William Cecil. Come infatti in *Fanfare for Elizabeth* Sitwell si prendeva gioco della "virtù" di Jane Seymour, qui il suo bersaglio è la saggezza – attribuito principe di Cecil – dove "wise" sta per "astute"³²¹. Cecil è per la scrittrice uno statista machiavellico, con l'istinto di riuscire a capire da che parte spira il vento che gli permette di cambiare schieramento in tempo per aggregarsi al carro del vincitore ("it was his duty to be on the winning side")³²², salvandosi così dalla scure del boia fino a che Elizabeth sale al trono.

³¹⁵ Sir Walter Scott, *Kenilworth*, Leipzig, Tauchnitz, 1845.

³¹⁶ Edith Sitwell, *The Queens*, p. 103.

³¹⁷ Sitwell, *The Queens*, p. 103.

³¹⁸ Milton Waldman, *Elizabeth and Leicester*, London, Collins, 1944; Frederick Chamberlin, *Elizabeth and Leicester*, London-New York, Dodd, Mead & Co., 1939.

³¹⁹ Sitwell, *The Queens*, p. 198.

³²⁰ Waldman, pp. 9, 101.

³²¹ Sitwell, *The Queens*, p. 54.

³²² Sitwell, *The Queens*, p. 137.

Per il controverso legame fra Elizabeth e Essex, non c'è invece dubbio che Edith Sitwell si sia servita anche del lavoro di Giles Lytton Strachey. Egli viene però nominato esplicitamente solo due volte: a pagina 445 e 460, in citazioni di poco conto su un argomento che alla scrittrice non interessa granché (la spedizione in Irlanda, che quasi ricalca le pagine di Strachey sullo stesso argomento). Tuttavia nelle note non c'è traccia di *Elizabeth and Essex*. Questa omissione è certo dovuta al fatto che la visione di Elizabeth da parte di Sitwell non coincide con quella di Strachey. Il bersaglio dell'autrice è infatti chiaramente Strachey, quando la scrittrice si scaglia contro “the ridiculous female-impersonator's appearance, the fishwifely back-slapping jollity and familiarity imputed to her by certain writers in later times”³²³. Ma c'è dell'altro; è infatti probabile che la Sitwell covasse ancora del rancore personale nei confronti del biografo di Bloomsbury. Il fatto è che Strachey aveva affermato che il naso di Edith la faceva sembrare, di profilo, un formichiere (mentre, per Gertrude Stein, Sitwell aveva “the most beautiful nose any woman had”)³²⁴, e Edith non gliel'aveva perdonata³²⁵. In *Taken Care Of*, l'autobiografia che la Sitwell usa per pareggiare i conti con chi (come D.H. Lawrence e Wyndham Lewis) l'aveva offesa, parlando del Bloomsbury Group – dopo una commossa descrizione di Virginia Woolf – dice con malcelata acrimonia di Strachey che egli aveva la tendenza a vedere la gente solo di profilo; con l'eccezione, concede la scrittrice, della regina Vittoria. L'autrice liquida Giles Lytton Strachey (peraltro, come già notato in precedenza, grande amico del fratello Osbert) con queste parole:

I knew him but slightly, and don't like his work. Also his letters to Virginia Woolf ... make me blush from head to foot, with the exclamations of “o deary Mary me!” and the enumeration of countesses known and dimly related to them³²⁶.

Ritengo però che la Sitwell, nonostante una diversa sensibilità e percezione, e soprattutto una differente idea di Elizabeth, fosse assai interessata all'opera del biografo di Bloomsbury. È difficile infatti non notare che – come Strachey – Sitwell scrive su Pope, Elizabeth e Victoria, e che agli *Eminent Victorians* di lui fanno da contrappunto gli *English Eccentrics* di lei³²⁷. Nello studio per *The Queens and The Hive* la scrittrice sfrutta diverse fonti comuni a Strachey, soprattutto i lavori di Martin A. Hume e di Frederick Chamberlin, con la revisione dei manoscritti di Simancas (precedentemente studiati da Froude in maniera alquanto discutibile)³²⁸.

³²³ Sitwell, *The Queens*, p. 48.

³²⁴ Cit. in Glendinning, *Edith Sitwell*, p. 115.

³²⁵ Si veda Holroyd, *The Years of Achievement*, p. 440.

³²⁶ Sitwell, *Taken Care Of*, p. 94.

³²⁷ Edith Sitwell, *The English Eccentrics*, London, Dobson, 1933.

³²⁸ Martin A. Hume, *The Courtships of Queen Elizabeth*, New York, McLure, Phillips & Co., 1896.

La scrittrice usa le fonti a sua disposizione in modo da mettere in questione alcuni capisaldi della Storia ufficiale.

Così, alla visione del periodo elisabettiano come periodo di tolleranza religiosa, oppone la storia del Dr. Lopez, il medico ebreo mandato a morte innocente da Essex, e la tortura dei cattolici: “*Torture! The Court could hardly believe their ears!... Torture! Perish the thought! No!*” è l’oltraggiata risposta (immaginata da Sitwell con grande ironia) serpeggiante in tribunale di fronte all’insinuazione che le confessioni di un missionario cattolico fossero state estorte con la tortura³²⁹. Anche Cevasco nota come la scrittrice esponga l’altra faccia della storia su questo come su altri punti: se da un lato è innegabile che Mary Tudor faccia strage di protestanti, sotto Henry VIII e Elizabeth (o meglio, sotto i suoi ministri) sono i cattolici ad essere perseguitati³³⁰. Scriveva infatti la scrittrice, nel leggere Foxe “Nasty, smug, self-complacent creatures. And not one word about the treatment of the Catholics!”³³¹

Dal sacro al profano, bisogna notare come (oltre a diverse ricette curative, una a base di carne di porcospino, l’altra – contro la peste – di rosmarino) sia presente fra le fonti il riferimento a una delle più inquietanti e stregonesche fiabe dei fratelli Grimm, *Scarpette Rosse*, relativamente a Mary Stuart³³². Vi sono poi riferimenti – fatto piuttosto pionieristico, in una biografia – a tre testi di magia: *The History of Magic* di Eliphas Lévi, *The History of Witchcraft* di Montague Summers, e *Ritual Magic* di E.M. Butler³³³. La Sitwell si muove con grande disinvoltura fra questi testi, con i quali dimostra una notevole familiarità; dal titolo potrebbero sembrare innocue esposizioni storiche, ma sono in realtà gremiti di formule e rituali di magia nera, e forniscono tuttora una tappa fondamentale per chi voglia studiare (e praticare) la stregoneria³³⁴. Sempre in tema di stregoneria, la scrittrice in *The Queens and The Hive* tiene presente il Percy Bysshe Shelley di *The Witch of Atlas*, e il *Macbeth* shakespeariano, dal quale riprende anche l’idea delle streghe come motore della s/Storia³³⁵. Tuttavia *Hamlet* è

³²⁹ Sitwell, *The Queens*, p. 352.

³³⁰ Cevasco, p. 131.

³³¹ Sitwell, *Selected Letters*, p. 88.

³³² Sitwell, *The Queens*, p. 187.

³³³ Eliphas Lévi, *The History of Magic. Including a Clear and Precise Exposition of Its Procedure, Its Rites and Its Mysteries*, London, Rider, 1913; Montague Summers, *The History of Witchcraft and Demonology* (1956), New York, Citadel Press, 1993; Eliza Marian Butler, *Ritual Magic*, Cambridge, C.U.P., 1949.

³³⁴ Si veda a questo proposito l’introduzione di Sarah Lyddon Morrison al libro di Montague Summers, il meno satanista dei testi in questione (è infatti scritto da un pastore anglicano), in cui la scrittrice riconosce il debito nei confronti di *The History of Witchcraft*, letto nel processo di auto-formazione quando era “a young witch”. Summers, p.v.

³³⁵ La scrittrice riporta le sue poesie preferite in una breve antologia dove a Shelley è accordato largo spazio e *The Witch of Atlas* è trascritta per intero. Si veda Edith Sitwell, *The Pleasures of Poetry*, op. cit., pp. 348-374.

anche qui l'opera più frequentata fra quelle di Shakespeare; ad esempio la scrittrice ci informa che a suo avviso il modello di Polonio è William Cecil, Lord Burghley³³⁶.

Tuttavia il testo poetico che fin dal primo capitolo dà il "La" a *The Queens and The Hive* è *The Rhyme of the Ancient Mariner* di Samuel Taylor Coleridge, con i versi "The Nightmare Life-in-Death was she/ Who thicks man's blood with cold". A proposito di *The Rhyme of the Ancient Mariner*, la Sitwell nel 1934 aveva scritto apprezzandone l'uso di vocali e consonanti, l'impiego delle onomatopée, tali da rendere magistralmente "a feeling of impending doom"³³⁷. Grazie anche all'utilizzo di una tecnica analoga a quella usata da Coleridge – una tecnica in teoria più adatta alla poesia che alla prosa – in *The Queens and The Hive* è reso l'identico effetto. Non si può quindi, registrando un notevole incupimento dello scenario rispetto a *Fanfare for Elizabeth*, che concordare con quanto John Lehmann scrive:

The impression the book leaves is more of darkness than of light, the darkness of a heavily thunder-clouded day in which the skies are blotted out, filled now with bursts of music and now with hideous cries, out of which phosphorescent figures emerge and vanish again into the darkness³³⁸.

Ritengo che (com'era a mio avviso nelle intenzioni della scrittrice) *The Queens and The Hive* si collochi rispetto al canone biografico nella stessa posizione innovativa che a parere di Sitwell occupava *The Rhyme of the Ancient Mariner* in ambito poetico: "The splendours of Coleridge cannot be defined. They brought a new world into English poetry – a world of magic"³³⁹.

"A world of magic"

Se in *Fanfare for Elizabeth* erano presenti sprazzi di sole, in genere nelle pagine riferite ad Anne Boleyn, in *The Queens* la poca luce rimasta è ascrivibile ai momenti nei quali Elizabeth dimostra la sua somiglianza con la madre morta. Per il resto nel testo domina la notte, i temporali, le stanze chiuse che nascondono complotti e misteri agghiaccianti, i letti di morte e i patiboli grondanti sangue. In questo scenario stralunato i personaggi, quando non sono fantasmi o streghe (come Caterina De' Medici e Blanche Parry), sono quasi tutti pazzi (come Don Juan e le due Juana, zia e nonna di lui); o sono rosi dalla sifilide (come i genitori di Caterina De'

³³⁶ Sitwell, *The Queens*, p. 495.

³³⁷ Edith Sitwell, *Pleasures of Poetry*, p. 285.

³³⁸ John Lehmann, *A Nest of Tigers*, London, Macmillan, 1968, p. 263.

³³⁹ Sitwell, *Pleasures of Poetry*, p. 287.

Medici), o nottetempo camminano moribondi e soli in un palazzo infestato dagli spiriti (come Mary Tudor); oppure sono una sorta di Zombie, o di fantoccio da rito voodoo come Lord Darnley, “boneless waxworks King, with his white, flaccid, meaningless face and his long hands like satin gloves filled with damp sand”, il quale “seemed to be moved by some alien spirit, guiding his movements”³⁴⁰.

In questo clima non stupisce che – nella testa staccata dal busto di Mary Stuart – le labbra continuino a muoversi per quasi un quarto d’ora³⁴¹. Su tutto domina il motivo della “Life-in-Death”, ripreso da Coleridge: come in *Fanfare*, paradossalmente, se i morti continuano a esistere in un’oscura zona crepuscolare di confine fra la vita e la morte, sotto forma di fantasmi incorporei ma non per questo meno reali, i vivi dal canto loro sono in certo modo già morti. Due di essi, le figlie di Henry VIII (Elizabeth in modo assai più marcato), beneficiano addirittura di una sorta di non-morte che le avvicina strettamente ai vampiri. Su tutto *The Queens and The Hive* (malgrado il testo si apra su Elizabeth Tudor imprigionata nella Torre dalla sorella) domina la figura della vecchia sovrana, che dice di essere “Mortua, sed non sepulta. Mortua, sed non sepulta”; e, ormai quasi solo scheletro, balla da sola nella sua stanza, al ritmo di un tamburo e di un flauto. Una Elizabeth il cui “old sandalwood body smelling of death”, dopo essere stato nascosto tutta la vita dagli abiti sontuosi, sta per essere – finalmente – cancellato dalla decomposizione³⁴².

L’occulto in tutte le sue manifestazioni irrazionali è visto come forza scatenante della storia: ad esempio la scrittrice riprende da Camden la credenza che l’oscuro legame fra Elizabeth e Leicester sia dovuta ai pianeti che governano il loro segno zodiacale (la Vergine). In ogni capitolo portentosi prodigi soprannaturali presagiscono i terribili eventi che seguono (il massacro di San Bartolomeo a Parigi, il secondo matrimonio di Mary Stuart, la peste...), con una frequenza ripresa dai primi storici elisabettiani, tanto apprezzata da Sitwell quanto irritante per un biografo meno trasgressivo:

The Tudor chronicles share to the full the faults of their predecessors: there is the same uncontrollable irrelevancy, the same incessant preoccupation with comets, and strange portents and monstrous births³⁴³.

Affermava infatti Harold Nicolson, criticando il modo di scrivere la Storia degli elisabettiani. Per Sitwell invece i prodigi, la stregoneria, hanno importanza fonda-

³⁴⁰ Sitwell, *The Queens*, pp. 206, 208.

³⁴¹ Sitwell, *The Queens*, p. 386.

³⁴² Sitwell, *The Queens*, p. 473.

³⁴³ Harold Nicolson, *The Development of English Biography*, London, Hogarth, 1928, p. 26.

mentale; quello che l'autrice sta dicendo è che la Storia non è (o almeno non è solo) razionalità.

In *The Queens and The Hive*, per contro, abbondano scene nelle quali l'irrazionale, il misterioso, irrompe agghiacciante: come quando Caterina De' Medici, di fronte a Mary Stuart bambina che gioca ignara, chiede a Nostradamus quale sarà il suo destino, e l'uomo risponde: "Madam, I see blood"³⁴⁴. L'importanza attribuita da Sitwell alla stregoneria avvicina alla sfera del femminile, a un diverso sapere, a storie lasciate in ombra dalla Storia e a un diverso modo di leggerla: in *The Queens and The Hive* non ci sono – quasi – roghi. Ci sono, in compenso, numerose donne in odore di stregoneria, e streghe vere e proprie, che vivono più o meno indisturbate. Di Lady Lennox viene ad esempio detto, come se fosse la cosa più naturale del mondo, che frequentava abitualmente le streghe, e che almeno una viveva in casa sua³⁴⁵. Caterina De' Medici ci viene invece descritta con dovizia di particolari nel mezzo di una messa nera, argomento sul quale Sitwell dà sfoggio di notevole competenza³⁴⁶. La scrittrice, che dimostra simpatia per Caterina ("that long-suffering woman", "that most remarkable woman") ce la dipinge "surrounded ... by mental and physical deformities, ... by dwarfs, by fools ... and by necromancers and astrologers, chief of whom was Nostradamus"³⁴⁷.

C'è poi Blanche Parry, cugina del famoso Dr. Dee, vicina a Elizabeth dalla culla; una colta "spinster" convinta, che – rileva Sitwell – predicava il nubilato, la quale al tempo di Mary Tudor scappa per un pelo all'accusa di stregoneria. L'autrice fa notare come sia proprio da una specie di madre vicaria esperta di occultismo ("she ... had once learned necromancy from her cousin, Dr. Dee")³⁴⁸ che Elizabeth, bambina, riceve i primi rudimenti di cultura; una volta al trono, riconoscente, la sovrana nomina Blanche custode della biblioteca reale a Windsor. La stessa Elizabeth assume più volte i connotati della strega, ne ricalca la solitudine e il sapere. Elizabeth deriva da Anne Boleyn i suoi attributi stregoneschi; per Sitwell, ed è la prima a sostenerlo, Elizabeth non è solo la figlia di Henry, il suo ritratto in gonnella, ma anche – e soprattutto – la figlia di Anne. La Boleyn ha a parere della scrittrice trasmesso ad Elizabeth quel "will as resistless as fire" già visto in *Fanfare*, insieme ai suoi occhi e alle sue mani: per Sitwell gli unici attributi fisici degni di nota, nella loro spiritualità. Se Elizabeth è "a being of air and fire"³⁴⁹, lo è in quanto figlia di Anne. Grazie ad

³⁴⁴ Sitwell, *The Queens*, p. 88.

³⁴⁵ Sitwell, *The Queens*, p. 203.

³⁴⁶ Sitwell, *The Queens*, pp. 318-319.

³⁴⁷ Sitwell, *The Queens*, p. 117, 118.

³⁴⁸ Sitwell, *The Queens*, p. 411.

³⁴⁹ Sitwell, *The Queens*, p. 48.

Anne, Elizabeth è dotata di “a pride like that of summer, so that it seemed the air through which she passed must retain some colour of summer”³⁵⁰.

Infine, come Anne Boleyn in *Fanfare* ne era figlia, così in *The Queens and The Hive*, Elizabeth è nipote del “Prince of the Powers of the Air”³⁵¹. Quando Elizabeth rifiuta di sposarsi viene detto di lei che “must have a hundred thousand devils in her body”, e che “the devil had taken possession of her”³⁵². Alla stregoneria vengono dedicate anche due appendici che concludono *The Queens and The Hive*. In una di esse ritroviamo (sia pure con un diverso *spelling* – e qui non si può fare a meno di notare il doppio senso di “ortografia” e “incantesimo”) la parola chiave di *Fanfare for Elizabeth*, quel “Falingtado” mutuato da Nashe. Una parola che, in teoria, non ha attinenza con *The Queens and The Hive*. Eppure Sitwell ci informa che la stessa parola, nel giorno di Candelora del 1583, venne gridata senza sosta in una chiesa da due indemoniati (o indemoniate? Il genere in inglese rimane oscuro) che nessun esorcismo riuscì a fermare³⁵³. Non è tutto. A rendere ancora più stretto il legame fra la biografia, la stregoneria e la negromanzia, nell'altra appendice viene inserito, con le necessarie istruzioni, un rituale magico tratto dal *Transcendental Magic* di Eliphas Lévi. Questo rituale insegna le operazioni da compiere allo scopo di “questioning the dead”, interrogare i morti³⁵⁴.

***The Queens and The Hive*: femminile plurale**

Se *Fanfare for Elizabeth* era, per l'impianto non lineare, difficile a seguirsi nella trama, era però anche un testo assai più coeso di *The Queens and The Hive*, dove compaiono lunghi passaggi ripresi pressoché pedissequamente da fonti secondarie. *The Queens and The Hive* è stato generalmente letto come biografia di Elizabeth, o come biografia focalizzante il rapporto fra Elizabeth Tudor e Mary Stuart, ma la realtà è più complessa. Se è vero che a Mary Stuart è dedicato ampio spazio, è anche vero che da un lato nei capitoli dedicati alla scozzese Elizabeth praticamente scompare, come se la protagonista fosse Mary; dall'altro lato non è solo la Stuart a occupare una cospicua fetta della scena.

Importanza non minore rivestono infatti anche altre due sovrane, ossia Mary Tudor e Caterina De' Medici; e quando l'obiettivo è puntato su di loro (uso la parola “obiettivo” non a caso, dato che *The Queens* è dedicato a George Cukor) le altre

³⁵⁰ Sitwell, *The Queens*, p. 41.

³⁵¹ Sitwell, *The Queens*, p. 95

³⁵² Sitwell, *The Queens*, p. 91, 159.

³⁵³ Sitwell, *The Queens*, p. 494.

³⁵⁴ Sitwell, *The Queens*, p. 483.

sono relegate sullo sfondo. Anche i cammei dedicati a Juana *la loca* e all'omonima nipote Juana sono di una tale energia da imporsi all'immaginario di chi legge. La scrittrice nota insomma come in Europa, in quel particolare momento storico, fosse presente una rete di donne (collegate da ambasciatori e dispacci, da navi e da corrieri) che non è possibile separare completamente l'una dall'altra, dato che le loro vite s'intersecano e collidono. E infatti il soggetto che dà il titolo è "The Queens", un soggetto femminile plurale, dove "The Hive" non è solo l'Inghilterra ma anche Scozia, Francia e Spagna.

Queste donne sono spesso solidali fra loro: lo è, a lungo, Mary Tudor con la sorella minore Elizabeth, finché – dice Sitwell – lascia che le avvelenino il cuore (con un richiamo a quello, trovato nero durante l'imbalsamazione, della madre di Mary); lo è, a più riprese, Caterina De' Medici con Elizabeth; lo è, secondo Edith Sitwell fino all'impossibile, Elizabeth con Mary Stuart. James Anthony Froude, che non attribuisce particolari capacità raziocinanti né grandi slanci affettivi a Elizabeth, aveva visto nella sua riluttanza a far uccidere Mary Stuart solo "the difficulty of making up her mind, even in trifles"³⁵⁵. John E. Neale invece aveva notato che, dopo la deposizione di Mary da parte dei Lords scozzesi, l'ira di Elizabeth era stata tale da far disperare Cecil: "Cecil was moaning over the likelihood of losing the fruits of seven or eight years' negotiations with Scotland through Elizabeth's wrath, which try as he would he could not mitigate"³⁵⁶. Tuttavia lo storico aveva attribuito al fatto una valenza politica, non personale: Elizabeth non voleva assolutamente che una sua pari, una "anointed queen" potesse essere detronizzata dai suoi sudditi, dato che ciò avrebbe costituito un precedente allarmante.

Invece Edith Sitwell calca sulla sfumatura personale, sul coinvolgimento emotivo della vicenda. Mary Stuart, suggerisce Sitwell, è collegata per Elizabeth al materno, è in qualche modo l'emblema della femminilità. Come, oltre due decenni più tardi, esplicherà Nicoletta Gruppi, Mary Stuart

viene a occupare ... il posto lasciato vacante dalla madre mai nominata. Per Elisabetta Maria Stuarda dovette davvero rappresentare il 'femminile' con tutte le sue potenzialità distruttive"³⁵⁷.

La Sitwell ci informa su un suggestivo dono mandato da Elizabeth alla cugina in Scozia: la metà di un doppio anello con diamante, la cui pietra unita a quella inca-

³⁵⁵ James Anthony Froude, *History of England from the Fall of Wolsey to the Defeat of the Spanish Armada*. Vol. XII, *Elizabeth*, London, Longmans, 1875, p. 225.

³⁵⁶ Neale, p. 166.

³⁵⁷ Elizabeth Tudor, *Elisabetta I d'Inghilterra. Lettere ai fidi e agli infidi*, a cura di Nicoletta Gruppi, Milano, Rosellina Archinto, 1988, p. 13.

stonata sull'altra metà dell'anello (conservato da Elizabeth), formava un cuore. È vero che all'epoca era d'uso regalare anelli con diamante in segno di amicizia, ma il diamante diviso nelle due metà di un cuore sembra a Sitwell qualcosa di più. Come nel racconto di Karen Blixen *The Angelic Avengers* un anello triplo univa fra loro i destini di tre sorelle (le quali nel passato ne avevano indossato le tre parti separate), e di tre amiche – di cui una morta assassinata – nel presente del racconto, così quell'anello con diamante diviso a metà è, per l'importanza che gli attribuisce Sitwell, il riconoscimento da parte di Elizabeth di essere strettamente legata a questa donna che non incontrerà mai, a Mary Stuart e al suo destino³⁵⁸.

Sempre in tema di gioielli, c'è altro episodio relativo al periodo immediatamente successivo all'assassinio di Riccio, nel quale Elizabeth si presenta con al collo un monile d'oro da cui pende la miniatura di Mary Stuart³⁵⁹. Anche quello di indossare e regalare miniature era un'usanza dell'epoca, ma nessun atto di scelta è casuale. E il fatto che Elizabeth, in un momento difficile per la Stuart, ne porti al collo il ritratto (visto generalmente come un'ipocrisia) fa pensare – nel presente – a chi indossa magliette con slogan o volti di perseguitati politici detenuti ingiustamente in carcere.

Sitwell mette sistematicamente in luce la lealtà e l'affetto di Elizabeth verso la cugina, riportando brani dalle lettere che la Tudor scrive a Mary Stuart. È questo – nel carteggio con la scozzese, e nei documenti relativi al suo processo – uno dei pochi momenti nei quali la scrittrice ci trasmette la voce di Elizabeth, mentre il narratore si limita a poche frasi di commento. Elizabeth difende Mary strenuamente, anche quando difenderla significa mettere a repentaglio la propria vita: da Roma infatti il Papa ha esortato a uccidere l'eretica in modo che la restaurazione cattolica possa attuarsi mediante l'insediamento del suo campione, Mary Stuart, sul trono inglese. Quando, dopo anni di complotti e di attentati andati a vuoto, l'impunità di Mary non può essere tollerata oltre, Elizabeth “was obliged to consent that her cousin should be tried”³⁶⁰. Rivolge allora (e Sitwell li riporta quasi per intero) alcuni discorsi alle camere nei quali è chiara la sua riluttanza a mandare la cugina al patibolo: Mary è “one, not different in sex, of like estate, and my near kin”³⁶¹. Elizabeth prosegue denunciando l'ingiustizia della politica sanguinaria degli uomini, alla quale stavolta deve piegarsi: “it is resolved that my surety cannot be established without a Princess's head”, dice il 24 novembre, con le lacrime agli occhi e la voce che fremente sdegna. E continua:

³⁵⁸ Isaak Dinesen (Karen Blixen), *The Angelic Avengers* (1944), London, Penguin, 1986.

³⁵⁹ Sitwell, *The Queens*, p. 248.

³⁶⁰ Sitwell, *The Queens*, p. 363.

³⁶¹ Sitwell, *The Queens*, p. 370.

I have just cause to complain that I, who have in my time pardoned so many rebels, winked at so many treasons, and either not produced or altogether slipped them over with silence, should now be forced to such a proceeding, against such a person³⁶².

Il 7 dicembre, all'ambasciatore francese confesserà:

I have been compelled to come to the resolution I have taken, because it is impossible to save my own life if I preserve that of the Queen of Scots ... never having shed so many tears at the death of my Father, of my Brother the King, or of my sister Mary, as I have done for this unfortunate affair³⁶³.

Sitwell ci informa che per tagliare la testa a Mary Stuart servono ben tre colpi. Il pensiero di quella testa mozzata, il non essere riuscita a evitare che accadesse, non darà più tregua a Elizabeth. Dopo il capitolo nel quale la Stuart muore, c'è un ulteriore notevole incupimento delle pagine di *The Queens*. La scrittrice cita al riguardo le memorie di Robert Carey, il quale affermò di aver in vita sua sentito sospirare Elizabeth solo una volta: alla morte della Stuart.

Mary Stuart era entrata in scena nel sedicesimo capitolo di *The Queens*, e la prima azione che aveva compiuto era stato scoppiare in lacrime di rabbia, come la fanciulla capricciosa, viziata e sleale che Sitwell ci dice essere. Mary è accompagnata dai sostantivi sinistri "Doom", "Shadow" e "Tragedy", e dagli ancor più sinistri zii, il duca di Guisa e il cardinale di Lorena, che la manovrano come una pedina.

Quando poi, tornata in Scozia dopo la prima vedovanza, decide da sola, si butta a capofitto nel matrimonio con Henry Lennox, Lord Darnley (secondo Sitwell solo per rafforzare le sue pretese al trono inglese), e commette uno sbaglio colossale. Uno dei moniti di fondo di *The Queens and The Hive* (come lo era in *Fanfare*) è che alle donne il matrimonio non giova né per interesse né per amore, dato che fra l'altro i mariti considerano le mogli e i loro possedimenti come beni propri. Così ci si stupisce che la regina di Scozia non sia completamente assoggettata al marito: "He was her husband, and should, therefore, have been allowed to ruin her kingdom as he pleased". Si noti l'ironia di quel "therefore", e di quel "ruin" dove ci si aspetterebbe un "rule". E ancora: "It was a thing ... contrary to nature that the hen should crow before the cock, and against the law of God that a man should be subject to his wife"³⁶⁴.

È sempre il matrimonio che dà il colpo di grazia a Mary Tudor. Mary fin dall'infanzia aveva imparato, osservando gli eventi a lei circostanti, a considerare l'amore

³⁶² Sitwell, *The Queens*, pp. 371-372.

³⁶³ Sitwell, *The Queens*, p. 373.

³⁶⁴ Sitwell, *The Queens*, pp. 213-214.

“the shadow of an evil enchantment masquerading under that name”³⁶⁵; allo stesso tempo però (a differenza di Elizabeth) non riusciva ad accettare quella realtà, e sognava una specie di principe azzurro che la venisse a salvare:

she had spun for herself, web by web, a world of fancy which, she told herself, would suddenly be made real ... by some romantic and unexpected happening. Spain ... formed the landscape of that world³⁶⁶.

Manovrata dai suoi consiglieri, che lentamente le instillano un odio mortale per la sorellastra, incapperà effettivamente in uno spagnolo, ma opportunista e predatore dietro l'apparenza pia (e – dopo la “virtù” di Jane Seymour e la “saggezza” di Cecil – di nuovo Sitwell si fa beffe di una qualità, la “pietà” di Philip); un marito che le svuoterà la cassa e la lascerà a morire sola. Sitwell si compiace particolarmente di vedere come Elizabeth in certo qual modo vendichi i torti subiti dalla sorella: le pagine in cui la Tudor si prende elegantemente gioco degli ambasciatori spagnoli sono le più divertenti di *The Queens and The Hive*. Gli uomini sono in *The Queens* visti con grande ironia, nella loro presuntuosa ottusità, causa dell'assoluta incomprendimento di – parafrasando Freud – “what women want”. Così l'ambasciatore spagnolo, il conte de Feria, si lamenta con il suo re, sotto l'occhio divertito dell'autrice, di non essere tenuto nella dovuta considerazione da Elizabeth: “You would have thought, would you not, that he would have been given a room in the palace, and would have received all the Queen's most secret confidences. Not at all!”³⁶⁷. La corrispondenza fra l'ambasciatore e il suo sovrano viene intercettata (la scrittrice non lo dice esplicitamente, ma lo lascia intuire anche a chi non lo sappia), e la Tudor cambia repentinamente atteggiamento nei confronti di de Feria:

She now consulted him about everything, listened to his advice with a countenance of the most flattering attention, agreed to follow it – and it was, of course, only due to accident that she never by any chance did so³⁶⁸.

La conclusione dell'ambasciatore, ovviamente del tutto errata, è la “stupidity” della giovane sovrana, il fatto che sia “a young, untried lass”. Quando poi i nervi di de Feria stanno cominciando a saltare, dato che le parole di Elizabeth “awoke a strange echo in his mind” (il passaggio presenta una profusione di esclamazioni

³⁶⁵ Sitwell, *The Queens*, p. 20.

³⁶⁶ Sitwell, *The Queens*, p. 21.

³⁶⁷ Sitwell, *The Queens*, p. 66.

³⁶⁸ Sitwell, *The Queens*, p. 70.

come “Extraordinary!” “Astonishing!”), l’ambasciatore spagnolo arriva all’unica conclusione sensata per un uomo: “the devil had taken possession of her”³⁶⁹.

Il re spagnolo non è più acuto: “How was it possible that any woman could be so foolish as to refuse him as a husband?” si chiede³⁷⁰; e si risponde “It was obviously impossible! ... He must even, if she persisted in her folly, threaten her with the danger of losing him!”³⁷¹. Neanche Leicester fa veramente eccezione in questo contesto di fondamentale incomunicabilità fra uomini e donne. Sitwell riporta in proposito un significativo episodio che sarà ripreso da Jenkins. In una delle numerose occasioni in cui si trovò a dover opporre resistenza alle pressioni del Parlamento (il che in genere avveniva in due frangenti: la si voleva costringere a maritarsi, o a dichiarare guerra) la regina si rivolse in tono accusatorio a Dudley, dicendogli di aver sempre pensato che anche se il mondo intero l’avesse abbandonata egli sarebbe rimasto dalla sua parte. Robert, stupito, rispose di essere da sempre pronto a morire ai suoi piedi; Elisabetta, irritata, replicò che questo non c’entrava proprio niente³⁷².

Il conte di Essex da questo punto di vista è l’epitome della negatività. Sitwell lo ha in un’antipatia furibonda, che non prova a mascherare: il conte è “a born gigo-lo”, i cui attributi sono “insolence” e “falsity”, e che oltretutto “wished for the death of his benefactress”³⁷³. Robert Devereux è “a spoiled baby” il quale non si rende conto che ormai Elizabeth ha deciso la sua sorte³⁷⁴. I capitoli sulla caduta di Essex sono visti dal punto di vista del protagonista, che come in *Elizabeth and Essex* è completamente disorientato dagli eventi: “he could not, he told himself, have lost his hold over her”; “She was, he thought, delighted to see him”³⁷⁵. Elizabeth ha per Essex un affetto di tipo materno, ma il conte non la comprende e la ripaga male. Come John Neale, ciò che Edith Sitwell vede in Essex è un gran donnaiolo il quale – basandosi sulla propria personale esperienza – è convinto che le donne a furia di insistere cedano sempre.

Elizabeth non si presta a questo gioco. Ben diversamente dal suo comportamento nel caso dell’esecuzione di Mary Stuart, quando le portano la notizia che il conte

³⁶⁹ Sitwell, *The Queens*, p. 90.

³⁷⁰ Sitwell, *The Queens*, p. 73.

³⁷¹ Sitwell, *The Queens*, pp. 90-91.

³⁷² Sitwell, *The Queens*, p. 146.

³⁷³ Sitwell, *The Queens*, pp. 418-419.

³⁷⁴ Nella vita di Edith Sitwell non sfugge al lettore distaccato un personaggio che occupò un ruolo decisamente simile a quello di Essex per Elizabeth: il pittore russo omosessuale Pavel Tchelitchev – amico anche di Gertrude Stein, Alice Toklas e Stella Bowen – che beneficiò a lungo del mecenatismo della scrittrice. Va però notato che la Sitwell non rimproverò mai apertamente a Tchelitchev il suo ruolo parassitario.

³⁷⁵ Sitwell, *The Queens*, pp. 445, 447.

è morto (scrive Sitwell, non senza compiacimento) continua a suonare, come se niente fosse³⁷⁶.

“A possible direction” per la biografia

Analogamente a Sitwell (ma con la coscienza postmoderna in mezzo) Antonia Byatt ha di recente fornito una visione di Elizabeth in chiave fiabesca e poetica:

Elizabeth preserved her power in the world by not bleeding in any sense – she preserved her virginity, and was not beheaded. ... I read it as a combination of Snow White and Rose Red in one self-sufficient person. ... She was unchanging, semper eadem, as her motto said, a kind of Snow Queen. She made the opposite choice from Snow White’s mother and the Lady of Shalott³⁷⁷.

In *The Queens and The Hive* Sitwell evidenzia le ambiguità relative a Elizabeth, che sfugge al matrimonio, e da *single* governa una nazione portandole pace e prosperità, senza rimetterci la testa. Elizabeth, come mette in luce la Sitwell, dice di sé “I have the heart of a man, not a woman”, “I have the heart and stomach of a king”, e si riconosce (non-donna in un non-uomo) in Richard II³⁷⁸.

Questo tipo di fraseologia fornisce lo spunto per un saggio di Carole Levin dei primi anni '90, nel quale l'autrice analizza le contraddizioni intrinseche al fatto che Elizabeth è una donna che detiene il potere, e parla di sé al maschile, definendosi “a King”³⁷⁹; Susan Frye invece nella sua monografia considera l'immagine di Elizabeth che ci è stata tramandata come il prodotto di un insieme di testi da mettere in discussione³⁸⁰; Susan Bassnett, negli anni '80, è stata la prima a vedere Elizabeth in una prospettiva esplicitamente femminista fin dal titolo del suo saggio³⁸¹. I due testi di Edith Sitwell su Elizabeth costituiscono un primo passo in questa direzione.

È una strana contraddizione, per una scrittrice che, parlando con Salter, sosteneva “Women are hell! (Except for you, my dear)”, e che (come la Tudor) si circondava soprattutto di uomini. Ma, come Elizabeth aveva una serie di importanti amicizie a cui rimase fedele per tutta la vita, anche Edith Sitwell era legata ad amiche come Helen Rootham, Violet Keppel, Virginia Woolf, Gertrude Stein e Stella

³⁷⁶ Sitwell, *The Queens*, p. 462.

³⁷⁷ Antonia Byatt, “Ice, Snow, Glass”, p. 158.

³⁷⁸ Sitwell, *The Queens*, pp. 72, 466, 473.

³⁷⁹ Carole Levin, *The Heart and Stomach of a King. Elizabeth I and the Politics of Sex and Power*, Philadelphia, Pennsylvania U.P., 1994.

³⁸⁰ Susan Frye, *Elizabeth I: the Competition for Representation*, New York, Oxford U.P., 1993.

³⁸¹ Susan Bassnett, *Elizabeth I. A Feminist Perspective*, op. cit..

Bowen: artiste svincolate da una femminilità di tipo tradizionale. Prima di chiunque, e ancor prima della pubblicazione di *Of Woman Born* di Adrienne Rich, la Sitwell – rispecchiando le proprie vicende autobiografiche – attribuisce un'importanza decisiva al matrilineare. E scrive una (doppia, come l'anello inviato da Elizabeth a Mary Stuart) biografia che definisco “al femminile”. “Al femminile” per la preponderanza data ai personaggi di donne; per l'inserimento fra le fonti di testi che ricollegano al sapere delle donne (fiabe, ricette, stregoneria); per la ricerca di una diversità formale da quella che, da Plutarco in poi, è stata la biografia come *genre* codificata dagli uomini.

Virginia Woolf, in “The New Biography” alludeva a una “possible direction” per la biografia, auspicando “a mixture of biography and autobiography, of fact and fiction”³⁸². Nel 1939, constatando quello che a suo avviso era il fallimento di *Elizabeth and Essex*, la Woolf si domandava:

Could not biography produce something of the intensity of poetry, something of the excitement of drama, and yet also the peculiar virtue that belongs to fact – its suggestive reality, its own proper creativeness?³⁸³

In misura ancor maggiore di *Orlando* e *Elizabeth and Essex* – con i quali condividono la critica alle biografie di stampo vittoriano, e il desiderio di sperimentare nuove forme in cui modellare contenuti di storie volte a erodere la Storia – ritengo che *Fanfare for Elizabeth* e *The Queens and The Hive* forniscano una possibile convincente risposta affermativa a questo quesito.

In ambito postmoderno, va segnalato come meritevole di un interesse particolare il recentissimo *Lo specchio di Elisabetta* di Nadia Fusini, definito “un libro che è insieme récit, affresco storico e confessione di un'anima”³⁸⁴. Questo testo, attraverso i dialoghi fra la regina morente e il suo figlioccio, “boy Jack” Harington, mostra infatti di aver recepito – oltre a una seria e assai puntuale documentazione storica – le opere su Elizabeth scritte da Giles Lytton Strachey, Virginia Woolf e Edith Sitwell³⁸⁵. Se, da un lato, la figura di “boy Jack” come la dipinge Fusini ricorda da

³⁸² Woolf, “The New Biography”, p. 155.

³⁸³ Woolf, “The Art of Biography”, p. 147.

³⁸⁴ Nadia Fusini, *Lo specchio di Elisabetta*, Milano, Mondadori, 2001. La definizione citata è sulla sovraccoperta del libro.

³⁸⁵ Non a caso Nadia Fusini è, oltre che scrittrice di grande talento, un'anglista di chiara fama. Questo le permette anche di giocare con dettagli che in un altro contesto sembrerebbero sviste: ad esempio in un caso chiama Robert Dudley “duca di Leicester” anziché conte; nella stessa pagina la scrittrice opera un interessante rovesciamento: mentre è accertato che la Tudor chiamasse Dudley “occhi”, la Fusini fa dire alla sua Elizabeth che era Leicester a rivolgersi così alla sua sovrana “perché non c'era nulla che le sfuggisse”. Fusini, p. 30.

vicino sia Essex (ma senza le sue caratteristiche predatorie) sia il protagonista di *Orlando*, l'immagine di Elizabeth è visibilmente mediata dai ritratti che ne hanno tracciato Virginia Woolf e Edith Sitwell, dai quali Fusini ricomponne un *unicum*. Da *Fanfare for Elizabeth* e *The Queens and The Hive* Nadia Fusini deriva l'importanza cruciale attribuita al legame con la madre, Anne Boleyn, e la visione assolutamente positiva di questo controverso personaggio (“la testa la perse solo perché gliela staccarono, e gliela staccarono perché aveva troppo cervello”) ³⁸⁶. Sull'icona woolfiana della Tudor, Nadia Fusini modella la sua Elizabeth tratto per tratto, dalla “lunga e scarna mano che ha sorretto l'orbe e lo scettro”, definita più volte “artiglio” fino alla capacità quasi sovrumana di leggere nella mente di chi la circonda ³⁸⁷.

Anche il controverso rapporto della regina con il proprio corpo, presente sia in Strachey, sia in Woolf e Sitwell, è ripreso ne *Lo specchio di Elisabetta*. In questo testo ciò si traduce a momenti in una lotta estenuante per il controllo del proprio corpo (come quella per dominare la paura e la malattia, espressa da Virginia Woolf in “Reading” e *Orlando*), oppure passa attraverso l'astinenza dal cibo e dal sesso, diventa rifiuto *tout court* della fisicità in ogni sua manifestazione, come nell'icona elisabettiana prodotta da Edith Sitwell: “il rifiuto del corpo, ne converrai, ha sempre un certo sapore di rivincita” ³⁸⁸.

I testi di Strachey, Woolf e Sitwell oggetto del presente studio costituiscono, come si è visto, proprio quel complesso amalgama di invenzione incastonata all'interno di fatti accertati, un misto di biografia, autobiografia e romanzo auspicato da Virginia Woolf e pienamente realizzato in seguito dagli ibridi postmoderni. Per le loro caratteristiche, *Elizabeth and Essex*, *Orlando*, *Fanfare for Elizabeth* e *The Queens and The Hive* costituiscono quindi un passo fondamentale verso moderne “biofictions” come quella di Nadia Fusini.

³⁸⁶ Fusini, p. 70. Va notato come, con una trovata geniale e toccante, la Fusini abbia immaginato un personaggio femminile (di cui non viene fatto il nome) che funziona da tramite fra la madre morta e la figlia. A costei, amica d'infanzia di Anne, la regina avrebbe affidato la figlia prima di salire al patibolo, affinché vegliasse nell'ombra – si rivela infatti a Elizabeth solo in punto di morte – sulla bambina. Fusini, pp. 62-65.

³⁸⁷ Fusini, pp. 13, 37.

³⁸⁸ Fusini, p. 151.

Bibliografia

Opere primarie

- STRACHEY, Giles Lytton, *Elizabeth and Essex*, London, Chatto & Windus, 1928.
SITWELL, Edith (1946), *Fanfare for Elizabeth*, London, Owen, 1989.
— . *The Queens and The Hive*. London, Macmillan, 1962.
WOOLF, Virginia, *Orlando* (1928), London, Penguin, 1993.

Opere secondarie

A. Su Elizabeth I e il periodo Tudor (prima del 1928)

- AIKIN, Lucy, *Memoirs of the Court of Queen Elizabeth*, 2 Voll., London, Longmans, 1818.
BEESLY, Edward Spencer, *Queen Elizabeth*, London, Macmillan, 1892.
BIRCH, Thomas, *Memoirs of the Reign of Queen Elizabeth*, *Birch MSS*, British Museum, 1754.
BOAS, Frederick, *In Shakespeare's England*, London, Nisbet, 1904, pp. 1-21.
BYRNE, St. Clare (a cura di), *Shakespeare's England*, Clarendon, Oxford U.P., 1916, pp. 1-47.
CAMDEN, William, *The History of the Most Renowned and Victorious Princess Elizabeth, Late Queen of England* (1688), a cura di Wallace T. MacCaffrey, Chicago, Chicago U.P., 1970.
CAREY, Peter, *The Memoirs of Peter Carey*, a cura di F.H. Mares, Clarendon, Oxford U.P. Press, 1972.
CHAMBERLIN, Frederick, *The Private Character of Queen Elizabeth* (1921), New York, Dodd, Mead & Co., 1925.
— . *The Sayings of Queen Elizabeth*, London, Bodley Head, 1923.
CREIGHTON, Mandell, *The Age of Elizabeth*, London, Longmans, 1881.
— . *Queen Elizabeth* (1899), New York, Crowell, 1966.
DEKKER, Thomas, *The Plague Pamphlets*, Clarendon, Oxford U.P., 1925.

- FROUDE, James Anthony, *History of England from to the Fall of Wolsey to the Defeat of the Spanish Armada*, 12 Voll., London, Longmans, 1856-1870. In particolare: Vol. IV, *Henry the Eight-Edward the Sixth*, pp. 368-396; Vol. V, *Edward The Sixth-Mary*; Vol. VI, *Mary-Elizabeth*; Voll. VII-XII, *Elizabeth*.
- GOADBY, Edwin, *The England of Shakespeare*, London, Cassell, 1881, pp. 117-150.
- HARRISON, G.B. (a cura di), *An Elizabethan Journal. Being a Record of the Things Most Talked of During the Years 1591-1594*, London, Constable, 1928.
- HAYWARD, John, *Annals of the First Four Years of Reign of Queen Elizabeth*, a cura di John Bruce, London, Nichols, 1840.
- HOLINSLED, Raphael, *Holinshed's Chronicle*, a cura di Allardyce e Josephine Nicoll, London, Dent, 1927.
- HUME, Martin, *The Courtships of Queen Elizabeth*, New York, McLure, Phillips & Co., 1896.
- KINNEY, Arthur, *Elizabethan Background. Historical Documents of the Age of Queen Elizabeth*, Hamden (Connecticut), Archon, 1990.
- KLEIN, Arthur Jay, *Intolerance in the Reign of Queen Elizabeth*, Boston, Houghton Mifflin, 1917.
- MARSHALL, Beatrice, *Queen Elizabeth*, London, Harrap, 1916.
- MIDDLETON, Thomas, *The Blacke Booke*, London, Charlton, 1604.
- MUMBY, Frank O., *The Girlhood of Queen Elizabeth: A Narrative in Contemporary Letters*, London, Constable, 1909.
- RALEGH, Walter, "The Age of Elizabeth", in *Shakespeare's England*, a cura di J. Dover Wilson, Clarendon, Oxford U.P., 1916, pp. 1-47.
- READ, Conyers, *Mr. Secretary Walsingham and the Policy of Queen Elizabeth*, 3 Voll., London, Nichols, 1925.
- STRICKLAND, Agnes, *The Life of Queen Elizabeth*, London, Dent, 1848.
- WOOLF, Virginia, "The Girlhood of Queen Elizabeth" (1909), in *Books and Portraits*, London, Grafton, 1977, pp. 239-244.
- . "Reading" (1919), in *The Essays of Virginia Woolf*, a cura di Andrew McNeillie, Vol. 3, London, Hogarth, 1990.
- WRIGHT, Thomas (a cura di), *Queen Elizabeth and Her Times*, 2 Voll., London, Colburn, 1838.

B. Su Elizabeth e il periodo Tudor (fra il 1928 e il 1962)

- BALDWIN-SMITH, Lacey, *A Tudor Tragedy. The Life and Times of Catherine Howard*, London, Cape, 1961.
- BLACK, J.B., *The Reign of Elizabeth*, Clarendon, Oxford U.P., 1936.
- CARAMAN, Philip (a cura di), *The Other Face. Catholic Life Under Elizabeth I*, London, Longman, 1960.
- CHAMBERLIN, Frederick, *Elizabeth and Leicester*, New York, Dodd, Mead & Co., 1939.
- FULLER, Ronald, *The Beggars' Brotherhood*, London, Allen & Unwin, 1936.

- GOUDGE, Elizabeth, "Some People of Importance", in *The Elizabeth Goudge Reader*, a cura di Rose Dobbs, New York, Coward-McCann, 1946, pp. 28-46.
- HARRISON, G.B., "Elizabeth", in *The Great Tudors*, a cura di Katherine Garvin, London, Nicholson & Watson, 1935, pp. 250-265.
- JENKINS, Elizabeth, *Elizabeth the Great*, London, Gollancz, 1958.
- . *Elizabeth and Leicester*, New York, Coward-McCann, 1961.
- MEEKER, Anne, *The Queen's Rings*, Chicago, Ryerson, 1936.
- MORRIS, Christopher, *The Tudors*, London, Batsford, 1955, pp. 152-185.
- NEALE, Sir John E., *Queen Elizabeth*, London, Penguin, 1988.
- READ, Conyers, *Mr. Secretary Cecil and Queen Elizabeth*, London, Cape, 1955.
- ROWSE, A.L., *The England of Elizabeth*, London, Macmillan, 1951.
- SALTER, Emma Gurney, *Tudor England Through Venetian Eyes*, London, Williams & Norgate, 1930.
- SITWELL, Edith, "Elizabeth Tudor", *English Women*, London, Collins, 1942, pp. 9-10.
- THOMPSON, Edward, *Sir Walter Raleigh*, London, Macmillan, 1935.
- TILLYARD, E.M.W., *The Elizabethan World Picture*, London, Chatto & Windus, 1943.
- TUDOR, Elizabeth, *The Letters of Queen Elizabeth*, a cura di G.B. Harrison, London, Cassell, 1935.
- WALDMAN, Milton, *Elizabeth and Leicester*, London, Collins, 1944.
- WILLIAMSON, James A., *The Tudor Age*, London, Longmans, 1953, pp. 247-437.
- WOOLF, Virginia, "Waxworks at the Abbey" (1928), in *Granite and Rainbow*, London, Hogarth, 1958, pp. 216-218.

C. Su Elisabeth I e il periodo Tudor (dopo il 1962)

- ABBOTT, Reginald, "'Rough With Rubies'. Virginia Woolf and the Virgin Queen", in *Virginia Woolf. Reading the Renaissance*, a cura di Sally Greene, Athens (Ohio), Ohio U.P., 1999, pp. 64-88.
- ADLER, Doris, "The Riddle of the Sieve, The Sienna Sieve Portrait of Queen Elizabeth", *Renaissance Papers*, 1978, 1-10.
- AXTON, Marie, *The Queen's Two Bodies: Drama and the Elizabethan Succession*, London, Royal Historical Society, 1977.
- BUY, John, *Tudor England*, Oxford, Oxford U.P., 1988.
- ERICKSON, Carolly, *The First Elizabeth*, London, Macmillan, 1983.
- FORD (Hueffer), Madox Ford, *The Fifth Queen*, a cura di Antonia Byatt, London, Penguin, 1984. Comprende: *The Fifth Queen* (1906), *Privy Seal* (1907), e *The Fifth Queen Crowned* (1908).
- FRYE, Susan, *Elizabeth I. The Competition for Representation*, New York, Oxford U.P., 1993.
- GUY, John, *Tudor England*, Oxford, Oxford U.P., 1988, pp. 250-290.
- HACKETT, Helen, *Virgin Mother, Maiden Queen: Elizabeth I and the Cult of Virgin Mary*, New York, St. Martin's Press, 1995.

- HIBBERT, Christopher, *The Virgin Queen. The Personal History of Elizabeth I*, London, Penguin, 1990.
- JOHNSON, Paul, *Elizabeth I. A Study in Power and Intellect*, London, Weidenfeld & Nicholson, 1974.
- LEVIN, Carole, "Power, Politics & Sexuality: Images of Elizabeth I", in *The Politics of Gender in Early Modern Europe*, a cura di Jean R. Brink, Kirksville (MO), Sixteenth Century Journal Publications, 1989, pp. 95-100.
- . *The Heart and Stomach of a King. Elizabeth I and the Politics of Sex and Power*, Philadelphia, Pennsylvania U.P., 1994.
- LUKE, Mary, *A Crown for Elizabeth*, London, Joseph, 1971.
- MARCUS, Leah, "Shakespeare's Comic Heroines, Elizabeth I, and the Political Uses of Androgyny", in *Women in the Middle Ages and the Renaissance*, a cura di Mary Beth Rose, Syracuse, Syracuse U.P., 1986, pp. 135-153.
- . *Puzzling Shakespeare. Local Reading and Its Discontents*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- MEYER, Arnold O., *England and the Catholic Church Under Queen Elizabeth*, London, Routledge, 1967.
- MOREY, Adrian, *The Catholic Subjects of Elizabeth I*, London, Allen & Unwin, 1978.
- OAKESHOTT, Walter, *The Queen and the Poet*, London, Faber & Faber, 1960.
- PENRY, William, *The Later Tudors*, Clarendon, Oxford U.P., 1995.
- PERRY, Maria, *Elizabeth I. The Word of a Prince, A Life from Contemporary Documents*, London, The Folio Society, 1990.
- PLOWDEN, Alison, *Marriage with my Kingdom*, London, Macmillan, 1977.
- . *Elizabeth Regina*, London, Macmillan, 1980.
- . *Two Queens in One Isle. The Deadly Relation of Elizabeth I and Mary, Queen of Scots*, Brighton, Harvester Press, 1984.
- RIDLEY, Jasper, *Elizabeth I*, London, Constable, 1987.
- ROPER, Hugh T., *Il Rinascimento*, Roma- Bari, Laterza, 1987.
- ROWSE, A.L., *The Elizabethan Renaissance: the Life of the Society*, London, Penguin, 1971.
- SALGADO, Gamini, *The Elizabethan Underworld*, London, Dent, 1977, pp. 79-116.
- SOMERSET, Anne, *Elizabeth I*, London, Weidenfeld & Nicholson, 1991.
- STARKEY, David, *Elizabeth*, London, Vintage, 2001.
- STRONG, Roy, *Portraits of Queen Elizabeth I*, Clarendon, Oxford U. P., 1963.
- . *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, London, Thames & Hudson, 1977.
- TUDOR, Elizabeth, *Elisabetta I d'Inghilterra. Lettere ai fidi e agli infidi*, a cura di Nicoletta Gruppi, Milano, Archinto, 1988.
- . *Elizabeth I. Collected Works*, a cura di Leah Marcus, Janet Mueller e Mary Beth Rose, Chicago, Chicago U.P., 2000.
- WALDMAN, Milton, *Queen Elizabeth I*, London, Collins, 1965.
- WEIR, Alison, *The Life of Elizabeth I*, New York, Ballantines, 1998.
- WILLIAMS, Neville, *All the Queen's Men. Elizabeth I and Her Courtiers*, London, Weidenfeld & Nicholson, 1972.

D. Altre opere su Elisabeth I e il periodo Tudor

- ANDERSON, Maxwell, *Elizabeth The Queen*, New York, Noble & Noble, 1932.
- BASSNETT, Susan, *Elizabeth I. A Feminist Perspective*, Oxford, Berg, 1988, p. 2.
- BOAS, Frederick G., *Queen Elizabeth in Drama and Related Studies*, London, Allen & Unwin, 1950.
- CHASTENET, Jacques, *Elisabetta I*, Milano, Dall'Oglio, 1956.
- DONIZETTI, Gaetano, *Roberto Devereux, o il conte di Essex*. Tragedia lirica in tre atti di Salvatore Cammarano (1837), Milano, Ricordi, 1991.
- . *Maria Stuarda*. Tragedia lirica in tre atti. Parole di Giuseppe Bardari (1858), Bergamo, Conti, 1958.
- . *Il castello di Kenilworth*. Melodramma serio in tre atti di Andrea Leone Tottola (1829), in *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di Egidio Saracino, Milano, Garzanti, 1993, pp. 449-465.
- FO, Dario, *Quasi per caso una donna: Elisabetta*, in *Le commedie di Dario Fo*, a cura di Franca Rame, Vol. XI, Torino, Einaudi, 1997.
- FRASER, Antonia, *Mary Queen of Scots*, New York, Dell, 1971.
- FUSINI, Nadia, *Lo specchio di Elisabetta*, Milano, Mondadori, 2001.
- GRIGSON, Geoffrey, "Edith Sitwell's Victoria", in *The Times Literary Supplement*, 11 febbraio 1965, p. 107.
- INGLESFIELD, Walter, *Queen Elizabeth and Earl Leicester*, London, Elliott, 1894.
- KOTNIK, Dara, *Elisabetta d'Inghilterra. Una donna al potere*, Milano, Rusconi, 1984.
- ROSSINI, Gioacchino, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*. Libretto di Giovanni Schmidt (1815), in *Tutti i Libretti di Rossini*, a cura di Marco Beghelli e Nicola Gallino, Torino, UTET, 1995.
- SCHILLER, Friedrich, *Maria Stuart (1789)*, Milano, Etas, 1986.
- SCOTT, Sir Walter, *Kenilworth*, Leipzig, Tauchnitz, 1845.
- THANE, Elswyth, *The Tudor Wench*, New York, Duell, Sloane & Pearce, 1932.
- WOOLF, Virginia, *Congenial Spirits. The Selected Letters of Virginia Woolf*, a cura di Joanne Trautmann Banks, London, Hogarth, 1989.
- ZWEIG, Stefan, *Mary Queen of Scots*, London, Cassell, 1935.

E. Letture critiche sugli autori

Su Edith Sitwell:

- AA.VV., *The Sitwells and the Arts of the 1920s and 1930s*, London, National Portrait Gallery Publications, 1994.
- BALSTON, Thomas, *Sitwelliana*, London, Duckworth, 1928.
- BENNETT, Deborah Tyler, *Edith Sitwell: the Forgotten Modernist*, Sheffield, PAVIC, 1996.
- BOWRA, C.M., *Edith Sitwell*, Monaco, Lyrebird, 1947.
- CEVASCO, George A., *The Sitwells: Edith, Osbert and Sacheverell*, Boston, Twayne, 1987.

- CORONA, Franco, *La vergine vocale. Chora semiotica e stasi ossessive nella poesia di Edith Sitwell*, Pisa, ETS, 1986.
- ELBORN, Geoffrey, *Edith Sitwell: A Biography*, London, Sheldon, 1981.
- FANCIULLACCI, Francesca, "E. Sitwell. Una vita negata" in *Le parole di Cassandra*, Firenze, stampato in proprio dal Gruppo Cassandra, 1995, pp. 115-126.
- FIFOOT, Richard, *A Bibliography of Edith, Osbert, and Sacheverell Sitwell*, London, Hart-Davis, 1971.
- GLENDINNING, Victoria, *Edith Sitwell. A Unicorn Among Lions*, Guernsey, Phoenix, 1988.
- LEHMANN, John, *Edith Sitwell*, London, Longmans, Green and Co., 1952.
- . *A Nest of Tigers*, London, Macmillan, 1968.
- MÉGROZ, R.L., *The Three Sitwells*, New York, Kennicat Press, 1969.
- PEARSON, John, *Façades*, London, Macmillan, 1978.
- SALTER, Elizabeth, *The Last Years of A Rebel. A Memoir of Edith Sitwell*, Boston, Houghton Mifflin, 1967.
- . *Edith Sitwell*, London, Jupiter Books, 1979.
- SITWELL, Edith, *Taken Care Of*, New York, Atheneum, 1965.
- . *Selected Letters*, a cura di John Lehmann e Derek Parker, London, Macmillan, 1970.
- . *Selected Letters*, A cura di Richard Green, London, Virago, 1998.
- . *MSS Edith Sitwell-Pavel Tchelitchev Correspondence*, Yale Collection of American Literature, Yale University.
- SITWELL, Sir Osbert, *The Scarlet Tree*, London, Macmillan, 1946.
- . *Great Morning*, London, Macmillan, 1948.
- . *Left Hand! Right Hand!* London, Macmillan, 1949.
- . *Laughter in the Next Room*, London, Macmillan, 1949.
- . *Fee Fi Fo Fum!* London, Macmillan, 1959.
- . *Tales My Father Taught Me*, London, Hutchinson, 1962.
- VILLA, J.G. (a cura di), *A Celebration for Edith Sitwell*, Parsippany (NJ), New Direction, 1948.
- WYKES-JOYCE, Max, *Triad of Genius*, Vol. I, *Edith and Osbert Sitwell*, London, Owen, 1953.

Su Giles Lytton Strachey:

- BOAS, Guy, *Lytton Strachey*, Oxford, Oxford U.P., 1935.
- BEERBOHM, Max, *Lytton Strachey*, Cambridge, C.U.P., 1943.
- HOLROYD, Michael, *Lytton Strachey. A Critical Biography*, Vol. 1, *The Unknown Years (1880-1910)*, New York, Holt, 1967; Vol 2, *The Years of Achievement (1910-1932)*, New York, Holt, 1968.
- . *Lytton Strachey and the Bloomsbury Group: His Work, Their Influence*, London, Penguin, 1971.
- . *Lytton Strachey. The New Biography*, London, Noonday Press, 1994.
- IYENGAR, K.R. Srinivasa, *Lytton Strachey. A Critical Study*, New York, Kennikat Press, 1967.
- JOHNSTONE, J.K., *The Bloomsbury Group*, London, Noonday Press, 1954.

- LUCIANI, Giovanni, *L'arte della biografia. Saggio su Lytton Strachey*, Roma, Bulzoni, 1987.
 SANDERS, Charles R., *Lytton Strachey. His Mind and Art*, New Haven, Yale U.P., 1957.
 SCOTT-JAMES, Rolfe, *Lytton Strachey*, London, Longmans, 1955.
 STRACHEY, Giles Lytton, *Lytton Strachey by Himself*, a cura di Michael Holroyd, London, Heinemann, 1971.
 —. “Six English historians”, in *Portraits in Miniature*, London, Chatto & Windus, 1931, pp. 150-182.
 —. *Biographical Essays*, London, Chatto & Windus, 1931.
 WOOLF, Leonard e James Strachey (a cura di), *Virginia Woolf & Lytton Strachey Letters*, London, Hogarth, 1956.

Su Virginia Woolf:

- BALDANZA, Frank, “Orlando and the Sackvilles”, *PMLA*, Vol. 70, marzo 1955, pp. 274-279.
 BELL, Quentin, *Virginia Woolf. A Biography*, 2 Voll., London, Hogarth, 1972.
 BENNETT, Joan, *Virginia Woolf*, Cambridge, C.U.P., 1945.
 BLACKSTONE, Bernard, *Virginia Woolf*, London, Longmans, 1952.
 BOWLBY, Rachel, *Virginia Woolf. Feminist Destinations*, Oxford, Blackwell, 1988.
 —. “Introduction” a *Orlando* di Virginia Woolf, Clarendon, Oxford U.P., 1992, pp. xii-xlvii.
 COOLEY, Elizabeth, “Revolutionizing Biography: Orlando, Roger Fry, and the Tradition”, *South Atlantic Review* 55, febbraio 1990, pp. 71-83.
 DE SALVO, Louise, *Virginia Woolf. The Impact of Childhood Sexual Abuse on Her Life and Work*, London, The Women's Press, 1989.
 DE ZORDO, Ornella, *En Travesti. Figurazioni del femminile nella narrativa inglese*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 137-155.
 DUSINBERRE, Juliet, *Virginia Woolf's Renaissance. Woman Reader or Common Reader?*, Iowa City, Iowa U.P., 1997.
 GERMAN, Howard e Sharon Kahele, “The Dialectic of Time in *Orlando*”, *College English*, Chicago, Illinois, Vol. 24, ottobre 1962, pp. 35-41.
 GILBERT, Sandra M., “*Orlando: Virginia Woolf's Vita Nova*”, introduzione a *Orlando* di Virginia Woolf, a cura di Brenda Lyons, London, Penguin, 1993, pp. xi-xl.
 GREENE, Sally (a cura di), *Virginia Woolf. Reading the Renaissance*, Athens (Ohio), Ohio U.P., 1999.
 JOHNSTONE, J.K., *The Bloomsbury Group*, London, Noonday Press, 1954.
 KING, James, *Virginia Woolf*, London, Penguin, 1995.
 LAURENCE, Patricia Ondek, *The Reading of Silence*, Stanford, Stanford U.P., 1991, pp. 89-122.
 LEE, Hermione, *Virginia Woolf*, London, Vintage, 1997.
 LIVI, Grazia, “Introduzione” a *Orlando* di Virginia Woolf, Milano, Mondadori, 1982, pp. 5-15.
 MAJUMDAR, Robin e Allen McLaurin (a cura di), *Virginia Woolf. The Critical Heritage*, London, Routledge, 1975, pp. 1-46 e 222-254.

- MARIANI, Laura, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 241-264.
- MEPHAM, John, *Virginia Woolf. A Literary Life*, London, Macmillan, 1991.
- MORTIMER, Raymond, "Mrs Woolf and Mr. Strachey", *The Bookman*, New York, lxviii, febbraio 1929, 625-629.
- PALUSCI, Oriana, *Le dimore del tempo. Mrs Dalloway, Orlando, Mrs Woolf*, Torino, Tirrenia, 1996.
- PAPETTI, Viola, "Introduzione" a *Orlando* di Virginia Woolf, Milano, BUR, 1993, pp. 5-36.
- POOLE, Roger, *The Unknown Virginia Woolf*, Cambridge, C.U.P., 1978.
- ROE, Sue e Susan Sellers (a cura di), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge, C.U.P., 2000.
- ROSENBAUM, S.P., "An Educated Man's Daughter: Leslie Stephen, Virginia Woolf and the Bloomsbury Group", in *Virginia Woolf: New Critical Essays*, a cura di Patricia Clements e Isobel Grundy, London, Vision Press, 1983, pp. 33-56.
- ROSENTHAL, Michael, *Virginia Woolf*, New York, Columbia U.P., 1979, pp. 19-49 e 128-142 e 244-261.
- SACKVILLE-WEST, Victoria (Vita), *Knole and the Sackvilles*, London, The National Trust, 1922.
- . *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*, a cura di Louise De Salvo e Mitchell Leaska, London, Hutchinson, 1984.
- SQUIER, Susan M., "Tradition and Revision in Woolf's *Orlando*: Defoe and "The Jessamy Brides"", in *Virginia Woolf*, a cura di Rachel Bowlby, London, Routledge, 1992, pp. 121-131.
- STEWART, Jack, "Historical Impressions in *Orlando*", *Studies in the Novel*, North Texas State University, maggio 1973, pp. 71-85.
- WOOLF, Virginia, *A Reflection of the Other Person. The Letters of Virginia Woolf 1929-1931*, a cura di Nigel Nicolson e Joanne Trautmann, London, Chatto & Windus, 1978, pp. 4-5 e 18-25.
- . *The Diary of Virginia Woolf*; Vol. 3, 1925-1930; Vol. 4, 1931-1935; Vol. 5, 1936-1941, a cura di Anne Olivier Bell, London, Penguin, 1982-1984.
- WOOLF, Leonard e James Strachey (a cura di), *Virginia Woolf & Lytton Strachey Letters*, London, Hogarth, 1956.
- WUSSOW, Helen, *The Nightmare of History. The Fictions of Virginia Woolf and D.H. Lawrence*, Bethlehem, Lehigh U.P., 1998.

F. Sulla biografia come genere letterario

- ALTICK, Richard, *Lives and Letters. A History of Literary Biography in England and America*, New York, Knopf, 1965.
- BOLDRINI, Lucia, *Biografie fittizie e personaggi storici. (Auto)biografia, soggettività, teoria nel romanzo inglese contemporaneo*, Pisa, ETS, 1998.
- CECIL, David (a cura di), *Modern Biography*, London, Nelson, 1937, pp. ix-xvi.
- CLIFFORD, James (a cura di), *Biography as an Art*, New York, Oxford U.P., 1962.

- CROSS, Wilbur L., *An Outline of Biography From Plutarch to Strachey*, New York, Holt, 1924.
- DENZIN, Norman, *Interpretive Biography*, Newbury Park, CA, Sage, 1989.
- DE SOLA PINTO, Vivian (a cura di), *English Biography in the Seventeenth Century*, London, Harrap, 1951, pp. 11-46.
- DUNN, Waldo, *English Biography*, London, Dent, 1916.
- EDEL, Leon, "Biography: A Manifesto", *Biography* 1, gennaio 1978, pp. 1-3.
— *Writing Lives (Principia Biografica)*, New York, Norton, 1984.
- EPSTEIN, William (a cura di), *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, West Lafayette, Purdue U.P., 1991.
- FISH, Stanley, "Biography and Intention", in *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, a cura di William H. Epstein, West Lafayette, Purdue U.P., 1991, pp. 9-16.
- HEILBRUN, Carolyn G., *Writing a Woman's Life*, London, The Women's Press, 1997.
- HOMBERGER, Eric e John Charmley (a cura di), *The Troubled Face of Biography*. London, Macmillan, 1988.
- LEE, Sidney, *The Perspective of Biography*, Oxford, Oxford U.P., 1918.
- LEFKOWITZ, Mary R., "Patterns of Fiction in Ancient Biography", *American Scholar*, 52, febbraio 1983, pp. 205-218.
- LEWIS, Thomas, "Combining 'The Advantages of Fact and Fiction'. Virginia Woolf's Biographies of Vita Sackville-West, Flush, and Roger Fry", in *Virginia Woolf: Centennial Essays*, a cura di E.K. Ginsberg e L.M. Gottlieb, Troy (NY), Winston, pp. 295-324.
- LOCKITT, C.H., (a cura di), *Biography of Today*, London, Longmans, 1938.
- MAUROIS, André, *Aspects of Biography*, Cambridge, C.U.P., 1929
- MADELENAT, Daniel, *La biographie*, Paris, PUF, 1984.
- MCCORD, Phyllis F., "'A Specter Viewed by A Specter': Autobiography in Biography", *Biography*, 9, marzo 1986, pp. 219-228.
- McKEON, Michael, "Writer as Hero: Novelistic Pefigurations and the Emergence of Literary Biography", in *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, a cura di William H. Epstein, West Lafayette, Purdue U.P., 1991, pp. 17-41.
- MEYERS, Jeffrey (a cura di), *The Craft of Literary Biography*, London, Macmillan, 1985.
- MIDDEKE, Martin e Werner Huber (a cura di), *Biofictions. The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, New York, Camden House, 1999.
- NADEL, Ira Bruce, *Biography: Fiction, Fact, and Form*, New York, St. Martin's Press, 1984.
- NICOLSON, Harold, *The Development of English Biography*, London, Hogarth, 1928.
- O'CONNOR, Ulick, *Biographers and the Art of Biography*, London, Quartet, 1991.
- REED, Joseph, *English Biography in the Early Nineteenth Century*, New Haven, Yale U.P., 1966.
- SCHABERT, Ina, "Fictional Biography, Factual Biography, and Their Contamination", *Biography*, 5, gennaio 1982, pp. 1-16.
- SYMONS, Arthur, *Essays and Biographies*, a cura di Julian Symons, London, Cassell, 1969, pp. 1-9.

- WOOLF, Virginia, "The Art of Biography" (1939), in *The Crowded Dance of Modern Life*, London, Penguin, 1993, pp. 144-151.
- . "The New Biography" (1927), in *Granite and Rainbow*, London, Hogarth, 1958, pp. 149-156.

G. Saggi sul modernismo

- ABRAHAM, Julie, *Are Girls Necessary?*, New York, Routledge, 1996.
- ARDIS, Ann L., *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*, New Brunswick, Rutgers U.P., 1990.
- BRADBURY, Malcom e James McFarlane (a cura di), *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, London, Penguin, 1976.
- BYATT, Antonia, *Possession. A Romance*, London, Vintage, 1991.
- CHEFDOR, M. (a cura di), *Modernism. Challenges and Perspectives*, Chicago, Illinois U.P., 1986.
- CIANCI, Giovanni (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, Milano, Principato, 1991.
- ELLIOTT, Bridget e Jo Ann Wallace, *Women Artists and Writers: Modernist (Im)Positionings*, London, Routledge, 1994.
- FOKKEMA, D. e E. Ibsch, *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*, London, Hurst, 1987.
- FRAULA, C., *Modernism's Body*, New York, Columbia U.P., 1996.
- GILBERT, Sandra e Susan Gubar, *No Man's Land*, Vol. 2, *Sexchanges*, New Haven, Yale U.P., 1989; Vol. 3, *Letters From the Front*, New Haven, Yale U.P., 1994.
- GRIFFIN, Gabriele, *Difference in View: Women and Modernism*, London, Taylor & Francis, 1994.
- MILLER, Jane, *Rebel Women. Feminism, Modernism and the Edwardian Novel*, London, Virago, 1994.
- RYAN, Judith, *The Vanishing Subject: Early Psychology and Literary Modernism*, Chicago, Chicago U.P., 1991.
- SCOTT, Bonnie Kime, *The Gender of Modernism*, Bloomington, Indiana U.P., 1991.
- WESSELING, Lies, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, Benjamin, 1991.

H. Altri testi e opere citate

- ALLENDE, Isabel, *La casa de los espíritus*, Barcelona, Plaza & Janéz, 1982.
- ATWOOD, Margaret, *The Edible Woman*, Boston (MA), Little, Brown & Co., 1969.
- BILLI, Mirella (a cura di), *Il gotico inglese*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- BLACKMER, Corinne, e Patricia Juliana Smith (a cura di), *En Travesti. Women, Gender Subversion, Opera*, New York, Columbia U.P., 1995.
- BROWNMILLER, Susan, *Against Our Will: Men, Women and Rape*, Harmondsworth, Penguin, 1986.

- BUTLER, Eliza Marian, *Ritual Magic*, Cambridge, C.U.P., 1949.
- BYATT, Antonia, *On Histories and Stories*, London, Chatto & Windus, 2001.
- . *The Biographer's Tale*, London, Vintage, 2001.
- CARTER, Angela, *The Bloody Chamber and Other Stories*, London, Penguin, 1979.
- CASTIGLIONE, Baldassarre, *Il libro del Cortegiano* (1528), a cura di Bruno Maier, Torino, UTET, 1981.
- CLÉMENT, Catherine, *Opera, or the Undoing of Women*, London, Tauris, 1997.
- COLLINGWOOD, R. G., *The Idea of History*, Oxford, Clarendon, 1946.
- COOK, Elizabeth, "Death proves them all but toys' Nashe's Unidealising Show", in *The Court Masque*, a cura di David Lindley, Manchester, Manchester U.P., 1984, pp. 17-32.
- CORTI, Claudia (a cura di), *Il Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- DINESEN, Isaak (Karen Blixen), *The Angelic Avengers* (1944), London, Penguin, 1986.
- DOMENICHELLI, Mario, *Wyatt. Il liuto infranto. Formalismo, convenzione e poesia alla corte Tudor*, Ravenna, Longo Angelo, 1975.
- . *Limite dell'ombra. Le figure della soglia nel teatro inglese fra Cinque e Seicento*, Milano, Angeli, 1994.
- DUBY, Georges, e Michelle Perrot, *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, a cura di Natalie Zemon Davis e Arlette Farge, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- EDWARDES, Maria (a cura di), *Grimm's Household Tales*, London, Dent, 1909.
- FLEISHMAN, Avrom, *The English Historical Novel*, Baltimore, Johns Hopkins, 1971.
- FORD, John, *The Broken Heart* (1633), Manchester, Manchester U.P., 1980.
- GELLI, Piero (a cura di), *Dizionario dell'Opera*, Milano, Baldini e Castoldi, 1996, pp. 1102-1104.
- GLENDINNING, Victoria, *Vita. The Life of Vita Sackville-West*, London, Penguin, 1983.
- GORDON, Linda, *Heroes of Their Own Lives. The Politics and History of Family Violence*, London, Virago, 1989.
- GRENVILLE, Kate, *Albion's Story*, London, Harvest, 1996.
- HOWARTH, R.G., *Two Elizabethan Writers of Fiction, Thomas Nashe and Thomas Deloney*, Folcroft (PA), Folcroft U.P., 1954.
- INCHBALD, Mrs (Elizabeth Simpson), *A Simple Story*, London, Darton & Clark, 1791.
- KING, Margaret L., *Le donne nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- JACKSON, Louise A., *Child Sexual Abuse in Victorian England*, London, Routledge, 2000, p. 11.
- KOESTENBAUM, Wayne, *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, New York, Da Capo, 2001.
- LÉVI, Eliphas, *The History of Magic. Including a Clear and Precise Exposition of Its Procedure, Its Rites and Its Mysteries*, London, Rider, 1913.
- LEWIS, C.S., *English Literature in the Sixteenth Century, Excluding Drama*, Oxford, Clarendon, 1954.
- LUKÁCS, Gyorgy, *The Historical Novel*, London, Mavlin, 1962.
- MARCHESI, Gustavo, *L'Opera lirica. Guida storico critica dalle origini a oggi*, Firenze, Giunti-Ricordi, 1999.
- MIOLI, Piero, *Storia dell'Opera lirica*, Milano, Newton Compton, 1994.
- NICOLSON, Nigel, *Portrait of a Marriage*, London, Phoenix, 1992.

- OSSOLA, Carlo (a cura di), *La Corte e il "Cortegiano"*, Vol. I, *La scena del testo*, Roma, Bulzoni, 1980.
- PORZIO, Michele (a cura di), *Dizionario dell'Opera lirica*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 136-137.
- POSŁUSZNY, Patricia, *Thomas Nashe's Summer's Last Will and Testament. A Critical Modern-Spelling Edition*, New York, Lang, 1989.
- PROSPERI, Adriano (a cura di), *La Corte e il "Cortegiano"*, Vol. II, *Un modello europeo*, Roma, Bulzoni, 1980.
- PUGLIATTI, Paola, *Lo sguardo nel racconto, Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985.
- . *Shakespeare the Historian*, London, Macmillan, 1996.
- RICH, Adrienne, *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, London, Virago, 1976.
- RICUPERATI, Giuseppe, *L'età moderna*, Torino, Loescher, 1978, pp. 106-125.
- RUSH, Florence, *The Best Kept Secret. Sexual Abuse of Children*, Inglewood Cliffs, Prentice-Hall, 1980.
- RUSS, Joanna, *How to Suppress Women's Writing*, London, The Women's Press, 1984.
- SCOTT, Joan W., *Feminism & History*. New York, Oxford U.P., 1996, pp. 1-13, 17-33 e 152-180.
- SHAKESPEARE, William, *Enrico VIII*, a cura di Andrea Cozza, Milano, Garzanti, 1999.
- . *Amleto*, a cura di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti, 1984.
- . *King Richard II*, a cura di Andrew Gurr, Cambridge, C.U.P., 1990.
- SITWELL, Edith, *Alexander Pope*, London, Faber & Faber, 1930.
- . *The English Eccentrics*, London, Dobson, 1933.
- . *The Pleasures of Poetry. A Critical Anthology*, London, Duckworth, 1934.
- . *Victoria of England*, London, Faber & Faber, 1936.
- . *A Poet's Notebook*, London, Macmillan, 1950.
- SMART, Mary Ann, *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, Princeton U.P., 2000.
- STRACHEY, Giles Lytton, *Eminent Victorians* (1918), London, Penguin, 1986.
- . *Queen Victoria* (1924), London, Chatto & Windus, 1948.
- SUMMERS, Montague, *The History of Witchcraft and Demonology* (1956), New York, Citadel Press, 1993.
- TREFUSIS, Violet, *Don't Look Round. Her Reminiscences*, London, Hutchinson, 1952.
- . *Violet to Vita. The Letters of Violet Trefusis to Vita Sackville-West*, a cura di Mitchell A. Leaska e John Philips, London, Methuen, 1989.
- WEBSTER, John, *The Duchess of Malfi*, in *The Norton Anthology of English Literature*, a cura di M.H. Abrams, New York, Norton, 1993, 1: 1281-1354.
- WHITE, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins, 1973.
- . "The Historical Text as Literary Artifact", in *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding*, a cura di R.H. Canary e H. Kozicky, Madison, Wisconsin U.P., 1978, pp. 41-62.
- . *The Content of the Form*. Baltimore-London, Johns Hopkins U.P., 1990.

- WOOLF, Virginia, "The Modern Essay" (1922), in *A Woman's Essays*, a cura di Rachel Bowlby, London, Penguin, 1992, pp. 40-49.
- . *Flush. A Biography* (1933), London, Hogarth, 1991.
- . *Between the Acts* (1941), London, Harvest, 1970.