

Linguae &
Rivista di lingue e culture moderne

Cristina Gamberi

Il dilemma autoriale fra *genre* e *gender*.

Il caso di “A Sketch of the Past” di
Virginia Woolf

<https://doi.org/10.14276/l.v23i1.3618>

1 / 2023

ISSN 1724-8698

Urbino University Press
Università degli Studi di Urbino Carlo Bo



Cristina Gamberi

Università degli Studi di Bologna
cristina.gamberi2@unibo.it

Il dilemma autoriale fra *genre* e *gender*. Il caso di “A Sketch of the Past” di Virginia Woolf

ABSTRACT:

The authorial dilemma between genre and gender: the case of “A Sketch of the Past” by Virginia Woolf

The present article proposes a fresh reading of “A Sketch of the Past” the unfinished autobiographical piece written between 1939 and 1940 by Virginia Woolf. By retracing the genealogy of Woolf’s main texts through which the reflection on female authorship in relation to the autobiographical genre is articulated, the analysis aims to highlight how its meta-reflective quality and its strong experimental component contribute to turn “A Sketch of the Past” in one of the most mature literary outcomes in life writing. By inheriting the restless dissatisfaction with the tools available, and by experimenting with strategies and practices, the piece represents an unprecedented inner self-exploration, where Woolf revises the notion of modernist intimacy. Finally, my hypothesis is that the material conditions in which the piece was written, and the history of its posthumous publication have contributed to free Woolf from social and familial pressures and the invisible censors she was surrounded.

KEYWORDS: Virginia Woolf, “A Sketch of the Past”, autobiography, gender, genre.

1. Virginia Woolf e il dilemma dell’autobiografia

In una lettera datata 24 dicembre 1940, Virginia Woolf condivide con la compositrice e amica Ethel Smyth una acuta quanto illuminante considerazione sul difficile legame che intercorre fra scrittura autobiografica e soggetto scrivente, indicando come la voce femminile non disponga ancora di generi discorsivi che le

permettano di restituire la propria esperienza, a differenza di quanto accade alle voci maschili che possono attingere a schemi letterari consolidati e autorevoli:

I was thinking the other night that there's never been a woman's autobiography. Nothing to compare with Rousseau. Chastity and modesty I suppose has been the reason. Now why shouldn't you be not only the first woman to write an opera, but equally the first to tell the truth about herself? But the great artist is the only person to tell the truth. I should like an analysis of your sex life as Rousseau did his. More introspection. More intimacy. (Woolf 1975-1980, 453)

È a partire dall'affermazione paradossale secondo cui non sono ancora state scritte autobiografie di donne – affermazione ancora più irriverente se si tiene conto che viene rivolta a una autrice prolifica come Ethel Smith che ha già pubblicato numerosi volumi autobiografici – che Virginia Woolf sancisce l'intrinseca differenza che intercorre fra la scrittura autobiografica maschile, qui esemplificata da *Les Confessions* di Jean-Jacques Rousseau, e lo scrivere fedelmente la vita di una donna. Quest'ultima, sembra suggerire Woolf, non si può infatti dare attraverso i convenzionali canoni maschili laddove a entrare in gioco sono quei legami imposti dai dettami sociali, invisibili quanto interiorizzati, che rispondono ai nomi di “chastity” e “modesty”, e che costituiscono un ostacolo alla piena rappresentazione del sé femminile sulla scena pubblica.

L'aporia che consegna all'amica Smith costituisce in realtà l'esito di un lungo quanto articolato percorso di riflessione sullo statuto dell'autobiografia che accompagna la scrittrice per tutta la sua carriera letteraria. Alcuni studiosi non hanno esitato a definire questa attenzione di Woolf una vera e propria “abiding obsession with autobiography” (Albright 1984, 1). Che si tratti di ossessione non esente da una certa ambivalenza e resistenza lo si vedrà nelle pagine successive, ma è indubbio che il tentativo di Woolf di scrivere quelle che chiamò in vario modo le sue memorie o la storia della sua vita o l'autobiografia o la storia della sua famiglia divenne un progetto che durò tutta la vita, dall'infanzia alla giovinezza fino alla maturità, e che non solo rimase incompiuto alla sua morte, ma ebbe un carattere discontinuo (Zwerdling 2003). Questi elementi trovano l'esito più compiuto e maturo nella stesura di “A Sketch of the Past”, un'opera composta tra l'aprile del 1939 e il novembre 1940 durante gli ultimi anni di vita della scrittrice, che vede la luce solo nel 1976 all'interno di *Moments of Being. Unpublished Autobiographical Writings of Virginia Woolf*, il volume curato da Jeanne Schulkind che raccoglie altri quattro brani autobiografici

postumi redatti in un ampio arco di tempo, compreso fra il 1908 e il 1940. A questa prima edizione, si aggiunge la scoperta di una versione che comprende oltre venti pagine rispetto al testo originale, ora conservate presso la British Library, e che sono pubblicate nella seconda edizione significativamente rivista del 1985 (Woolf 1985; Zwerdling 2003).

Lo scritto nasce con l'intenzione di raccogliere le memorie della scrittrice in circostanze apparentemente estemporanee. Questo “sheaf of notes” dal carattere provvisorio, come lei stessa lo descrive, viene composto in forma di diario in attimi sottratti alla scrittura di opere ritenute più importanti ed è caratterizzato da un tono e un registro informali (Woolf 1985, 100). Malgrado ciò, “A Sketch of the Past” rimane un testo estremamente coerente nella sua complessità, che porta il segno di una grande maturità stilistica: rispetto ai precedenti esercizi autobiografici, infatti, la scrittura di queste memorie “provides a sharp contrast [...] So confident is she now, so much a master of her material” (Woolf 1985, 16). Secondo Hermione Lee, è questo testo a rappresentare “the true history” sull'infanzia e giovinezza di Woolf, dove la scrittrice sembra riuscire laddove non erano arrivati i suoi precedenti tentativi autobiografici, sia a causa delle inibizioni introiettate durante la formazione, sia perché le era mancata quella maturità per comprendere sotto vari punti di vista ciò che le era accaduto: “the ‘Sketch of the Past’ has the depth and experience of her whole writing life behind it, and is able to make a profound, detailed analysis of how she writes about herself” (Lee 1999, 19).

Il testo si rivela ancora più articolato se letto alla luce dell'incessante intreccio fra pratica autobiografica e scrittura saggistica. In dialogo con la genealogia di saggi che raccolgono le riflessioni su una serie di problemi di fondo che emergono più volte in numerosi suoi scritti, “A Sketch of the Past” eredita l'inquieta insoddisfazione di Woolf per gli strumenti a sua disposizione e il suo persistente desiderio di revisione metodologica. Per Laura Marcus, più che catturare la persona a cui sono successe le cose,

“A Sketch of the Past” set out to explore rather than answer this question. Her concern in the memoir is primarily with those intense experiences that she feels made her a writer: the vividness of her first memories; her powerful early responses to the rhythms of language; her capacity for receiving ‘shocks’ and for transmuting them into the stuff of art. (Marcus 1994, 4)

Anche per Gabrielle McIntire, il testo deve la sua importanza proprio perchè riflette sullo statuto stesso del genere autobiografico: “[it] is hardly a

simple rendering of a linear personal history, and at stake in its opening pages is the very status and value of the genre” (McIntire 2018, 148). La centralità di “A Sketch of the Past” risiede quindi nella sua spiccata qualità meta-riflessiva: analizza le proprie procedure del ricordo, mentre registra le memorie stesse. Al contempo eredita i dilemmi sulla forma autobiografica e lavora su di essi sperimentando strategie e pratiche che permettono alla scrittrice una inedita auto-esplorazione interiore.

L’obiettivo di questo articolo è dunque di esplorare la convergenza di tre elementi cruciali. Il primo elemento guarda a “A Sketch of the Past” come l’esito dove confluiscono gli interrogativi formulati in *A Room of One’s Own* (1929) legati alla posizione locutoria e alla storia dell’Io autobiografico, laddove per Woolf l’Io autobiografico è prima di tutto una voce autoriale maschile della tradizione canonica che, nel momento in cui narra una storia di vita lineare e coerente, cela la complessità identitaria delle donne (Sullam 2016). Lo scritto rivela infatti una qualità sperimentale in cui il soggetto delle memorie non si esaurisce in una unica posizione locutoria e non è riconducibile a un Io – che sembra essersi eclissato – ma viene sostituito attraverso l’orchestrazione di un dialogo polifonico in cui la voce della scrittrice professionista si intreccia a quella della donna che sta ricordando e a quella della bambina oggetto dei ricordi. Il secondo elemento mette in luce come in “A Sketch of the Past” trovino eco le preoccupazioni riconducibili alle possibilità stessa di rappresentare l’interiorità in relazione agli eventi della vita, che già avevano attraversato la riflessione di Woolf in “Mr Bennett and Mrs Brown” (1924) – originariamente pubblicato su *The Criterion* con il titolo “Character in Fiction” – e in “The New Biography” (1927). Infine, il terzo aspetto riguarda la complessa interrogazione del soggetto che scrive dal punto di vista del *gender* in relazione alla sfera pubblica, ovvero la possibilità di narrativizzare la soggettività femminile e l’interiorità, questione cruciale per la scrittrice – e per tutto il modernismo – che sarà destinata ad avere un impatto duraturo a partire dalla pubblicazione postuma del testo (Woolfe 2011). Nelle pagine in cui Woolf racconta dell’abuso infantile subito dall’*half-brother* e ripercorre le memorie riferite al padre non solo emergono chiaramente ciò che Michèle Barrett ha definito “the material conditions which have structured women’s consciousness”, ma entrano in gioco anche quei legami imposti da dettami sociali, invisibili quanto interiorizzati, che rispondono ai nomi di “castità” e “modestia”, che costituiscono un ostacolo alla piena rappresentazione del sé femminile sulla scena pubblica e che Woolf aveva esplorato nella figura

dell'*Angel of the House* in “Professions for Women” del 1931 (Barrett 1979, 36). Si vuole qui avanzare l'ipotesi paradossale che siano proprio i limiti formali e le condizioni materiali in cui quest'opera è stata scritta a rappresentarne l'eccellenza, contribuendo a farne un testo spartiacque nella rappresentazione del soggetto scrivente dal punto di vista del *gender*.

2. Eredità e resistenza a un genere familiare

Virginia Woolf was critically engaged all her life in the problem of writing lives and, in particular, the problem of writing women's lives. An important modernist writer of fiction, she also questioned from a feminist perspective traditional accounts of the subject and prefigured and even helped to influence present day debates about writing and sexual difference. (Anderson 2001, 92)

A sostenere che il problema della scrittura di vita attraverso criticamente tutta la riflessione e pratica letteraria di Woolf è la critica letteraria Linda Anderson che ne rintraccia la genesi negli anni formativi del suo apprendistato collocandola *in primis* all'interno delle coordinate familiari. Gli Stephens avevano infatti scritto memorie per generazioni con l'obiettivo di preservare “the family legacy for posterity. Some were private documents, others intended for publication. The tradition began long before Woolf was born and persisted after her death” (Zwerdling 2003, 168). Ma è soprattutto in qualità di figlia di Sir Leslie Stephen che Woolf è esposta fin da giovanissima alla scrittura di vita, come ha illustrato Beth Rigel Daugherty nel suo approfondito lavoro sul rapporto fra Woolf e il padre Stephen, offrendo una analisi del rapporto tra i due (Daugherty 1999). Il padre è infatti il redattore dell'opera monumentale in 63 volumi intitolata *Dictionary of National Biography* (1885-1900), nonché del *Cornhill Magazine* all'interno del quale inizia la lunga serie di biografie e studi letterari raccolti in *Hours in a Library* (1874-1879) e *Studies of a Biographer* (1898-1902), a cui si aggiungono le quattro biografie curate all'interno della serie *The English Men of Letters* e dedicate a *Samuel Johnson* (1878), *Alexander Pope* (1880), *Jonathan Swift* (1882) e *George Eliot* (1902). Si tratta di una scrittura biografica che diventa anche autobiografica quando Stephen compone il *Mausoleum Book*, un testo personale di memorie indirizzato ai propri figli e composto nel 1895 dopo la morte della seconda moglie Julia, la madre di Virginia.

Come rilevano inoltre rispettivamente gli studi di Beth Rigel Daugherty e Kathrine C. Hill, l'educazione ricevuta principalmente a casa, al 22 di Hyde Park

Gate, dai genitori Leslie e Julia Stephen, permette alla giovane Virginia di accedere alla vasta biblioteca del padre scrittore che incoraggia la figlia a esercitarsi nello scrivere saggi storici, ma anche poesia e romanzi, ponendole frequentemente domande di stimolo che la aiutano a sviluppare un approccio critico che le sarebbe servito negli anni successivi come critica e saggista (Daugherty 1999; Hill 1981). Tuttavia, come sottolinea Daugherty, “while given the liberty to read what she liked, the books available in her father’s collection introduced her to a largely male world of letters and contained very few works by women” (Daugherty 2022, 30-1). Se è dunque attraverso l’influenza letteraria della famiglia e del padre che la scrittrice entra in contatto con la lettura e scrittura di vita, questo aspetto la porta tuttavia ad affinare una certa resistenza a molti dei suoi presupposti e valori (Anderson 2001; McIntire 2008). Secondo Alex Zwerdling, una difficoltà che Woolf si trova ad affrontare è quella dell’atteggiamento di reverenza, ingrediente centrale nella memorialistica, in particolare laddove la sua assenza contraddice l’ingiunzione tradizionale secondo cui *de mortuis nil nisi bonum*: “Virginia Woolf learned about the danger of reverence from her father’s memoir, its tendency to turn flesh and blood into a marmoreal object” (Zwerdling 2003, 171).

È difatti una relazione problematica quella della scrittrice con gli aspetti formali della tradizione canonica della scrittura autobiografica, in cui la riflessione sull’intersezione fra *genre* e *gender* ricopre un ruolo determinante. Nello spazio biografico e auto-biografico confluiscono sia le aspirazioni maschili sia la storica esclusione delle donne dalla scena letteraria, sia le difficoltà di auto-rappresentarsi delle donne di fronte allo sguardo e giudizio pubblico. Questa ambivalenza si ritrova anche nella pratica di scrittura: da una parte Woolf tiene assiduamente dei diari fin dall’infanzia e riporta più volte l’intenzione di affidare alla scrittura le proprie “memorie”, come testimoniano numerosi passaggi (le note scritte il 20 gennaio 1919; il 15 settembre del 1924; l’8 febbraio del 1926; e il 3 febbraio del 1927); tuttavia la scrittrice non arriva mai a tentare una vera e propria “autobiografia”. Si può rilevare che nonostante la propensione a registrare il passato in autobiografie romanzate – si pensi in particolare a *To the Lighthouse*, in biografie come *Orlando: A Biography* o *Flush: A Biography*, e *Roger Fry: A Biography*, ognuna delle quali evidenzia il suo genere attraverso il sottotitolo – Woolf sembra comporre brani autobiografici e memorie solo a partire da una richiesta esterna.

Lo testimonia il brano “Reminiscences” (1908) che Woolf compone otto anni prima della pubblicazione del primo romanzo *The Voyage Out* e appartiene

dunque al periodo di apprendistato in cui, come sottolinea Jeanne Schulkind nella prefazione al volume *Moments of Being*, la giovane scrittrice si assegna regolarmente esercizi letterari che spesso assumono la forma di brevi saggi descrittivi da mostrare solo a pochi intimi. Si può dunque supporre che si tratti di componimenti pensati per suscitare reazioni e giudizi, nonché il divertimento di un pubblico ristretto di famigliari. Per questo, “Reminiscences” emula la tradizione familiare, rivolgendosi al primo figlio della sorella Vanessa, Julian, e prendendo in prestito dal testo paterno sia le scene che il linguaggio.

La scrittura autobiografica che nasce a partire da una richiesta esterna è all’origine anche di altri tre significativi scritti composti tra il 1920 e il 1936 per il Memoir Club, un gruppo di amici di lunga data: “22 Hyde Park Gate”, “Old Bloomsbury” e “Am I a Snob?”. Il Memoir Club – di cui fecero parte M. Forster, Duncan Grant, David Garnett, Maynard Keynes, Roger Fry, Saxon-Sydney Turner, Lytton Strachey, Vanessa e Clive Bell, Molly e Desmond MacCarthy, Adrian Stephen, e Leonard e Virginia Woolf – era nato riunendosi a intervalli irregolari per leggere ciascuno un capitolo di quella che sarebbe diventata un’autobiografia completa. Sebbene l’obiettivo si rivelò troppo ambizioso, è interessante sottolineare come inizialmente Woolf viva gli incontri del Memoir Club come un’occasione indesiderata e persino dolorosa a causa della esposizione di sé, come riporta la scrittrice nel suo diario il 18 marzo del 1920:

Leonard was objective & triumphant; I subjective & most unpleasantly discomfited. I dont [sic] know when I’ve felt so chastened & out of humour with myself – a partner I generally respect & admire. “Oh but why did I read this egotistic sentimental trash!” That was my cry, & the result of my sharp sense of the silence succeeding my chapter. It started with loud laughter; this was soon quenched; & then I couldn’t help figuring a kind of uncomfortable boredom on the part of the males; to whose genial cheerful sense my revelations were at once mawkish & distasteful. What possessed me to lay bare my soul! (Woolf 1980, vol. II, 26)

L’interesse del brano risiede proprio nell’emergere di una consapevolezza sulla problematicità di una forma letteraria contraddistinta dall’imprescindibile esposizione allo sguardo pubblico e al tempo stesso da condizionamenti culturali invisibili che precludono, o per lo meno inceppano, la possibilità stessa per una donna di raccontare la propria vita. Le parole di Woolf raccontano del pericolo di testimoniare ad altri le rivelazioni più intime; parlano del senso di

profonda vulnerabilità quando si fa ingresso nel terreno della rivelazione pubblica; lasciano emergere il disagio di fronte allo shock delle “risate sguaiate” e della “noia” del genere maschile quando a parlare di sé è una donna. La reazione di Woolf sembra quella di rimproverarsi per il sentimentalismo, l’egocentrismo e l’essersi messa troppo a nudo, interiorizzando così le critiche esterne. È proprio questa esposizione nel rendere pubblici i propri pensieri privati a preoccupare la scrittrice, come testimonia un passaggio significativo del diario in cui Woolf appunta la propria reticenza a impegnarsi nell’autobiografia: “Also I’m uneasy at taking this role in the public eye afraid of autobiography” (Woolf 1980, vol. V, 141). Ed è questo il tema che la scrittrice andrà rielaborando nelle decadi successive sottolineando come la dimensione di genere giochi un ruolo determinante nella scrittura autobiografica femminile.

3. Interrogazione di un genere dal punto di vista del *gender*

Ne è una dimostrazione il saggio pubblicato postumo “Professions for Women” – versione scritta del discorso tenuto il 21 gennaio del 1931 di fronte alla National Society for Women Service – in cui si esamina il conflittuale sentimento di auto-coscienza censurata che deve operare la donna scrittrice: “I discovered that if I were going to review books I should need to do battle with a certain phantom” (Woolf 1986-2011, 642). Oltre alla necessità di uccidere quel fantasma vittoriano noto come *l’Angel of the House* – passo necessario ma non sufficiente per diventare un’artista – Woolf ricostruisce il complesso gioco di forze che agisce nelle donne che scrivono la loro vita, i diversi tipi di censura che devono affrontare, la difficoltà di negoziare la propria autorialità, la capacità di cui hanno bisogno per resistere ai giudizi critici basati su presupposti ideologici su ciò che è appropriato per una donna scrittrice e su ciò che non deve scrivere. In altre parole, scrivere in modo autobiografico significa affrontare la femminilità della sfera pubblica, una relazione d’amore con la convenzionalità.

È possibile identificare un altro momento significativo di questa genealogia circa la forma e gli interrogativi che assillano la sua arte in *A Room of One Own* (1929), uno scritto che secondo Laura Marcus tematizza e drammatizza “women’s exclusion – from education, the professions, the public sphere. In *A Room of One’s Own*, Woolf represents the structures of inclusion and exclusion as fundamental to patriarchal society and its treatment of women: ‘I thought how unpleasant it is to be locked out; and I thought how it is worse perhaps to

be locked in" (Marcus 2010, 150). Se nella storia immaginaria di Judith, la sorella di Shakespeare che desidera essere poeta ma si suicida dopo aver scoperto di essere incinta del figlio del direttore del teatro che l'aveva sedotta, trova eco l'ipotesi femminista sul silenzio delle donne e sul processo di svalutazione, rimozione e repressione dei loro doni, nella sezione del saggio dedicata alla mente androgina, l'autorialità della tradizione è interpellata specificatamente in relazione al soggetto autobiografico. Qui Woolf dà ironicamente corpo alla prima persona del racconto autobiografico, paragonando la lettera del pronome "I" a una sbarra dritta e scura che proietta un'ombra nello spazio testuale. Questo "Io", che nutrito da secoli di studio e buon cibo domina la narrazione autobiografica con coerenza e stabilità, è infatti un Io tutto declinato al maschile che non lascia intravedere cosa si celi nel paesaggio circostante: si tratta di un albero o una donna?

A shadow seemed to lie across the page. It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter "I." One began dodging this way and that to catch a glimpse of the landscape behind it. Whether it was indeed a tree or a woman walking I was not quite sure. Back one was always hailed to the letter "I." One began to be tired of "I." Not but what this "I" was a most respectable "I"; honest and logical; as hard as a nut, and polished for centuries by good teaching and good feeding. I respect and I admire that "I" from the bottom of my heart. But – here I turned a page or two, looking for something or other – the worst of it is that in the shadow of the letter "I" all is shapeless as mist. (Woolf 2008, 130)

La lettura di Woolf si muove dunque lungo una linea interpretativa che oggi si definirebbe di genere, dove si disvela quanto il racconto in prima persona sia l'espressione storica che il soggetto maschile ha costruito per auto-rappresentarsi con coerenza e linearità, ma anche per celebrarsi. Questa auto-rappresentazione cela inoltre la storica esclusione delle donne ad opera di una cultura patriarcale. Nello stesso saggio, e sempre con lo sguardo ironico che la contraddistingue, Woolf imputa infatti l'ossessione autobiografica degli uomini al loro desiderio di difendersi dalle richieste del movimento suffragista: "The Suffrage campaign was no doubt to blame. It must have roused in men an extraordinary desire for self-assertion" (Woolf 2008, 134). L'Io a cui Woolf sembra riferirsi sembra dunque anticipare quell'Io unico, unitario, libero, che parla "la legge del genere" e costituisce il soggetto autobiografico ufficialmente sancito (Derrida 1980, 57). Secondo la studiosa Elsa Högberg,

Woolf is denouncing here the aggressive, “unmitigated masculinity” of her contemporaries from the British novelist who, like Mr A, writes in protest against the suffrage movement and other political gains by women in the public sphere, to the fascist poet (134). The complicity of this ‘I’ with a patriarchal, militaristic and imperialist civilisation sustained by “the instinct for possession, the rage for acquisition which drives [the patriarchs] to desire other people’s fields and goods perpetually; to make frontiers and flags; battleships and poison gas” (AROO 49–50) – a destructive and self-destructive civilisation constituted by violence and perpetual war – was to be more fully analysed in *Three Guineas* (1938). (Högberg 2020, 3)

L’ambiguità che genera il confronto con la storia del racconto autobiografico è costituita anche dalla difficoltà stessa di rappresentare il soggetto femminile. Woolf infatti non solo connette il genere autobiografico con una cultura e un modello patriarcale di stampo vittoriano, ma sembra anche suggerire come sia la forma stessa del genere letterario a precludere la possibilità di vedere e far entrare nell’orizzonte dello sguardo la soggettività femminile a causa della sua intrinseca molteplicità. In altre parole, Woolf non solo introduce una critica fallo-logocentrica con l’obiettivo di de-costruire le strategie narrative per smascherare il mandato maschile, ma rivela anche un certo scetticismo nei confronti della visione unitaria del soggetto ereditata dall’umanesimo a cui sembra fare da controcanto una nozione complessa di soggettività umana, richiamata nel brano sopraccitato dall’infermità della nebbia. Come indica la studiosa Toril Moi, infatti, Woolf “reveals a deeply sceptical attitude to the male-humanist concept of an essential human identity”. La scrittrice propone dunque una sorta di soggettività kristeviana dove “le sujet est en procès”, la soggettività non è fissa ma è costantemente messa in discussione (Moi 1985, 9; Kristeva 1977, 55).

È nella produzione saggistica dedicata alla biografia, su cui Woolf aveva a lungo lavorato interrogandosi criticamente sulle modalità di rappresentazione dell’interiorità, che è possibile trovare alcune parziali risposte che verranno poi riprese in “A Sketch of the Past”: come dare conto della fluidità e molteplicità della soggettività eludendo la presenza fittizia di un narratore in prima persona? La lettura del saggio *Mr Bennett e Mrs Brown* (1924) permette di navigare attraverso la difficoltà e il dilemma di rappresentare l’interiorità del personaggio. L’interrogazione di Woolf circa l’onniscienza narrativa equivale a una messa in discussione del rapporto tra narratore e personaggio, osservatore e osservato, che secondo Woolf si articola nel romanzo realista prevalentemente come rapporto gerarchico e verticale, mentre nella sua scrittura modernista viene

trasformato in un incontro orizzontale tra due persone. Ciò che la scrittrice trova eticamente e politicamente problematico nel concentrarsi sui dettagli esterni piuttosto che su quelli psicologici nei romanzi di Arnold Bennett e H. G. Wells è la pretesa di questi scrittori di padroneggiare l'arte di scrivere personaggi di fantasia senza considerare le difficoltà che comporta la rappresentazione dell'interiorità. In “Character in Fiction” del 1924 l'autrice suggerisce come la creazione di personaggi “real, true, and convincing” da parte della romanziera sia un compito eticamente difficile: la vita interiore di coloro che incontriamo resiste alla conoscenza e alla descrizione, ma la sfida modernista consiste proprio nel riuscire a catturare il materiale e l'immateriale, il granito e l'arcobaleno, come lei stessa definisce la verità dei fatti e la personalità (Woolf 1986-2011, vol. 3, 421).

Il confronto con la tradizione vittoriana e la svolta costituita da Lytton Strachey e Harold Nicolson con *Eminent Victorians* e *Some People* sono infatti al centro della riflessione di Woolf che nel breve saggio “The New Biography” del 1927 indaga la possibilità di rappresentare la verità e la personalità del personaggio coniugando aderenza alla realtà e ricorso alla finzione letteraria. “The biographic “art” è presentata come “queer amalgamation of dream and reality, that perpetual marriage of granite and rainbow” (Woolf 1960, 155). L'essenza della biografia è plasmata da una miscela di granito dei fatti e di arcobaleno della personalità e per questo il biografo (e la biografa) non sono semplici cronisti di fatti, ma devono essere anche artisti dotati di potere sul proprio soggetto grazie alla combinazione di finzione e realtà.

Questa articolata genealogia è utile per comprendere come Woolf arrivi a scrivere le proprie memorie con un modello di scrittura di vita che re-visiona il discorso letterario e che rappresenta anche un tentativo di narrativizzare la soggettività femminile e l'intimità laddove il racconto di alcuni aspetti legati all'esperienza di donna, come ad esempio il corpo e la sessualità, sono ancora oggetto di scrutinio sociale. Ridiscutendo i limiti della concezione dell'intimità e dell'introspezione ereditati dall'epoca Vittoriana e che lei, così come per altre figure di Bloomsbury a lei coeve, avvertivano come un modello sempre più da superare, Woolf è anche in grado di esprimere il proprio impegno etico: “literary Bloomsbury made intimacy central to its work, interrogating its meaning and imagining models – both positive and negative – of intimate relations. [...] For Bloomsbury and its satellites, an examination of inwardness

means an examination of intimacy: they bring to life the ways in which inwardness is not manifested *in vacuo*" (Wolfe 2011, 3).

4. "A Sketch of the Past"

La scelta sin dal titolo del termine "sketch" sembra suggerire *in primis* il desiderio di fornire un abbozzo dei propri ricordi prediligendo la convergenza fra parole e immagini e cancellando la distinzione tra scrittura e visione. Lo schizzo indica infatti l'avvicinamento fra la forma linguistica e la capacità di rappresentazione pittorica, elementi che per Woolf assumono un'importanza centrale nel rapporto tra scrittura e memoria. In questo senso, "A Sketch of the Past" offre uno spazio inedito per la creazione di immagini che dipendono dalla memoria e da essa assumono la struttura dei contenuti. È interessante notare come il termine "sketch" ritorni più volte negli scritti di Woolf, superando i confini del genere che di solito tengono separati la narrativa e i romanzi dai saggi e dalla critica, il saggio e la critica dalla biografia e dall'autobiografia.

It can be Lily Briscoe's painting in *To the Lighthouse* (1927), the period tableaux of *Orlando* (1928), the pictures of horror from the Spanish Civil War in *Three Guineas* or the scenes from the pageant of *Between the Acts*. But the sketch is also the method of apprehending and communicating history deployed by Woolf in her *Common Reader* articles and her essays on literary figures. Omnipresent and all-pervasive, the sketch achieves for Woolf that coincidence of method and style that marks such diverse and heterogeneous works as integral parts of an oeuvre. (Gualtieri 2000, 94)

E anche se "sketch" appare in diverse forme, si può ipotizzare come nel complesso svolga la funzione dell'equivalente visivo del testo in cui si trova, una sorta di riflesso allo specchio che concentra la narrazione attraverso un'immagine.

Il termine "sketch" denota inoltre il senso di una scrittura provvisoria, di note che nascono in modo estemporaneo, in una forma non compiuta e marginale. Come per altri scritti autobiografici di Woolf, il raccogliere le proprie memorie sembra nascere da una occasione. È infatti la sorella Vanessa Bell che incita Virginia a iniziare a scrivere le proprie memorie prima di diventare troppo vecchia per ricordare tutto:

Two days ago – Sunday 16th April 1939 to be precise – Nessa said that if I did not start writing my memoirs I should soon be too old. I should be eighty five,

and should have forgotten – witness the unhappy case of Lady Strachey.
(Woolf 1985, 64)

L'*incipit* di queste memorie è dunque affidato a un evento esterno, una battuta quasi fortuita, che sembra estrapolata da una conversazione quotidiana ed informale. La scrittura è già scandita dal procedere cronologico delle date come in un diario che, come si vedrà, non sarà tuttavia tenuto con regolarità. Sono quindi elementi che nella loro eterogeneità conferiscono al testo un tono particolarmente intimo e colloquiale.

L'aspetto (in)formale è rafforzato dalla voce della stessa Woolf che dichiara come l'atto di scrivere queste memorie sia collocato tra altri scritti considerati più importanti. Sono note che nascono per fungere da sollievo e come digressione dal lavoro vero e proprio, la scrittura di *Roger Fry*, la biografia dedicata al pittore scomparso (1940). Nella prima pagina del suo resoconto personale, Woolf sembra volersi giustificare dell'atto stesso dello scrivere di sé spiegando come “[A]s it happens that I am sick of writing Roger's life, perhaps I will spend two or three mornings making a sketch” (Woolf 1985, 64). E definisce il proprio scrivere come “holiday” rispetto allo sforzo di ricreare sulla pagina la vita di Roger: “The drudgery of making a coherent life of Roger has once more become intolerable, and so I turn for a few days respite to May 1895” (ibid. 75, 85). Scrivere la propria narrazione del ricordo sembra dunque fornirle conforto per aver dovuto (ri)costruire il passato di un'altra persona.

In una voce successiva datata 8 giugno 1940, Woolf ricorda l'aver messo da parte lo schizzo per quasi un anno: è dal luglio del 1939 che la scrittrice non scrive più e sembra dimenticarsi delle proprie note, rischiando persino di gettare nel cestino quel “sheaf of notes” che fortuitamente ritrova insieme alle bozze su Roger Fry in un incidente curiosamente ambivalente. In questa *entry*, Woolf torna nuovamente sul tema della scrittura autobiografica e della funzione che questa ha svolto in relazione all'attività di scrittura più ufficiale: “it was to refresh myself from that antlike meticulous labour [of writing Fry's biography] that I determined to look for these pages” (Woolf 1985, 100). Infine, verso quello che è il termine delle memorie, Woolf appunta: “My book [Fry's biography] is out; and jaded and distracted I return to this free page” (ibid. 115).

In realtà, la composizione della biografia dell'amico si rivela essere un processo complesso e in parte frustrante. Woolf si trova di fronte a una serie di

pressioni da parte della famiglia e della cerchia di amici su cosa sia appropriato includere nel ritratto di Fry, finendo per essere

“an experiment in self-suppression” (LOVW, 6:456, 31 December 1940), by which she meant that the twin pressures of including the mass of primary documents and of excluding what might give offense ended by silencing her voice. Having agreed to write it, she was bound to finish. But she desperately needed a retreat, a text of her own. (Zwerdling 2003, 180)

In altre parole, nell'impossibilità di restituire un ritratto sincero e completo di Fry che sarebbe stato disapprovato dal ristretto pubblico che l'aveva richiesto, Woolf attinge all'onestà e sincerità per redigere le proprie memorie rivolgendole senza censura a un pubblico individuale, quello di se stessa. Si tratta dunque di una scrittura intermittente, provvisoria, aperta, che sembra assolvere una esigenza personale e professionale molto specifica. E contemporaneamente è un resoconto autobiografico e una critica alle convenzioni della scrittura di vita. Nell'evocare il passato attraverso lo schizzo, il titolo del testo delinea una vera e propria poetica della memoria in relazione alla formazione del soggetto. Se al centro di “A Sketch of the Past” c'è la narrativizzazione della soggettività, questo testo poggia sul paradosso radicale fra l'apparente informalità che caratterizza il tono delle memorie e una attenta quanto meticolosa interrogazione della struttura e della forma dove confluiscono le aporie del genere in relazione alla posizione delle donne. È proprio questa enfasi sulla difficoltà di articolare la propria esperienza all'interno del discorso letterario della tradizione che apre “A Sketch of the Past”:

There are several difficulties. In the first place, the enormous number of things I can remember; in the second, the number of different ways in which memoirs can be written. As a great memoir reader, I know many different ways. (Woolf 1985, 64)

Ancora una volta Woolf non si esime dall'esplorare la problematicità della posizione locutoria del soggetto delle memorie ed esplicita le perplessità sulle forme e i limiti della scrittura autobiografica già espresse nei saggi “Professions for Women” e *A Room of One's Own*. Come si è visto, Woolf aveva già tracciato in questi saggi i problemi sulla forma del racconto di vita interrogandosi su come dare conto della complessità del soggetto che ricorda. Anche in queste memorie si pone lo stesso interrogativo: come superare l'*empasse* rappresentato

da quell’Io consegnato dalla tradizione – che come si è sottolineato è declinato al maschile secondo dei parametri identitari dell’unicità e coerenza e del suo ruolo pubblico? A ciò si aggiunge anche l’insoddisfazione per i propri metodi, e per quelli della maggior parte degli scritti di memorie, su come rappresentare il soggetto: l’incapacità di immaginare il soggetto che spesso finisce per non essere davvero colto nella sua interiorità è infatti il principale difetto che Woolf imputa al genere delle memorie. Ma come dare conto di questa complessità, senza necessariamente ricorrere all’Io?

Per molti studi, questo testo costituisce un esempio di rappresentazione di un soggetto impalpabile ed elusivo, indicando implicitamente che la risposta agli interrogativi precedenti sia proprio la frammentarietà. Secondo la studiosa Shari Benstock, la forma discontinua adottata da Woolf è riconducibile ad una frammentazione identitaria che caratterizza la scrittura di vita di Woolf basata su una concezione di soggetto non unitario:

[...] these discontinuities are striking. They suggest that the entire project is poised over an abyss of selflessness, or, to put it differently, that the entire project is posed on the question of the self and its relation to language and storytelling strategies. (Benstock 1988, 22)

Anche per Daniel Albright, il progetto autobiografico di Woolf si poggia su una soggettività impalpabile, che esclude l’autrice:

Yet in this great autobiographical project one often feels that something is missing, and that the missing thing is Virginia Woolf. It is as if this vast self-attentiveness existed as much for camouflage and deception as for revelation. In the autobiographical writings, as in the novels, the reader is drenched in impalpable subjectivity, in which the subject is not a definite body or face but a watery medium. It is a kind of autobiography which seems, in mysterious ways, to exclude the author. (Albright 1984, 2)

Tuttavia, a ben vedere, si potrebbe ipotizzare che dietro la frammentarietà si celi un vero e proprio tentativo di sperimentazione in cui il soggetto delle memorie non si esaurisce in una unica posizione locutoria e non è riconducibile a un Io – che sembra essersi eclissato. A esso subentra l’orchestrazione di un dialogo polifonico in cui la voce della scrittrice professionista si intreccia a quella della donna che sta ricordando e a quella della bambina oggetto dei ricordi. Succede nella descrizione del primo ricordo dove l’Io sembra rifratto attraverso differenti *personae*.

I begin: the first memory. This was of red and purple flowers on a black ground-my mother's dress; and she was sitting either in a train or in an omnibus, and I was on her lap. I therefore saw the flowers she was wearing very close; and can still see purple and red and blue, I think, against the black; they must have been anemones, I suppose. Perhaps we were going to St Ives; more probably, for from the light it must have been evening, we were coming back to London. (Woolf 1985, 76)

La presenza fantasmatica della bambina è evocata attraverso un ricordo che è caratterizzato dalla visione telescopica propria dell'infanzia e dalla qualità frammentaria e non lineare di un istante rievocato come se fosse fuori dal tempo, restituendo la complessità di un episodio che Freud avrebbe classificato come "inessenziale", ma che tuttavia funziona come indice fondante e formativo dello sviluppo psichico. Non è un caso, se il primo ricordo di vita è riconducibile alla madre, figura centrale in questo scritto, che è evocata attraverso un doppio distanziamento metonimico e un'immagine (il disegno dei "flowers" e poi del suo "dress"). Il ricordo è qualificato attraverso "I think", "I suppose" e "Perhaps" per indicare una consapevolezza circa l'instabilità della memoria iniziale, mentre l'aggiunta del nome specifico dei fiori va chiaramente a indicare come questo sia stato aggiunto dopo la formazione del ricordo, forse nell'atto stesso di scriverlo: "they must have been anemones". In questo passaggio iniziale Woolf sembra anche riprendere le considerazioni sull'intreccio fra verità e finzione presenti nel saggio "The New Biography" laddove non ha timore ad ammettere la qualità in parte finzionale delle sue stesse memorie che, se da una parte sembra minare alle fondamenta stesse di tutto il progetto e processo autobiografico, dall'altro richiama alla necessità di ricorrere al potere dell'arte per rievocare la vita del soggetto che si racconta.

Un passaggio successivo sembra confermare questa drammatizzazione suggerita dalla voce della scrittrice professionista, che consiste nell'inserire nel tessuto del testo la donna che è nel momento in cui sta scrivendo.

2nd May ... I write the date, because I think that I have discovered a possible form for these notes. That is, to make them include the present-at least enough of the present to serve as platform to stand upon. It would be interesting to make the two people, I now, I then, come out in contrast. And further, this past is much affected by the present moment. What I write today I should not write in a year's time. (Woolf 1985, 75)

Si assiste dunque a un continuo ripensamento delle strategie per raccontare le proprie memorie, attraverso la creazione di distanza e avvicinamenti che

permettono alla molteplicità identitaria di poter prendere parola e ricostruire il passato, ironizzando e riscrivendo le forme canoniche delle memorie.

5. Scrivere l'intimità

“A Sketch of the Past” ancora oggi costituisce uno spazio privilegiato per indagare ciò che Toril Moi aveva definito “the textual/sexual politics” di Virginia Woolf, ovvero la capacità di rendere visibile la propria visione politica attraverso scelte estetiche e poetiche, dove materia testuale e forma sono l'esito di una sempre più lucida visione sociale e politica che si va raffinando nel corso dei decenni e che emerge nei romanzi così come nei saggi (Moi 1985). Anche secondo Laura Marcus la produzione narrativa e quella saggistica di Woolf sono permeate da comuni strategie e intenti: “Nor can a strict line be drawn between her overtly feminist, ‘polemical’ works and her fiction. Her novels take up the images and imaginings of her pamphlets and essays; her ‘non-fiction’ uses strategies more often associated with fictional narrative” (2010, 150).

Queste memorie tracciano implicitamente un forte legame fra la dimensione personale e quella pubblica, rendendo leggibile il significato di intimità, come suggeriscono gli studi di Jessica Berman “Ethical Folds: Ethics, Aesthetics, Woolf” del 2004 e il volume *Virginia Woolf and the Ethics of Intimacy* di Elsa Högberg del 2020, che dimostrano in modo convincente come la scrittura dell'intimità e dell'interiorità si configuri come un processo estetico, ma anche etico, lavvode “Woolf’s aesthetic configuration of interiority was a way of expressing ethical and political commitments” (Berman 2004; Högberg 2020, 5). “A Sketch of the Past” narrativizza l'articolazione della soggettività femminile all'interno di uno spazio autobiografico che permette alla scrittrice di indagare la complessità dei legami familiari e raccontare le proprie esperienze sul corpo, esperienze sottaciute e socialmente non autorizzate, che all'epoca in cui Woolf le scrisse, sarebbero state narrazioni difficilmente dicibili sull'esperienza femminile.

Lo testimonia in modo emblematico il racconto di quello che è descritto come il primo contatto fisico a sfondo sessuale, ma che in realtà è la ricostruzione dell'abuso subito dall'*half-brother* Gerald Duckworth di dodici anni più grande:

I can remember the feel of his hand going under my clothes; going firmly and steadily lower and lower. I remember how I hoped that he would stop; how I

stiffened and wriggled as his hand approached my private parts. But it did not stop. His hand explored my private parts too. I remember resenting, disliking it —what is the word for so dumb and mixed a feeling? It must have been strong, since I still recall it. [...] I must have been ashamed or afraid of my own body. (Woolf 1985, 68–69)

La circostanza viene rievocata con una precisa esattezza, senza però che cause, circostanze ed effetti siano chiamati in causa. Nonostante ciò, Woolf sembra identificare questo momento come un evento fondativo giacché poche righe dopo aggiunge una considerazione sulla difficoltà di raccontare la personalità del soggetto a cui sono successi i fatti.

[...] [t]he problem that I touched on the first page; why it is so difficult to give any account of the person to whom things happen. The person is evidently immensely complicated. Witness the incident of the looking-glass. Though I have done my best to explain why I was ashamed of looking at my own face I have only been able to discover some possible reasons; there may be others; I do not suppose that I have got at the truth; yet this is a simple incident; and it happened to me personally; and I have no motive for lying about it. In spite of all this, people write what they call 'lives' of other people; that is, they collect a number of events, and leave the person to whom it happened unknown. (Woolf 1985, 68–69)

A differenza di quanto è stato proposto in altri studi (fra cui deSalvo 1989), qui non si vuole tentare di offrire una lettura della narrativa di Woolf a partire da questo primo trauma sessuale, né tantomeno si vuole indagare la questione relativa alla sessualità della scrittrice. Soffermendosi su questo ricordo, Woolf sembra suggerire due questioni: la prima è relativa a come le biografie ufficiali che si basano solo su fatti esteriori, spesso trascurano eventi apparentemente insignificanti che hanno invece un effetto duraturo sulla vita delle persone. Il definirlo “a simple incident” non toglie che lei stessa lo riconosca come un momento, nonché un ricordo, spartiacque della propria esistenza. Eppure, si tratta di un evento che una autobiografia tradizionale non includerebbe nel racconto di vita perché ritenuto poco rilevante, insignificante, troppo personale.

E proprio a quest'ultimo aspetto si lega la seconda considerazione, ovvero come esperienze ritenute insignificanti che segnano la vita di una donna, siano in realtà difficilmente confessabili perché rientrano nell'ambito in cui l'intimità si incontra con la dimensione prescrittiva del *gender*. In questo senso il racconto dell'abuso subito è da considerarsi come significativo perché rende visibile e leggibile la complessa relazione fra la dimensione prescrittiva del *gender* e le

condizioni letterarie che delimitano il genere autobiografico come luogo letterario storicamente deputato alla rappresentazione pubblica dell’Io. Se lo spazio della scrittura del sé costituisce un luogo dove poter riportare un evento che ha segnato la relazione con il proprio corpo, un evento che ha generato un senso di vergogna e sensazioni negative e di disagio, lo è a patto di riconoscere come per le donne questi temi siano inevitabilmente collegati anche alle pressioni dello scrutinio sociale, in cui identità di genere, corpo, sessualità e affetti sono plasmati all’interno di un campo non privo di tensioni.

Lo dimostra il confronto fra il brano appena citato e quanto Woolf scrive in relazione all’ambigua figura di George Duckworth in uno dei resoconti autobiografici destinati al Memoir Club dove la minaccia sessuale del *half-brother* viene sì esposta, ma con un tono beffardo che ne cela i dettagli e gioca consapevolmente con le ambiguità della parola “lover”: “Yes, the old ladies of Kensington and Belgravia never knew that George Duckworth was not only father and mother, brother and sister to those poor Stephen girls; he was their lover also” (Woolf 1985, 177). Le memorie della scrittrice destinate al pubblico selezionato della cerchia di Bloomsbury sembrano infatti seguire delle regole non scritte secondo cui il profondo coinvolgimento personale rischia di essere percepito come sentimentalismo e sdolcinatezza, mentre il fare leva su una costruzione letteraria che sappia scioccare, intrattenere e criticare dei bersagli satirici socialmente autorizzati appare come l’unica strategia vincente. Nonostante il gruppo sia permeato da una pervasiva retorica della liberazione, l’esperienza erotica ma più in particolare la violenza subita – in questo caso di una donna che fa parte della cerchia di amici – rimangono inevitabilmente un argomento tabù nelle memorie di Bloomsbury.

La scoperta della versione successiva del manoscritto (ora conservata alla British Library e pubblicata nella seconda edizione significativamente rivista di *Moments of Being* del 1985) aggiunge inoltre venti pagine al testo originale inizialmente pubblicato, dove compare una descrizione del padre che nessun memoriale familiare degli Stephen di qualsiasi generazione avrebbe permesso. In “A Sketch of the Past” la scrittrice ritorna sul proprio dolore dopo la morte della madre e sulla propria rabbia impotente contro il comportamento tirannico del padre. In particolare, ne racconta le sfuriate che ogni settimana avevano luogo contro Vanessa, rea di non aver saputo gestire la casa in modo economico ed efficiente come aveva fatto la madre; ne descrive gli scatti d’ira, i maltrattamenti alla sorella, per poi dare voce alla propria furia repressa

rompendo finalmente il silenzio: “For not a word of what I felt – that unbounded contempt for him and of pity for Nessa – could be expressed. [...] If instead of words he had used a whip, the brutality could have been no greater” (Woolf 1985, 144-45). Secondo Laura Marcus, la centralità della relazione padre-figlia negli scritti di Woolf, che si trova anche in *Three Guineas*, è un tentativo di rappresentazione del patriarcato che non dimostra solo l’ossessione per la propria educazione vittoriana ma ha anche l’effetto di rivelare “the profound influence of the past on the present, and the ways in which each generation continues to live out and by the values, defences and world-views of the generation, or even generations, preceding its own. In this sense, we can never be fully present in and at our own times” (2010, 149).

In questa seconda versione, Woolf dedica anche lunghi passaggi in cui la figura paterna è l’esito ma anche il motore di un intero sistema di socializzazione che include il culto vittoriano del genio maschile che ne legittima il comportamento eccentrico, la ritualizzazione del lutto, il potere del *pater familias* e la costruzione della maschilità. In altre parole, Woolf descrive il funzionamento di quella che lei stessa definisce “that great patriarchal machine” che di fatto rappresentava un sistema premiale per i figli maschi ma escludente per le figlie femmine (Woolf 1985, 153). Qui è nuovamente interessante notare la capacità della scrittrice di rendere intellegibile il funzionamento di dinamiche sociali calandole nella concretezza e nel cuore della vita familiare, ovvero nel salotto:

The patriarchal society of the Victorian age was in full swing in our drawing room. It had of course many different parts. Vanessa and I were not called upon to take part in some of those acts. We were only asked to admire and applaud when our male relations went through the different figures of the intellectual game. [...] They played it with great skill. Most of our male relations were adept at that game. They knew the rules, and attached extraordinary importance to those who won the game. (ibid. 1985, 153)

Sebbene il desiderio di Woolf di cambiare le regole della scrittura autobiografica sia stato reale quanto urgente, la natura stessa delle occasioni che hanno fornito la cornice per i suoi precedenti scritti ha reso di fatto impossibile la possibilità di esplorare il soggetto delle memorie. Sia che si tratti dei volti degli amici in attesa di essere divertiti e intrattenuti sia che si tratti degli sguardi dei propri familiari, lo scrutinio sociale ha agito come forma di controllo e auto-censura nel racconto autobiografico della scrittrice. Questi ultimi passaggi citati di “A Sketch of the Past” indicano invece come Woolf sembra essersi

finalmente liberata dal vincolo dello scrutinio altrui avviando un processo di incessante autocoscienza dove si rivolge solo a se stessa, dove l'unico pubblico è lei stessa, o i suoi numerosi sé, e nessun altro. In altre parole, la scrittura autobiografica di Woolf sembra ostinatamente sostare su quella sottile linea di demarcazione fra pubblico e privato che ha agito da potente paradigma nella definizione dei ruoli dominanti di genere. Non è infatti possibile eludere le procedure di restrizione, pudore, elusione e silenzio – consapevoli e non, invisibili quanto interiorizzate – che sono imposte dai dettami sociali e rispondono ai nomi di *chastity* e *modesty* delimitando il confine di ciò che è ammissibile nella rappresentazione del sé femminile sulla scena pubblica. Modestia e castità, ma anche reverenza nei confronti delle generazioni precedenti e desiderio di compiacere un pubblico ristretto di amici intellettuali.

A ben vedere, si potrebbe avanzare l'ipotesi paradossale che siano proprio i limiti formali e le condizioni materiali in cui quest'opera è stata scritta a rappresentarne l'eccezionalità. Sono infatti le condizioni in cui il testo è stato scritto che, se da una parte sembrano costituirne la sua debolezza – incompiutezza, frammentarietà, informalità *in primis* – ne rappresentano di fatto la sua vera forza. “A Sketch of the Past” è un testo che non è destinato a essere pubblico né a essere pubblicato, è rivolto solo a se stessa e ciò consente a Woolf di non esercitare sulla propria scrittura una prima forma di censura, creando le condizioni per ridefinire i confini (leciti) della propria intimità. La consapevolezza del non dover pubblicare ciò che si sta scrivendo sembra sostenere la libertà per la scrittrice di sperimentare e testare. Queste note – che nascono come una formazione provvisoria e come scrittura estemporanea collocata tra altri scritti più importanti – celano al contrario la possibilità di aprire uno spazio dove fare emergere memorie laceranti del passato, che riescono finalmente a venire alla luce. Il contesto familiare e il tono informale con cui vengono redatte lasciano tuttavia emergere la complessa eredità che porta l'impronta di una genealogia complessa dove convergono gli interrogativi sulle forme di scrittura dell'Io.

In “A Sketch of the Past” la poetica e la politica testuale di Woolf segnano una linea di demarcazione nella scrittura di vita del XX secolo. La pubblicazione del volume nel 1976, trentacinque anni dopo il suicidio di Woolf, coincide con un momento di grande espansione del movimento femminile contemporaneo e con la sfiducia nei confronti di una tradizione letteraria dominante. L'opera viene accolta dalla riflessione femminista

perché sembra offrire una potente alternativa alla storia ufficiale e perché ridiscute i presupposti di ciò che dovrebbe essere considerato più significativo nella scrittura autobiografica. La pubblicazione di quest'opera è stata infatti un momento spartiacque per inaugurare un nuovo paradigma di teorie che spostando sempre più l'attenzione verso le questioni relative all'auto-rappresentazione e alla soggettività, alla verità e alla confessione, hanno ridefinito l'autorialità femminile all'interno e all'esterno del testo (Moi 1985; Costello 1991; Felman 1993; Smith 1993).

Bibliografia

- Albright, Daniel. 1984. "Virginia Woolf as Autobiographer". *Kenyon Review* 6 (4): 1-17.
- Anderson, Linda. 2011. *Autobiography*. New York - London: Routledge.
- Barrett, Michèle (ed.). 1979. *Virginia Woolf: Women and Writing*. London: Women's Press.
- Benstock, Shari. 1988, *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. London: Routledge.
- Berman, Jessica. 2004. "Ethical Folds: Ethics, Aesthetics, Woolf". *Modern Fiction Studies*. 50 (1): 151-72.
- Costello, Jeanne. 1991. "Taking the 'Woman' Out of Women's Autobiography: The Perils and Potentials of 'Theorizing Female Subjectivities'". *Diacritics* 21: 124-34.
- Daugherty, Beth Rigel. 1999. "Learning Virginia Woolf: Of Leslie, Libraries and Letters". In *Virginia Woolf and Communities: Selected Papers from the Eighth Annual Conference on Virginia Woolf*. Eds Jeanette McVicker and Laura Davism, 10-17. New York: Pace University Press.
- Daugherty, Beth Rigel. 2022. *Virginia Woolf's Apprenticeship: Becoming an Essayist*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Derrida, Jacques. 1980. "The Law of Genre". *Glyph* 7: 202-29.
- DeSalvo, Louise. 1989. *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on her Life and Work*. London: Women's Press.
- Felman, Shoshana. 1993. *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Gualtieri, Elena. 2000. *Virginia Woolf's Essays: Sketching the Past*. Basingstoke: Macmillan.

- Hill, C. Katherine. 1981. “Virginia Woolf and Leslie Stephen: History and Literary Revolution”. In *PMLA*, 96(3): 351-62.
- Högberg, Elsa. 2020. *Virginia Woolf and the Ethics of Intimacy*. London: Bloomsbury.
- Kristeva, Julia. 1977. *Polylogue*. Paris: Seuil.
- Jelinek, Estelle. 1980. *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Bloomington and London: Indiana University Press.
- Lee, Hermione. 1999. *Virginia Woolf*. New York: Vintage.
- Lee, Hermione. 2009. *Biography: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Marcus, Laura. 1994. *Auto/biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Marcus, Laura. 2010. “Woolf’s Feminism and Feminism’s Woolf”. In *The Cambridge companion to Virginia Woolf*. Ed. by Susan Sellers, 142-79. Cambridge: Cambridge University Press.
- McIntire, Gabrielle. 2018. *Modernism, Memory, and Desire. T.S Eliot and Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moi, Toril. 1985. *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge.
- Stanford Friedman, Susan. 1992. “Virginia Woolf’s Pedagogical Scenes of Reading: The Voyage Out, The Common Reader, and Her Common Readers”. *Modern Fiction Studies*, 38(1): 101-25.
- Stanford Friedman, Susan. 2016. “A Room of One’s Own in the World: The Pre-life and After-life of Shakespeare’s Sister”. In *A Companion to Virginia Woolf*. Ed. by Jessica Berman, 189-202. Oxford: Wiley Blackwell.
- Smith, Sidonie. 1993. *Subjectivity, Identity, and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Sullam, Sara. 2016. *Tra i generi: Virginia Woolf e il romanzo*. Milano: Mimesis.
- Woolf, Virginia. 1960. *Granite and Rainbow*. London: Hogarth Press.
- Woolf, Virginia. 1975-80. *The Letters of Virginia Woolf*. Eds Nigel Nicolson and Joanne Trautmann, London: Hogarth. 6 vols.
- Woolf, Virginia. 1980 [1920]. *The Diary of Virginia Woolf*. Ed. by Anne Olivier Bell. New York: Harcourt. 5 vols.

Woolf, Virginia. 1985. *Moments of Being: Autobiographical Writings*. Ed. by by Jeanne Schulkind, New York: Harcourt.

Woolf, Virginia. 1986-2011. *The Essays of Virginia Woolf*. Eds Andrew McNeillie (vols. 1-4) and Stuart N. Clarke (vols. 5-6), Hogarth. 6 vols.

Woolf, Virginia. 2008 [1929]. *A Room of One's Own*. Ed. by Morag Shiach, Oxford: Oxford University Press.

Wolfe, Jesse. 2011. *Bloomsbury, Modernism, and the Reinvention of Intimacy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zwerdling, Alex. 2003. "Mastering the Memoir: Woolf and the Family Legacy." *Modernism/modernity*, 10 (1): 165-88.