



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in  
Lettere  
Classe X

Tesi di Laurea

*Con occhi diversi.  
Virginia Woolf e i Women's Studies*

Relatore  
Prof. Luigi Marfè

Anno Accademico 2021/ 2022

Laureando  
Martina Targa  
n° matr.1199774/ LTLT



# Indice

Introduzione	p. 5
Capitolo I. Virginia Woolf e la poetica della differenza	p. 9
L'apprendistato di una scrittrice	p. 9
Il femminismo sociale e una poetica della differenza	p. 12
Woolf e la scrittura delle donne	p. 14
<i>Una stanza tutta per sé</i>	p. 18
<i>Le tre ghinee</i>	p. 21
Capitolo II. La critica sociale in <i>Three Guineas</i> e <i>A Room of One's Own</i>	p. 23
La guerra e il sistema patriarcale	p. 23
Tra indifferenza e rabbia	p. 29
L'istruzione e il canone femminile	p. 38
La mente androgina	p. 44
Capitolo III. La critica femminista	p. 49
I Women's Studies	p. 49
Il potere e l'esclusione	p. 54
Corpi che (rac)contano	p. 59
Orlando come soggetto nomade	p. 64
Bibliografia	p. 69



## Introduzione

Il presente elaborato analizza la questione della rappresentazione dell'identità femminile e della sua emancipazione sociale nell'opera di Virginia Woolf, cercando di definire come le sue tesi siano state riprese e ridiscusse dalla tradizione dei Women's Studies, con particolare riferimento ai lavori di Judith Butler e Rosi Braidotti.

L'obiettivo primario consiste nel mostrare come, secondo la scrittrice inglese, l'esclusione femminile non sia dovuta a una reale inferiorità biologica o intellettuale, ma sia il frutto di costruzioni discorsive che nel tempo hanno consolidato un immaginario simbolico patriarcale, che ha determinato dicotomie e gerarchie. Le donne possono riscattarsi, però, cercando di mostrare dal loro punto di vista esterno l'infondatezza di tali costruzioni; anch'esse devono essere considerate dei soggetti attivi e razionali, non solamente «l'altro» rispetto all'uomo, dato che entrambi i sessi sono accomunati da un'identità che non è statica nello spazio e nel tempo.

La trattazione qui esposta mostra come vi sia una continuità tra le idee femministe espresse da Virginia Woolf nei saggi *A Room of One's Own* (Una stanza tutta per sé, 1929), e *Three Guineas* (Le tre ghinee, 1938), e quelle delle critiche femministe, Judith Butler nell'opera *Bodies that Matter* (Corpi che contano, 1993) e Rosi Braidotti nel saggio *Soggetto nomade*, 1994.

Nel primo capitolo sono prese in esame la formazione culturale e le caratteristiche della scrittura di Virginia Woolf. La madre Julia, perfetta incarnazione dello stereotipo femminile vittoriano, è una figura fondamentale per la crescita dell'autrice in quanto la porta a incitare le donne a non reprimere nella scrittura il loro essere, emozioni e desideri. L'intellettuale segue i corsi di molte femministe e aderisce all'ala più pacifista e conservatrice del femminismo, opponendosi ai metodi militanti, visti come un *continuum* della violenza patriarcale da parte delle suffragette del femminismo sociale. Virginia Woolf sostiene che la costruzione sociale dell'identità sessuale sia limitante per la libertà espressiva delle scrittrici, perché porta a un'esplosione nella mente e nel corpo femminili: a suo parere i precetti maschili radicati nell'inconscio delle donne ne bloccano la

realizzazione artistica. Woolf sottolinea l'importanza che le donne esplorino le complesse profondità del loro inconscio perché lì risiede la verità della vita, esprimibile con simboli estetici per rendere suggestive le idee e le emozioni. Nelle sue opere mostra come il compito dell'autrice è di rivelare, far vedere e sentire e non di spiegare; entrando così nella complessità della vita, senza limitarsi a registrare fatti. Ad esempio nel saggio *A Room of One's Own*, si serve di narratori proteiformi, proprio con l'obiettivo di decostruire l'io narrante che rappresenta la soggettività maschile e oppressiva, che scrive in modo diretto e schietto, indice di libertà mentale, senza capacità di suggestione ed espressione delle emozioni.

Il secondo capitolo, analizzando in particolare i saggi *A Room of One's Own* e *Three Guineas*, affronta il tema dell'esclusione femminile come conseguenza della costruzione sociale dell'identità di genere, e l'importanza di emanciparsi dal potere patriarcale anche grazie alla rabbia, un'emozione tradizionalmente preclusa alle donne. Virginia Woolf sostiene che vi sia una connessione tra la tirannia privata e quella pubblica, ossia un continuo ciclo di oppressione e subordinazione, alimentato dalla rabbia degli uomini e la paura delle donne, spiegabile attraverso il complesso edipico freudiano, e la relazione madre-figlio. La sottomissione più evidente della donna è il controllo del suo corpo ai fini della riproduzione, a cui è possibile porre fine solo riconoscendo il genere come costruito sociale e linguistico. Le Estranee, una società immaginaria delle figlie degli uomini colti, devono dimostrare, per esempio, che l'uniforme maschile è un'esibizione ridicola di vanità che nasconde il dominio e la gerarchia, imponendo alle donne di costruire il loro sé solo per suscitare l'ammirazione degli uomini. Inoltre le donne devono riconoscere di essere cosmopolite, in quanto in base al proprio sesso non hanno una patria: vogliono creare una sorellanza globale che rifiuti il patriottismo, il quale ha il solo scopo di alimentare la guerra per soddisfare un istinto sessuale maschile. L'intellettuale tenta di fare un'inversione di genere anche della rabbia, sostenendo che quella vera e ragionevole sia quella delle donne, perché basata su secoli di ingiustizie ed esclusioni in molti ambiti, come quello economico, professionale, ma anche domestico. La rabbia degli uomini infatti è solo una forma di gelosia e insicurezza legata al timore di perdere il proprio controllo, dominio e autorità, elementi basilari della loro identità. Virginia Woolf si dimostra comunque ambivalente nei confronti di questa emozione, perché da un lato alimenta l'immaginazione, ed è un potenziale di cambiamento, consentendo di mettersi

allo stesso livello degli uomini, ma al contempo si avvicina alla follia, portando molte donne a un'arte innaturale. In tutte le opere della scrittrice, infatti, la rabbia non ha una libera espressione, ma è resa tramite una prosa chiara, ironica e ragionevole. Emerge comunque come le Outsider debbano rispondere all'oppressione degli uomini non solo con l'indifferenza, perché le disuguaglianze materiali si trasformano in differenze anche nel talento (come capitato all'immaginata sorella di Shakespeare). Lo spazio serve a creare le differenze sessuali e a far comprendere come la sessualità deve essere intesa. Alle donne è sempre stato riservato il salotto di casa come luogo in cui scrivere, e ciò le ha portate a comporre necessariamente romanzi, perché immerse nella confusione e con la sola possibilità di osservare i comportamenti e le emozioni di chi vi passava. Virginia Woolf auspica quindi che le donne possano avere una stanza tutta per sé come luogo creativo, di conoscenza di sé e del mondo. Al fine di rompere la logica binaria del sistema patriarcale e consentire una maggiore libertà intellettuale non determinata dal sesso, l'intellettuale ipotizza una mente androgina, in cui la parte maschile e femminile del soggetto si mescolano. Tuttavia si mostra ambivalente su questo argomento, perché tramite l'androgina maschera la lode alla scrittura femminile, dalla quale gli uomini dovrebbero apprendere una maggiore sensibilità; la scrittrice sostiene inoltre la necessità di non giudicarne l'idoneità sulla base di un canone maschile.

Nel terzo capitolo viene mostrata la continuità tra Virginia Woolf e le teoriche femministe successive, in particolare Judith Butler e Rosi Braidotti; queste ultime si concentrano sulle differenze sessuali, affermandole come positive, e rivedendo le nozioni di sesso e genere. Le critiche femministe cercano di dimostrare che le donne hanno il diritto di partecipare alla creazione e alla trasmissione del sapere, che ha sempre avuto un forte legame con il potere, determinando una stretta connessione tra un enunciato e il sistema culturale che l'ha prodotto. A tal fine le donne devono avere un luogo in cui riscoprire il potere sovversivo della scrittura creativa, e un esempio ne è la teoria dell'*écriture féminine*. Judith Butler sostiene che il potere agisce soggettivando e assoggettando l'individuo, ripetendo una determinata norma che crea un immaginario simbolico maschile che porta ad escludere la donna. La «legge del Padre» agisce per minaccia e spinge l'individuo ad identificarsi con una identità sessuale che in realtà è simbolica e non verrà raggiunta mai. Tuttavia gli esclusi hanno la possibilità di cambiare la loro condizione di succubi mediante azioni ripetute, contrarie alla norma simbolica

dominante. Il genere è sempre costruito come fondamento della sessualità, per giustificare l'eterosessualità, e quindi il diritto degli uomini ad accedere ai corpi delle donne. Anche il sistema capitalistico perpetua la subordinazione delle donne, oggettivandole sessualmente, non solo come consumatrici ma anche come prodotti di consumo. È quindi necessario che le femministe elaborino un nuovo materialismo corporeo, perché il corpo possa essere sempre di più veicolo di azione. Rosi Braidotti teorizza in questo senso un nuovo tipo di soggetto chiamato «nomade», che è consapevole di essere un intreccio simbolico, fisico e sociologico. La nomade è consapevole della natura ingannevole del linguaggio, che maschera il simbolico fallogocentrico, e perciò esercita una *nemesis* contro le ingiustizie del sistema che la rende succube. Il nomade non ha un'identità fissa, esattamente come il protagonista Orlando dell'omonima opera di Virginia Woolf, che cambia sesso nel corso dei secoli facendo emergere una molteplicità di io, presenti in ognuno di noi.

In sintesi, è possibile vedere come nel corso dei secoli l'emancipazione delle donne, inizialmente relegate a determinati spazi privati, abbia liberato spazi importanti nella sfera pubblica, dando loro l'opportunità di esprimersi sempre di più in vari campi del sapere. Queste trasformazioni, secondo le autrici prese in esame, alla fine avvantaggiano anche gli uomini liberandoli dalla prigione di un ruolo sociale imperniato sul dominio e controllo, che naturalmente non appartiene loro. È fondamentale riconoscere che è solo il linguaggio a creare un'esclusione che è simbolica e perciò non reale; l'unica certezza in conclusione, è soltanto che ogni individuo è in continuo cambiamento, senza mai essere né migliore, né peggiore rispetto a un altro.



## Capitolo I

### Virginia Woolf e la poetica della differenza

#### L'apprendistato di una scrittrice

La madre era stata una figura centrale nell'infanzia di Virginia Woolf, era una donna severa, sbrigativa e molto indaffarata, aveva infatti ricevuto soltanto un insegnamento domestico che l'aveva fatta diventare la figura femminile tipica vittoriana, quella dell'angelo del focolare, che l'aveva portata a firmare la petizione contraria al suffragio femminile. Questa figura angelica di donna dolce, bella e altruista, volta al conforto e al sacrificio era una costruzione maschile, infatti l'intellettuale sosteneva di doverla uccidere perché riduceva al silenzio moltissime donne come scrittrici, pittrici e musiciste. La madre infatti incoraggiava la figlia a lusingare gli uomini anziché scrivere sui loro giornali e recensire i loro libri, ma Virginia Woolf desiderava la stessa libertà del padre e dei fratelli, non il destino della madre o delle sorelle.<sup>1</sup> Secondo questo modello femminile le donne dovevano reprimere il loro essere e le loro emozioni e desideri, tant'è che le scrittrici potevano affrontare tabù o parlare di sentimenti solo in modo nascosto. Diviene importante che le donne lottino per la loro indipendenza emotiva in letteratura, trattando temi attraverso modi a loro non concessi, perché sicuramente nella sfida agli scrittori è possibile una maggiore libertà e parità. Ciò nonostante, ancora, espressioni di rabbia ed erotismo femminili lasciano molte donne inquiete, perché ancora legate ai miti di purezza e spiritualità femminili. Un esempio prima di Virginia Woolf, fu Charlotte Perkins Gilman, che aveva scritto *The Yellow Wallpaper* (La carta da parati gialla, 1892), ma aveva potuto esprimere l'aggressione contro gli uomini solo per mezzo della follia in quanto socialmente accettabile, per cui le scrittrici che fino ad allora erano riuscite a esprimere un disaccordo sulle convenzioni maschili, avevano potuto farlo solo distruggendo sé stesse, ed era ora di cambiare questa modalità.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> N. Fusini, *Possiedo la mia anima, Il segreto di Virginia Woolf*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 16, 18-19, 27-28.

<sup>2</sup> E. Showalter, *Killing the Angel in the House: The Autonomy of Women Writers*, in «The Antioch Review», 50, 1/2 (1992), pp. 210-216.

Recenti teorie psicoanalitiche hanno esplorato come il legame tra madre e figlia sia fondamentale per lo sviluppo dell'identità, la sociologa Nancy Chodorow sottolinea che le bambine hanno difficoltà a formare un'identità separata e diversa da quella materna, è come se continuassero da adulte a vivere il loro sé come fuso e continuamente separato dalla madre. Inizialmente il problema della formazione dell'identità per Virginia Woolf fu duplice, perché viveva la necessità di separarsi dall'identità della madre, ma al contempo la morte aveva portato via troppo presto Julia come figura di identificazione, per cui era come se l'identità dell'intellettuale mancasse di una forma definita che era conoscibile solo alla madre. La scrittrice riuscì a trovare la sua identità nel tempo grazie all'immaginazione di una piacevole unione con la madre, e l'assunzione di questo ruolo da parte di altre figure femminili importanti nel corso della sua vita come Vanessa, la sorella, e Vita Sackville-West, l'amante.<sup>3</sup> Vita Sackville-West, una scrittrice inglese, fu per Virginia Woolf oltre che un'amante, grazie a cui conobbe l'essenza profonda del proprio sesso e un legame fisico con il mondo, una specie di surrogato della madre tant'è che in una lettera al marito Leonard la descrisse come «una vera chioccia». Si può dire che l'influenza della madre determinò diversi modi per l'intellettuale di scrivere la propria autobiografia. Inizialmente Virginia Woolf si poneva come un'osservatrice, che non registrava l'impatto emotivo che gli eventi avevano su di lei, riflettendo proprio questa insicurezza identitaria, come si può vedere in *Reminiscences* (Reminescenze, 1907). Poi riuscì ad usare meglio la propria voce, in uno stile disinvolto, grazie a un sé che ha trovato una fusione con la madre, ma che al contempo è riuscito a separarsi dalle sue influenze più soffocanti, come ad esempio in *A Sketch of the Past* (Uno schizzo del passato, 1939-40).<sup>4</sup>

Il padre, Leslie Stephen, non deve essere visto solo come l'archetipo patriarcale e tirannico di aggressione e soppressione in quanto ebbe un ruolo importante nella formazione della figlia come autrice, tant'è che fin da bambina poteva entrare nella biblioteca paterna e prendere tutti i libri che preferiva. Sempre secondo le teorie psicoanalitiche, Virginia Woolf identificò parte del suo io con il padre malinconico e la successiva scissione dell'io spiegherebbe la condizione malinconica nella stessa intellettuale; oltre al fatto che lo stesso padre non mancò in vita di sottolineare di volere

---

<sup>3</sup> L. McCracken, «*The Synthesis of my Being*»: *Autobiography and the Reproduction of Identity in Virginia Woolf*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», 9, 1 (1990), pp. 64-66, 74.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 62, 67, 71.

la figlia esattamente come lui, attraverso un'identificazione che si proietta nell'abilità intellettuale e la professione di scrittrice. A livello pratico la morte del padre la spinse infatti a una carriera retribuita, quindi a scrivere saggi per aiutare economicamente la famiglia, e al contempo a livello psicologico a ricercare una parte di lui, che venne vissuta come una maggiore alimentazione creativa, in quanto l'oggetto perduto si rianimò in lei.<sup>5</sup> Virginia Woolf strutturalmente e stilisticamente segue per le sue autobiografie la tradizione maschile della sua famiglia, usando un tono pubblico ma senza includere sé stessa. Nelle sue opere vi è un io narrativo congruente con l'autrice, ma l'impersonalità fa sì che il narratore si configuri di più come uno sperimentatore che un osservatore.<sup>6</sup>

Virginia Woolf venne educata in casa grazie ai classici inglesi scelti dal padre, in particolare i prosatori dell'età elisabettiana come Richard Hakluyt, Walter Scott, Edward Gibbon. La poesia veniva vista dalla scrittrice come un genere obsoleto e una pratica letteraria esclusivamente maschile. All'età di quindici anni cercava di tenersi al passo con ciò che studiava il fratello Thoby a Cambridge, e sviluppò così la passione per la lingua e la letteratura greca. Frequentò, senza dare gli esami, i corsi di George Warr, fondatore della sezione femminile del King's College, e in seguito prese lezioni con Clara Pater e Janet Case, la prima interprete donna di teatro classico. Quest'ultima la introdusse poi al classicismo di Jane Ellen Harrison, una delle più celebri e rare accademiche dell'epoca. Il fatto che l'educazione classica di Virginia Woolf avvenne grazie a una rete femminile le diede la possibilità di rifunzionalizzare le proprie conoscenze in modo libero e creativo con gli occhi che guardavano alla contemporaneità.

Un'altra importante rete di relazioni per l'intellettuale e la sorella Vanessa, fu il circolo di Bloomsbury, costituito prevalentemente dagli amici di Cambridge del fratello Thoby, che si riunivano nel soggiorno di casa Stephen in Gordon Square, un luogo in cui si compì il passaggio dall'epoca vittoriana al Novecento, con un impatto rilevante per la traduzione delle opere di Sigmund Freud in Inghilterra. Nel tempo Vanessa creò il club del venerdì in cui si riunivano anche artisti e pittori, soprattutto donne pittrici come lei, e non solo intellettuali, con l'obiettivo di organizzare mostre.<sup>7</sup> Per le sorelle Stephen Bloomsbury fu una specie di università, le idee di Vanessa e Virginia, che non avevano

---

<sup>5</sup> J. Stewart, *A Thoroughly Modern Melancholia: Virginia Woolf, Author, Daughter*, in «Woolf Studies Annual», 16, (2010), pp. 133, 137-139, 141.

<sup>6</sup> L. McCracken, «*The Synthesis of My Being*», cit., pp. 60-63.

<sup>7</sup> S. Sullam, *Leggere Woolf*, Roma, Carrocci, 2020, pp. 15-18, 21-23.

una preparazione filosofica ma sapevano ascoltare, venivano criticate con la stessa severità degli altri, entrambe finalmente potevano pensare liberamente e parlare di questioni astratte. Infatti «All'interno del mondo più vasto dei balli e dei pranzi, le due sorelle avevano creato un piccolo mondo di idee e di pensieri condivisi; pensieri e idee che diventavano vita, e la cambiavano. Bloomsbury fu questo: l'invenzione di una vita nuova».<sup>8</sup> Non mancò tuttavia un po' di invidia nelle donne del circolo, consapevoli del fatto che gli amici avevano condiviso a Cambridge tutto un mondo maschile, concesso dai padri solo ai figli maschi fatto di piaceri estetici, sensuali, segreti e di grande liberalità.

### Il femminismo sociale e una poetica della differenza

La formazione di Virginia Woolf fu strettamente legata ai movimenti che nel primo Novecento si batterono per l'estensione del diritto di voto alle donne. Nel 1907 a Londra vi fu la Mud March, una manifestazione pacifica organizzata dalla National Union of Women's Suffrage Societies, e negli anni che portarono alle elezioni del 1910 la scrittrice si offrì come volontaria alla People's Suffrage Organization. Entrò in contatto così con il femminismo sociale, una corrente che tendeva a enfatizzare le differenze tra i sessi più che a rivendicarne l'uguaglianza. Questa partecipazione lasciò in lei un segno indelebile come mostra la ricorrenza di parole come «differenza» e «sconfinare» nei suoi saggi femministi *A Room of One's Own* (Una stanza tutta per sé, 1929) e *Three Guineas* (Le tre ghinee, 1938). Nel 1940 Virginia Woolf divenne anche socia del Women's Institute di Rodmell, con la funzione di tesoriere, organizzatrice e conferenziera, nella sua vita fu una femminista convinta, non provò mai insofferenza nell'identificarsi con il «sesso debole», essere donna era per lei un'etica, una posizione. Tutto questo non rendeva le sue opere meno universali anzi provava orgoglio nell'essere un outsider.<sup>9</sup>

Virginia Woolf si dimostra ambivalente nei confronti del suffragio, e secondo la critica Naomi Black è dovuto a un'inquietudine per il femminismo sociale, basato sulla

---

<sup>8</sup> N. Fusini, *Possiedo la mia anima, Il segreto di Virginia Woolf*, Milano, Mondadori, 2006, p. 51.

<sup>9</sup> S. Sullam, *Leggere Woolf*, cit., pp. 19-21.

differenza tra uomini e donne ma che va contro il femminismo dell'equità professato dallo stesso movimento per il suffragio.<sup>10</sup>

Nell'ambito del suffragio vi erano diverse fazioni, quella radicale, liberale, pacifista, morale, religiosa, socialista, ma dai saggi di Virginia Woolf appare evidente come la sua politica si basi sull'ala più pacifista e conservatrice che si opponeva ai metodi militanti. Nel romanzo *The Year* (Gli anni, 1937), tramite Rose Pargiter, la scrittrice chiarisce che il suffragismo militante, non è una forma di progresso umano ma soltanto un *continuum* della violenza. Soprattutto nell'opera *Three Guineas* associando il femminismo al pacifismo, aumenta l'avversione per le suffragette della WSPU, e il loro amore per lo spettacolo, le processioni, le manifestazioni pubbliche, la difesa della coscrizione militare per gli uomini e quella industriale per le donne. Scrisse infatti che il «"Femminismo" l'abbiamo dovuto distruggere. "Emancipazione della donna è altrettanto inespessivo e corrotto. [...] dobbiamo ammettere che nessuna parola esprime, da sola, la forza che nel diciannovesimo secolo si contrappose alla forza dei padri».<sup>11</sup> L'attacco che fece al femminismo, fu in realtà rivolto alle suffragette militanti, che erano legate al militarismo e al patriarcato, ma che nell'immaginario popolare venivano chiamate e identificate con le femministe. Virginia Woolf credeva nel caso umanista del femminismo, e si avvicinerà infatti nel 1919 alla London Society for Women's Suffrage, società per il suffragio più vicina alle sue idee.<sup>12</sup>

Le idee femministe dell'intellettuale in *A Room of One's Own* e *Three Guineas* si potevano collocare già nel movimento delle donne della prima ondata, tranne la tematica dell'androginia che ebbe più fortuna con il femminismo degli anni settanta. Prima di Virginia Woolf con *A Room of One's Own*, per esempio Cicley Hamilton, May Sinclair, Elizabeth Robins e Dorothy Richardson insistevano già sulla necessità di una tradizione distintiva della letteratura femminile. In *The Man-Made World: Our Androcentric Culture* (Il mondo fatto dall'uomo: la nostra cultura androcentrica, 1911), Charlotte Perkins Gilman attaccava già gli effetti psicologici del patriarcato, e anni prima aveva già pubblicato un resoconto femminista sulla sottomissione delle donne, che divenne di fama internazionale e fu tradotto in sette lingue, intitolato *Women and Economies* (Donne ed

---

<sup>10</sup> S. S. Park, *Suffrage and Virginia Woolf: «The Mass behind the Single Voice»*, in «The Review of English Studies», 56, 223 (2005), p. 121.

<sup>11</sup> S. Sullam, *Leggere Woolf*, cit., p. 21.

<sup>12</sup> S. S. Park, *Suffrage and Virginia Woolf*, cit., pp. 126, 132-134.

economie, 1898). Eleanor Rathbone insisteva sulla necessità dell'indipendenza finanziaria in *The Disinherited Family* (La famiglia diseredata, 1924), e Ray Strachey discusse la mancanza di opportunità di carriera e istruzione in *The cause* (La causa, 1928). Il femminismo si stava spargendo ovunque, in quotidiani, manifesti, periodici e memorie. Quando Virginia Woolf in *Three Guineas* sostenne che la donna in quanto tale non ha paese, ma il suo paese è il mondo intero, stava riprendendo una retorica simile alle suffragette di anni prima, per esempio nel 1915, Mary Sargent Florence e G. K. Ogden avevano dichiarato «donne di tutte le nazioni, unitevi!». <sup>13</sup>

## Woolf e la scrittura delle donne

Virginia Woolf all'interno delle sue opere fa una distinzione tra la parola ragazza e la parola donna. In genere la ragazza è colei che domina la scrittura mentre la donna è l'autrice, colei che sfida la narrativa. L'adolescenza viene vista dall'autrice come quel periodo in cui si negozia la femminilità adulta e tutti i desideri sessuali e creativi della pubertà. A quindici anni infatti la mente non è formata e protetta e il sentimento e l'esperienza sono unici per la ragazza. Ne consegue che l'adolescenza è quel periodo chiave per lo sviluppo della sessualità e la scrittura femminile, e bisognerebbe prestare attenzione e aiutare le ragazze proprio per proteggere le donne future. Dunque «per Woolf, l'adolescenza diventa una modalità narrativa per esprimere contemporaneamente testualità e sessualità femminile, per auto-autorizzare il desiderio creativo, che è tabù nelle donne e negato alle ragazze». <sup>14</sup> Dato che la ragazza è una strategia testuale per rappresentare la scrittrice, allora l'adolescenza diventa un modo per recuperare la scrittura femminile. Per teorizzare questo nuovo tipo di scrittura bisogna indagare come il corpo femminile si muove nelle forme testuali che riflettono una negoziazione con un'identità socialmente oppressa. La teorica femminista Hélène Cixous sostiene che le donne nel corso del tempo abbiano dovuto scrivere e parlare da una posizione maschile a causa di un modello sociale fallocentrico. Nel 1975 teorizza, allora, un movimento reazionario,

---

<sup>13</sup> S. S. Park, *Suffrage and Virginia Woolf*, cit., pp. 122-125.

<sup>14</sup> T. Lemaster, «*Girl with a Pen*»: *Girl's Studies and Third-Wave Feminism in «A Room of One's Own» and «Professions for Women»*, in «*Feminist Formation*», 24, 2 (2012), p. 86.

*l'écriture féminine*, che inserisce e riscrive il corpo femminile e la sua differenza nel linguaggio e nel testo.<sup>15</sup>

Un problema fondamentale che si pone alle donne è spesso la scelta tra l'essere madri o l'essere scrittrici. La critica Jacqueline Rose riteneva che la stessa Virginia Woolf temesse che scrivere la rendesse una donna innaturale e la portasse via dalle gioie domestiche. Il critico Ronald Hayman è di tutt'altro avviso e ritiene che per l'intellettuale invece le sue storie e i suoi personaggi erano una valida alternativa ai figli. Il critico Frank Barrow sintetizza il pensiero di vari critici sostenendo che la produzione biologica preclude necessariamente quella culturale, la natura stessa infatti ha pensato a una divisione dei lavori, il compito degli uomini è quello di generare idee, mentre quello delle donne è di generare figli.<sup>16</sup> Il problema di Virginia Woolf per tutta la vita fu di trovare la modalità giusta per scrivere di donne, da donna. La questione riguarda anche il corpo femminile che è fortemente limitato e stabile a causa di ideologie maschili, patriarcali che si sono sedimentate nell'inconscio delle stesse donne. Quando la mente e il corpo femminili si uniscono avviene una sorta di esplosione. La vita interiore inconscia dove la scrittrice donna va a pescare è ricca e complessa, ma per i limiti del proprio corpo, ciò che l'autrice ha trovato in quelle profondità non può trovare una realizzazione artistica. Quello che avviene nell'inconscio è uno schianto tra l'immaginazione femminile e l'oggetto interiorizzato, ossia il mondo esterno che è dato dai precetti maschili. L'unica soluzione possibile diviene distruggere l'autorità assoluta e resistente dell'oggetto in modo tale che l'immaginazione femminile sopravviva.<sup>17</sup>

Virginia Woolf sostiene che l'imposizione di un'eterosessualità obbligatoria durante l'adolescenza diviene una limitazione alla libertà della ragazza come artista. Rimanendo su questa linea la psicologa Deborah Tolman sostiene che la sessualità sia un'area di conoscenza del sé per le ragazze e le informa dei loro desideri emotivi, intellettuali e spirituali, ma queste pur di proteggersi cercano di incarnare l'ideale di brava ragazza previsto dalla società, cercando di reprimere le loro pulsioni e vivendo un conflitto tra il loro desiderio fisico-interiore e la censura sociale. L'esperienza delle ragazze con l'altro sesso, o comunque le norme sessuali previste per loro, le ostacolano

---

<sup>15</sup> T. Lemaster, «*Girl with a Pen*», cit., pp. 79, 82, 86-87.

<sup>16</sup> J. Stewart, *A Thoroughly Modern Melancholia: Virginia Woolf, Author, Daughter*, in «*Woolf Studies Annual*», 16 (2010), p. 146.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 148-150.

nel contatto con la loro fonte interiore di piacere e di conseguenza le preclude non solo una conoscenza erotica ma anche personale e artistica. Secondo la sociologa Karen Martin la sessualità influenza sulla propria capacità di agire nel mondo, dunque se le ragazze avessero un maggiore soggettività sessuale, avrebbero un senso più positivo di sé, e potrebbero raggiungere anche la capacità di creare un'arte che possa portare un cambiamento.<sup>18</sup> Alle ragazze, comprese quelle di Virginia Woolf manca una consapevolezza soggettiva del proprio corpo e quella emotivamente connessa, infatti la mente e il corpo sembrano essere due entità separate, di esseri che diventano silenziosi. La scrittrice riprendendo la teoria bergsoniana secondo cui l'intuizione è l'unica via per comprendere la realtà, crea dei personaggi femminili intuitivi a differenza dei personaggi maschili che hanno un intelletto che si configura come limitato e forza distruttiva. Secondo alcuni suoi contemporanei, tra cui Proust, Virginia Woolf avrebbe scritto un unico grande romanzo, con una sola protagonista donna, ossia lei stessa. È una donna pluriforme la cui vita si divide in «momenti dell'essere», e «momenti del non essere». Secondo la critica Madaline Moore, i «momenti dell'essere» hanno molto in comune con la filosofia di Heidegger, il quale sostiene che è di fronte ad esperienze come l'angoscia che ci rendiamo conto di essere gettati nel mondo senza scampo. Il critico Morris Beja parla di questi momenti come epifanie, ossia delle rivelazioni che non sono proporzionate al significato, o comunque alla logica dell'oggetto che le ha prodotte.<sup>19</sup> Non si tratta mai di grandi rivelazioni drammatiche ma di piccoli miracoli quotidiani.

Virginia Woolf nei suoi romanzi si configura come una veggente, con l'obiettivo di rivelare, far vedere e sentire ma non di spiegare. L'artista non è più onnisciente o un interprete ma è un operatore invisibile che guida la nostra attenzione come un medium, che fa suo il punto di vista, emozioni, sensazioni e parole dei suoi personaggi. I romanzi della scrittrice possono allora essere considerati prospettici perché non sono più dipendenti dai fatti ed entrano nella complessità della vita. A livello stilistico viene scelto il monologo interiore, come strumento per esplorare i nostri ricordi, desideri e sogni, e sul piano del vocabolario, la scrittrice ricorre all'uso dei verbi «passare», «avere» e dell'imperfetto.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> T. Lemaster, "Girl with a pen", cit., pp. 87-90.

<sup>19</sup> M. Merlini, *Invito alla lettura di Virginia Woolf*, Milano, Mursia, 1991, pp. 142-143.

<sup>20</sup> M. Nathan, *Virginia Woolf*, Milano, Mondadori, 1962, pp. 131-132.



La scrittura di Virginia Woolf richiede ai suoi lettori di essere interpretata, un po' come i sogni di Freud, è come se si leggesse un puzzle di immagini condensate e spostate. Le emozioni e soprattutto la rabbia nella scrittura dell'intellettuale andrebbero esplorate nelle loro profondità, perché proprio nella loro inquietudine risiede la verità della vita, e dell'inconscio. Un esempio di questo modo di rappresentazione psicoanalitico è visibile in *Three Guineas* e *A Room of One's Own* che iniziano entrambe con un'espressione di rottura un «ma». Il «ma» oltre ad avere una funzione retorica ha anche l'obiettivo di sconvolgere una realtà preconcepita, legata all'identità della donna, per mostrare poi un'altra realtà. La scrittura di Virginia Woolf tenta dunque di avvicinarsi a una verità in un modo che non è conciliante e nemmeno combattivo, le emozioni sono sempre moderate mai espresse liberamente, e lo stile richiede un lettore apartitico ma interessato, che sta in una posizione simile a quella dell'analista.<sup>21</sup> La differenza con Freud è che i simboli di Virginia Woolf non sono onirici ma estetici, perché creati appositamente per penetrare l'ineffabile nel pensiero e nel sentimento umano e per rendere suggestive le emozioni e le idee. Moltissimi simboli della scrittrice hanno origine nelle sue esperienze giovanili, e ne consegue che il passato rivive sempre nel presente tramite elementi soggettivi e oggettivi.<sup>22</sup> Virginia Woolf sembra subire il tempo come «un'azione distruttiva che sbriciola la nostra vita quotidiana, ci separa, ci riduce in frammenti. È una corrente discontinua piena di urti e di scosse [...]». L'intellettuale è interessata al tempo come divenire e mobilità, e non come una continuità melodica, come sosteneva Bergson; l'unica presa che ha sul tempo è una percezione istantanea del mondo, per cui intelligenza e volontà hanno un ruolo passivo e secondario.<sup>23</sup>

Virginia Woolf si configura come neofemminista proprio nell'invito alle donne ad esplorare l'inconscio, andando contro una scrittura fallocentrica, tipica di uomini bellicosi, che scrivono in modo diretto e schietto, privo del potere di suggestione e senza vera capacità di esprimere le emozioni. Le donne che riusciranno ad accedere alle profondità della loro mente riusciranno a rinnovare il potere creativo della scrittura, fecondando le idee ormai secche degli uomini.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> L. Hsieh, *The Other Side of the Picture: The Politics of Affect in Virginia Woolf's «Three Guineas»*, in «Journal of Narrative Theory», 36, 1 (2006), pp. 27-29.

<sup>22</sup> M. Merlini, *Invito alla lettura di Virginia Woolf*, cit., pp. 135-137.

<sup>23</sup> M. Nathan, *Virginia Woolf*, Milano, cit., pp. 114-115.

<sup>24</sup> F. L. Restuccia, «*Untying the Mother Tongue*»: *Female Difference in Virginia Woolf's A Room of One's Own*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», 4, 2 (1985), p. 261.

La scrittura di Virginia Woolf sembra essere quasi una cura ai suoi momenti di follia, infatti è quasi sempre alla fine dei romanzi che si presenta una crisi depressiva più o meno violenta. Finché scrive i suoi personaggi la riempiono, le fanno compagnia, parla con loro nella vasca da bagno, mentre cammina, prova a voce alta le loro frasi, e ragiona con le parole che fa dire loro. Appena il romanzo è concluso si sente vuota e sola, come se la fine dell'opera fosse una specie di morte, l'epilogo di un appassionato dolore.<sup>25</sup> La scrittrice si trasferisce in ciascuno dei suoi personaggi, per esempio, Orlando, il protagonista dell'omonima opera, come la sua autrice, leggeva le sue opere, per poi correggere, tagliare e aggiungere parti di continuo, a volte cadendo nella disperazione e recitando a tavola o mentre passeggiava la parte dei suoi personaggi, ridendo e piangendo per loro.<sup>26</sup> Si potrebbe dunque affermare che «i romanzi di Virginia Woolf sono un prolungamento della sua vita»<sup>27</sup> come sostiene Michael Holroyd, anche a livello linguistico, infatti, la scrittrice cerca una forma elastica e libera, proprio come la vita.

### *Una stanza tutta per sé*

*A Room of One's Own* è un saggio, che inizialmente doveva intitolarsi *Woman and the Novel*, uscito il 31 ottobre 1923, nato dalla rielaborazione di due conferenze che Virginia Woolf tenne alle studentesse del Newnham e del Girton College di Cambridge nell'ottobre 1928 e dal risentimento contro i privilegi della condizione maschile, che documenta l'estraneità delle donne ai luoghi della cultura e dell'arte.

Mentre scriveva *A Room of One's Own* Virginia Woolf stava effettivamente aggiungendo una camera da letto con sopra un salottino o studiolo tutto suo nella sua casa di campagna. La camera aveva una finestra che si apriva sui campi, le pareti avevano un colore verde opaco chiarissimo e guscio d'uovo, vi erano un lettino singolo, un cassettone, un tavolo, una sedia, e sul caminetto la decorazione di una barca che navigava verso il faro realizzata dalla sorella Vanessa. La sensazione era che chi l'abitasse fosse una bambina che desiderava la luce.

---

<sup>25</sup> N. Fusini, *Possiedo la mia anima, Il segreto di Virginia Woolf*, Milano, Mondadori, 2006, p. 87.

<sup>26</sup> V. Woolf, *Orlando*, Milano, Mondadori, 1986, p. 88.

<sup>27</sup> M. Merlini, *Invito alla lettura di Virginia Woolf*, cit., p. 134.

Con *A Room of One's Own* la scrittrice riprese il filo sperimentale che la legava a Katherine Mansfield, una donna che ammirava in quanto intelligente, sensibile, libera, capiva la letteratura e sapeva scrivere, era insomma identica a lei, anche per la condizione di malattia e di solitudine, tema su cui le due donne ebbero modo di parlare a lungo. Virginia Woolf provava tanta ammirazione nei suoi confronti ma nonostante le volesse bene non riuscì a reggere il senso di invidia, gelosia, fallimento ed esclusione che la pervase quando ebbe successo *Bliss*, l'opera di Katherine.

Dopo la pubblicazione di *A Room of One's Own* la scrittrice ricevette i complimenti da Ethel Smyth, una femminista, musicista, compositrice, un po' trasandata, energica, entusiasta e curiosa di settantadue anni. Ethel Smyth si innamorò dell'intellettuale, di un amore che è tipico delle madri, perché l'amava per quella che era. Grazie a lei Virginia Woolf si aprì alla forza intellettuale del corpo e della mente femminile, anche Ethel Smyth aveva patito la discriminazione ed era stata umiliata; a stringere così la loro amicizia amorosa vi fu il saggio *A Room of One's Own* che ha proprio come centro la figura della donna emarginata, esclusa e outsider, condizioni che loro stesse avevano vissuto e vivevano. Le due donne avevano però modi diversi di scrivere, mentre Ethel Smyth raccontava di sé in modo schietto, militante, sincero e sicuro, Virginia Woolf eliminava la presenza autoriale nei suoi scritti e si mostrava più fragile e introspettiva, talvolta impaurita.<sup>28</sup> Grazie alla Smyth, l'intellettuale ricordò anche quel senso di vergogna che aveva provato per il proprio corpo di donna, e la paura di guardarsi allo specchio. Se nel tempo Vita Sackville-West le aveva insegnato a confondere le differenze tra uomo e donna, essere una donna e amare, vivere e godere come un uomo, Ethel Smyth le aveva insegnato a salvare nella differenza dell'esistenza femminile una qualità di parità con gli uomini.<sup>29</sup>

Virginia Woolf credeva che gli scrittori che parlavano di sé stessi fossero egoisti, e che questo egoismo si mostrasse nei testi con l'uso della parola «io», tipico della scrittura diretta, indice di libertà mentale, libertà personale e di fiducia in sé degli uomini. L'«io» è un termine adatto per coloro che non hanno un vero essere, la scrittrice fece dunque uso di una prosa frammentaria tramite narratori proteiformi, come le varie Mary in *A Room*

---

<sup>28</sup> C. Wiley, «When a Woman Speaks the Truth about Her Body»: Ethel Smyth, Virginia Woolf, and the Challenges of Lesbian Auto/Biography, in «Music and Letters», 85, 3 (2004), pp. 390, 392.

<sup>29</sup> N. Fusini, *Possiedo la mia anima, Il segreto di Virginia Woolf*, cit., pp. 122-123, 189, 190, 200, 240.

of *One's Own*, rimanendo come autrice nel sottotesto.<sup>30</sup> L'appello generale all'uso di molteplici narratori fittizi sembrerebbe un tentativo di replicare nelle opere gli ambienti protettivi completamente femminili in cui ha cercato rifugio dal patriarcato. Inoltre la decostruzione del sé narrante serviva anche allo scopo femminista che vedeva nell'egoismo e nella soggettività simboleggiata dall' «io» quelle caratteristiche intrinsecamente maschili e oppressive. Virginia Woolf vide anche nella somiglianza grafica dell'«io», in inglese «I», la rappresentazione del fallo, ossia la manifestazione corporea della dominazione patriarcale e fascista. La critica Hermione Lee analizzando le opere della scrittrice ritiene che esse abbiano tutte le caratteristiche per essere ritenute delle buone biografie, in quanto grazie ai vari narratori sono caratterizzate da movimento e cambiamento, requisiti essenziali per la scrittura che tratta della vita, in quanto questa non può essere fissata e finalizzata.<sup>31</sup>

Si può dunque dire che *A Room of One's Own* propone un attraversamento «di genere» della letteratura inglese fatta da una voce narrante, un «Io» che però si pone in discussione, è un io mobile fatto di tre donne Mary Beton, Mary Seton una studentessa dell'immaginario Fernham College e Mary Carmichael un aspirante romanziera. Virginia Woolf sceglie un io mobile perché l'uso della prima persona in pubblico per una donna nel corso della storia era stato problematico, sarebbe stata considerata rozza e immatura. Le donne non potevano affermarsi in assenza di una tradizione e per il solo fatto di essere donne, non potevano scrivere perché limitate nel possesso di denaro, una stanza tutta per sé e una mente androgina.<sup>32</sup>

*A Room of One's Own* sperimenta una nuova forma di discorso per sovvertire i modi patriarcali, di cui Virginia Woolf odia gli incitamenti, la pomposità, la vanità e l'autoritarismo. Il modo di scrivere maschile è inadeguato per stile, forme e contenuto. Le donne devono creare un discorso alternativo, ma prima devono raggiungere quelle condizioni di scrittura, e di indipendenza psicologica che vengono delineate nell'opera. Le donne devono avere una tradizione di scrittura femminile in cui collocarsi, e un pubblico di donne a cui rivolgersi. Devono uccidere l'angelo della casa, ossia la rappresentazione maschile della femminilità ideale, e infine rappresentare nei loro discorsi aspetti di sé stesse, soffocate da questo stereotipo.

---

<sup>30</sup> C. Wiley, «*When a woman speaks the truth about her body*», cit., p. 393.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 395-396, 400.

<sup>32</sup> S. Sullam, *Leggere Woolf*, Roma, Carrocci, 2020, pp. 98-99.

Con l'avvicinarsi della guerra, anni dopo la pubblicazione di *A Room of One's Own* Virginia Woolf constatò che pure lei per risparmiare la luce non ebbe più una stanza tutta per sé oltre a una serie di ristrettezze come margarina, farina, zucchero, latte e vestiti. A causa della tensione e del freddo anche scrivere era diventato difficile perché le mani le tremavano e le dita si gelavano tanto da non riuscire a tenere più in mano una penna.

### *Le tre ghinee*

Virginia Woolf soprattutto durante la seconda guerra mondiale provava rabbia e indignazione per l'ingiustizia del sistema patriarcale, che mostrava la sua faccia più violenta con il conflitto che tutti i giorni l'intellettuale aveva sotto gli occhi.

Nell'ottobre del 1935 Virginia Woolf partecipò al congresso del Labour Party, in cui il leader del partito, George Lansbury, socialista, idealista, pacifista e contrario al colonialismo fu costretto a dimettersi. La scrittrice era d'accordo con le idee di Lansbury ma al contempo si interrogava sui doveri e le responsabilità che aveva in quanto donna, in un mondo dove una persona di sesso femminile non ha pieni diritti né istruzione, alla fine quelle del suo sesso potevano fare poco per prevenire la guerra, dato che non sembravano nemmeno abitare nello stesso paese dei padri e dei fratelli.

L'intellettuale, oltre agli oltraggi e alle sfuriate rivolte contro il suo sesso, iniziò a raccogliere già dal 1931 una serie di fatti da ritagli di giornale, citazioni sulle donne, gli uomini, la legge, la sessualità, la religione, la Chiesa, gli sport, la scienza, l'educazione, l'economia, la politica, i modi e le maniere, che alimentarono la sua foga e creatività, per la scrittura di un saggio che il 9 aprile 1936 era intitolato *Two Guineas*. A gennaio dell'anno dopo il titolo divenne *Three Guineas* con l'intento di scrivere un pamphlet antifascista, incentrato sulla politica, e sugli uomini politici, sui diversi atteggiamenti verso la guerra e il fascismo, e l'influenza di questo sulla vita privata, connettendo la guerra con il trattamento delle donne.

In qualità di zia tentò di dissuadere il nipote Julian dal combattere per la Spagna contro il dittatore Franco, nei valori della guerra era convinta che vi fosse solo un'idea sbagliata di virilità, e gli rimproverava il suo egoismo. Dopo qualche settimana dalla partenza il nipote morì, e la scrittrice non seppe farsene una ragione per quella morte

insensata e sprecata, non la confortò nemmeno il fatto che il nipote venne commemorato in una cerimonia ufficiale insieme a coloro che avevano donato la vita. Ogni giorno andava dalla sorella, e stando lì pensava a Julian e nel mentre scriveva *Three Guineas*, non per dimenticarlo ma per continuare a vivere, finì l'opera il 12 ottobre 1937 e il 3 giugno 1938 venne pubblicata.

La scrittrice venne attaccata un po' da tutti, il suo era un femminismo che offendeva gli amici maschi, anche del circolo di Bloomsbury, in quanto credevano di trattare le donne come eguali, e le amiche femmine a cui bastava la libertà individuale raggiunta.<sup>33</sup> La stessa Vita Sackville-West in una lettera del 15 giugno 1938 le scrisse che alcuni ragionamenti presenti in *Three Guineas* le sembravano fuorvianti. Nella lettera del 23 luglio 1938 scrisse che aveva seri dubbi sul fatto che una donna inglese non sentisse l'Inghilterra come sua patria perché sposando uno straniero perderebbe la sua cittadinanza. Non riteneva nemmeno corretto che l'istinto di combattimento è una caratteristica sessuale che la donna non può condividere, dato che in realtà molte donne sono estremamente bellicose e spingono i loro stessi uomini a combattere.<sup>34</sup> L'opera non incontrò, dunque, nemmeno l'approvazione dell'amante, che sullo stile e contenuto dell'opera scrisse «ora incanti con la tua magnifica prosa, ora esaspera con i tuoi argomenti ingannevoli».<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> N. Fusini, *Possiedo la mia anima, Il segreto di Virginia Woolf*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 222-223, 246-248, 250-251, 255.

<sup>34</sup> V. Woolf, Vita Sackville-West, *Scrivi sempre a Mezzanotte, Lettere d'amore e desiderio*, a cura di E. Munafò, Roma, Carrocci, 2019, pp. 229-232.

<sup>35</sup> M. Merlini, *Invito alla lettura di Virginia Woolf*, Milano, Mursia, 1991, p. 158.

## Capitolo II

### La critica sociale in *Three Guineas* e *A Room of One's Own*

#### La guerra e il sistema patriarcale

Non sempre si insiste sul significato politico dell'opera di Virginia Woolf, spesso messo in ombra dalle innovazioni stilistiche della sua scrittura. Nell'opera *Three Guineas* (Tre Ghinee, 1938) non vi è una trattazione delle azioni belliche, dei gas velenosi o navi da guerra, per via del rifiuto dell'intellettuale di nobilitarli, e per l'interesse a mostrare, invece, il complesso intrico che vede un'intera società mantenere un governo violento e partecipare ai suoi crimini.<sup>36</sup>

Secondo Virginia Woolf c'è una forte connessione tra una tirannia di tipo privato e una tirannia di tipo pubblico, che può essere fermata solamente tramite la consapevolezza delle donne della loro esclusione e da una conseguente reinterpretazione femminista della cultura. Nella casa privata non c'è libertà a causa del potere che gli uomini esercitano sulle donne, ma la scrittrice tende a trascurare che il personale di servizio subisce forme di sfruttamento anche da parte delle padrone di sesso femminile. I domestici sono dunque l'esempio lampante di come la divisione tra privato e pubblico sia illusoria.<sup>37</sup>

Alle radici della tirannia privata vi è la relazione tra la madre e il figlio, che genera un circolo vizioso di oppressione e sottomissione, tramite il complesso di Edipo e la sua diretta conseguenza, il complesso di Creonte, e che continua ad essere alimentato dalla rabbia degli uomini e dalla paura delle donne. Il complesso di Edipo è una tesi psicologica che sostiene l'idea della supremazia maschile basata sul concetto di donna come uomo mancato, e porta alla fissazione infantile che viene protetta dalla società e dalle leggi, grazie a cui il padre decide per la figlia, e quella che si ribella viene additata come snaturata o dalla femminilità incerta, perde tutti i mezzi di sostentamento e può subire

---

<sup>36</sup> B. A. Carroll, «*To Crush Him in Our Own Country*»: *The Political Thought of Virginia Woolf*, in «*Feminist Studies*», 4, 1 (1978), pp. 99, 107-108.

<sup>37</sup> M. M. Childers, *Virginia Woolf on the Outside Looking down: Reflections on the Class of Woman*, in «*Modern Fiction Studies*», 38, 1 (1992), pp. 72-73.

violenza.<sup>38</sup> Il complesso di Edipo in termini freudiani è una fase normale dello sviluppo emotivo che porta alla formazione di un'identità sessuale tramite una competizione con il genitore dello stesso sesso per via di una proiezione amorosa nei confronti del genitore di sesso opposto. Questo tipo di fissazione infantile si traduce in un tabù sessuale inconscio che spiega il bisogno degli uomini di mantenere le donne inferiori e dunque la loro rabbia quando una donna tenta di raggiungere l'indipendenza o una forma di parità, e la conseguente paura delle donne di subire violenze a causa di questa emozione. Per spiegare questo rapporto tra l'uomo e la donna, Virginia Woolf riprende il dramma di Sofocle *Antigone*. Creonte è un uomo istruito e dittatore che impone le proprie leggi, le quali devono essere rispettate indipendentemente dalla loro mancanza di saggezza e giustizia, solo la figlia Antigone cerca di ribellarsi per far rispettare i propri diritti umani, ma essendo donna e priva di mezzi venne chiusa in una fossa e sepolta viva. Il mito ben spiega le attuali tirannie, perché alla base vi sono sempre uomini sicuri di sé e con un Super-Io che aderisce solamente al potere e non alla moralità. Questo desiderio di dominio e autorità porta dunque gli uomini a combattere guerre proprio per mantenere la propria identità e indipendenza maschili. Bisogna, dunque, spezzare la dipendenza delle donne dagli uomini, perché crea quella forma di schiavitù che continua ad alimentare la tirannia e che tiene sotto scacco pure gli uomini, perché comunque anch'essi schiavi del desiderio di dominare.<sup>39</sup>

Dato che la maternità così com'è costruita socialmente è centrale nella dipendenza economica delle donne, la riforma del ruolo di madre e della famiglia sono il fulcro per l'emancipazione. Virginia Woolf sostiene che la subordinazione delle donne sia connessa al loro corpo, visto come un mezzo di riproduzione, su cui si proietta l'ansia di controllo da parte degli uomini, tramite la costruzione culturale del timore di preservare la castità femminile per non sprofondare nella vergogna. La legittimazione di questa visione viene presa dal libro della Genesi, secondo cui la donna è nata dalla costola dell'uomo, a sottolineare che è la donna che è stata creata per l'uomo e non viceversa. Separando l'ansia maschile dal corpo della donna si può sottrarre la costruzione della donna come madre all'interno di un mondo femminilizzato e dominato a livello economico e sociale da uno stato mascolinizzato, eliminando una gerarchia di genere e parole come femminile

---

<sup>38</sup> V. Woolf, *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 178.

<sup>39</sup> B. Andrew, *The Psychology of Tyranny: Wollstonecraft and Woolf on the Gendered Dimension of War*, in «Hypatia», 9, 2 (1994), pp. 92, 93, 94.



e maschile che sono solo una costruzione sociale. Come Lisistrata, le donne potrebbero rifiutarsi di generare bambini che poi necessariamente verranno arruolati in una società bellicosa e tirannica, oppure potrebbero impegnarsi per reintegrare lo Stato con il mondo della vita rompendo le barriere di genere tra sfera pubblica e privata, alla luce del fatto che le donne non possono non partecipare alla vita pubblica, dato che nel periodo di guerra, anche se con figli, un bambino in grembo o prossime al parto hanno lavorato nelle fabbriche e nei campi per aiutare il proprio paese. Tuttavia Virginia Woolf non ritiene che dalle maggiori responsabilità avute nel periodo di guerra le donne possano essere più libere.<sup>40</sup> Le donne dovrebbero quindi rinunciare alla maternità possessiva e al diritto esclusivo al legame psicologico con i figli, per fare in modo che gli uomini possano accedere a questo legame e alle emozioni, sentimenti ed energia creativa che derivano da esso, rinunciando ad essere soldati e a fare guerre. Inoltre così facendo il peso di entrambi in ambito familiare verrebbe alleggerito. Si potrebbe eventualmente retribuire la maternità proprio con il fine di renderla una professione rispettabile e dare alle donne l'opportunità di indipendenza non solo economica.

Altre soluzioni potrebbero derivare dalla creazione di una Società delle Estranee che, mantenendo il loro punto di vista di subordinazione, dovrebbero mostrarsi indifferenti alla volontà degli uomini di combattere, replicando così l'indifferenza della madre nei confronti del bambino. Tramite l'indifferenza delle donne gli uomini metterebbero in dubbio la loro identità, in quanto, come dimostrano gli psicologi, gli esseri umani hanno più difficoltà ad agire quando chi li circonda permette loro completa libertà, che non quando la loro azione è impedita od ostacolata da emozioni intense.<sup>41</sup>

Alla base della tirannia vi sarebbe inoltre il forte legame tra il sacro e la violenza. Secondo il critico René Girard, ogni società nel corso del tempo grazie al sacrificio di un capro espiatorio, in questo caso le donne, ha proiettato su di esso le proprie differenze, incanalando all'esterno la violenza della comunità che altrimenti si distruggerebbe dall'interno, rafforzando tramite la persecuzione collettiva della vittima i legami tra uomini. La persecuzione purifica la comunità dalla violenza perché vi è stato lo spostamento dell'aggressività su una vittima, ma solo riuscendo a esprimere il punto di vista del capro espiatorio, oltre a smettere di perpetuare il meccanismo di violenza della

---

<sup>40</sup> C. Froula, *St. Virginia's Epistle to an English Gentleman; or Sex, Violence, and Public Sphere in Woolf's Three Guineas*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», 13, 1 (1994), pp. 43, 45-46.

<sup>41</sup> B. Andrew, *The Psychology of Tyranny*, cit., pp. 84-97.

sfera pubblica maschile, si potrà far progredire l'umanità verso la pace e la libertà. L'uomo, subordinando la donna come capro espiatorio in base alla differenza fisica, la esclude dall'istruzione e dalla professione, ottenendo così il dominio della sfera pubblica, tramite un'equivalente moderno del tabù mestruale, con cui si rende la donna impura e pericolosa per il mestruo nelle società pre-alfabetizzate. Sia l'esclusione sulla base del proprio corpo sia il tabù del ciclo mestruale rispondono infatti al desiderio represso di attribuire la colpa della violenza alle donne, legittimando il proprio potere.

Virginia Woolf sostiene dunque che combattere una forma di tirannia sia combatterle tutte, e non come femministe, perché l'obiettivo è difendere i diritti di tutti, nel rispetto di giustizia, libertà e uguaglianza, come sosteneva Josephine Butler, una femminista e riformatrice sociale inglese nell'età vittoriana. In *Three Guineas* Woolf mostra come il movimento delle donne nel diciannovesimo secolo si configuri come una guerra in casa, e come questa guerra tra i sessi sembri una guerra santa in cui gli uomini combattono per difendere un tabù sacro contro l'autorità femminile, mentre le donne cercano di dimostrarne l'infondatezza; ne sono un esempio la battaglia di Westminster, la battaglia di Harley Street, la battaglia della Royal Academy e la battaglia del Grado. La società sembra essere come un padre che crede di avere dalla sua parte Dio, la natura e le leggi, che combatte per nascondere alle figlie il loro ruolo di capro espiatorio, esercitando una violenza che giustifica come sacra contro le donne che riescono ad accedere agli ambiti che gli sono stati preclusi. Ad esempio nel 1869 vi fu la battaglia di Harley Street in cui duecento studenti maschi di medicina introdussero una pecora nell'aula delle studentesse del Royal College of Surgeons di Edimburgo. In un'altra occasione gli studenti universitari di Cambridge si recarono al college femminile danneggiando i cancelli che erano stati eretti in memoria della prima preside Miss Clough. Inoltre nel 1937 Cambridge rifiutò alle studentesse lo status di membri dell'università, e limitò per quote il loro accesso, nell'anno accademico 1934-1935 non potevano studiare lì più di 500 donne contro più di 5000 studenti maschi, non soggetti a quote.<sup>42</sup>

La tirannia continua ad essere alimentata da quello che Virginia Woolf chiama l'esposizione dello spettacolo maschile, che vede il predominio di apparenze costruite ad hoc dagli uomini per nascondere il dominio e negare il legame diretto tra patriarcato e guerra. L'intellettuale decostruisce dunque la lunga tradizione della vanità e dell'estetica

---

<sup>42</sup> C. Froula, *St. Virginia's Epistle to an English Gentleman*; cit., pp. 31-35.

femminile insistendo su quelle maschili, accusando i soldati di sfilare in uniforme proprio con l'obiettivo di suscitare invidia, gelosia e competizione tra gli altri uomini, spingendo così i giovani a combattere. Ciò vale per i soldati ma in realtà ogni abito professionale, quello del magistrato, del medico, dell'avvocato, sono tutti un tipo di esibizione di vanità e gerarchia.<sup>43</sup> Anche qui c'è una profonda distinzione di genere dato che l'abito per le donne ha invece l'obiettivo di suscitare l'ammirazione del sesso maschile in quanto le uniche professioni accessibili per loro erano tramite il matrimonio. Le donne che hanno libertà intellettuale in questo senso potrebbero far luce su come queste distinzioni di grado e uniformi ridicolizzino chi le indossa e sminuiscano la cultura, e tramite questo rifiuto scoraggiare la guerra.<sup>44</sup> Virginia Woolf fa così un'importantissima inversione di genere perché non è più lo sguardo maschile che controlla l'immagine della donna, la quale può finalmente sfuggire a un'oggettivazione sessuale, e assumere lei il potere per cambiare la situazione.<sup>45</sup>

La donna deve riconoscere che sulla base del proprio sesso e genere non ha patria, è cosmopolita, una cittadina del mondo. Suo fratello che dice di combattere per la patria in realtà lo fa solo per soddisfare i propri istinti sessuali e per soddisfare vantaggi che lei non condividerà mai, e dicendo di proteggerla in realtà sta solo salvaguardando il suo diritto di dominio. Virginia Woolf prefigura una forma di cosmofemminismo ossia una sorellanza globale di donne che in quanto oppresse hanno una causa comune contro il dominio maschile, criticare cioè sulla base del loro genere la guerra e difendere la pace. Woolf immagina una nuova classe che chiama quella delle «figlie degli uomini colti» che rifiutano il patriottismo, in quanto legittima e alimenta la guerra insinuando la paura per un nemico esterno, in questo caso le donne, che hanno solo una cittadinanza considerata di seconda classe, oscurando il potere che lui esercita all'interno. Ogni donna dunque consapevole di ciò si impegnerà:

not to take part in patriotic demonstrations; not to endorse any form of national pride;  
to be absent from any military parade, tournament, carousel, award ceremony or

---

<sup>43</sup> M. Pawlowski, *Exposing Masculine Spectacle: Virginia Woolf's Newspaper Clippings for Three Guineas as Contemporary Cultural History*, in «Woolf Studies Annual», 9, part 1 (2003), p. 131.

<sup>44</sup> V. Woolf, *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 40-41.

<sup>45</sup> M. Pawlowski, *Virginia Woolf's Veil: The Feminist Intellectual and the Organization of Public Space*, in «Modern Fiction Studies», 53, 4 (2007), pp. 727.

other ceremony that reinforces the desire to impose «our» civilization or «our» dominion on other peoples.<sup>46</sup>

Gli storici Joan Landes e Thomas W. Laqueur sottolineano come nell'Ancien Régime i sudditi maschi occupavano la stessa posizione subordinata delle donne. Il periodo post-rivoluzionario ha aperto la strada a politiche più inclusive, ma naturalizzando il dominio maschile si può dire che la Nuova Repubblica non solo è stata fatta senza le donne ma anche contro di loro.<sup>47</sup>

Fondamentale secondo Virginia Woolf è trovare il giusto mezzo tra l'identificazione con il sistema sociale, intesa come una forma di accettazione e riconoscimento reciproco con il prossimo, e l'indifferenza messa in atto dalle Estranee, una nuova associazione creata dalle figlie degli uomini colti che fa dell'esclusione una possibilità di cambiamento e non un'ulteriore assenza. Ciò che è sicuro è che le donne devono schiacciare da subito il germe del dominio combattendo una guerra ma senza armi contro la tirannia dello stato patriarcale, un po' come gli uomini combattono contro la tirannia dello stato fascista.<sup>48</sup>

La stessa Virginia Woolf infatti nella metà degli anni trenta del Novecento ha prestato il suo nome a varie cause antifasciste, facendo talvolta servizio nei loro comitati. Woolf ha rifiutato di farsi chiamare o chiamarsi femminista per via del disagio con tutte le etichette, i dogmi e l'organizzazione gerarchica e burocratica, e perché riteneva che nessuna etichetta potesse esprimere appieno le vere emozioni dell'oppressione delle donne e la forza di opposizione ai padri che ne deriva. Tuttavia si impegnò per la causa delle donne lavorando per la «Cooperativa delle donne», ospitando i loro incontri a casa sua, e scrivendo una raccolta di memorie sulla vita delle donne lavoratrici pubblicata dalla Hogarth Press. Senza pregiudizi di classe, infatti, Virginia Woolf riteneva che ogni donna fosse sua sorella ed era convinta che forse era la stessa classe da cui lei proveniva ad essere la più debole perché se le donne lavoratrici si fossero rifiutate di fare munizioni o

---

<sup>46</sup> V. Woolf, *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 147.

<sup>47</sup> K. Kaivola, *Revisiting Woolf's Representations of Androgyny: Gender, Race, Sexuality and Nation*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», 18, 2 (1999), p. 242.

<sup>48</sup> B. A. Carroll, «*To Crush Him in Our Own Country*»: *The Political Thought of Virginia Woolf*, in «Feminist Studies», 4, 1 (1978), p. 37.

aiutare nella produzione di beni, sarebbe stato grazie a loro che la possibilità di fare la guerra sarebbe davvero diminuita notevolmente.<sup>49</sup>

### Tra indifferenza e rabbia

In *Three Guineas* Virginia Woolf ritiene che le donne abbiano due modi per fare resistenza alla connessione tra fascismo e patriarcato: l'indifferenza delle Estranee alle strutture patriarcali e l'identificazione espansiva, che accetta e valorizza l'alterità. I critici danno interpretazioni diverse sull'indifferenza proposta da Woolf: c'è chi crede che essere un outsider indifferente porti solo ad ulteriori assenze e a subire violenze punitive, e chi crede che l'indifferenza sia invece funzionale nel momento in cui viene accettata e le si lascia alterare l'uniformità creata dal patriarca-tiranno, ossia riorganizzare il privato e il pubblico. Ovviamente questo pensiero di Virginia Woolf nell'insinuare che pensieri di tipo fascista fossero radicati anche nelle case britanniche portò a una forte indignazione.

La scrittrice dà alla Società delle Estranee il compito di estirpare il germe del potere e del dominio che permea l'ambito pubblico e privato, scopo che hanno pure associazioni antifasciste maschili, ma queste donne lo fanno con mezzi privati in privato facendo esperimenti creativi e non soltanto critici, in virtù del loro sesso, della loro tradizione e valori diversi. Il dovere delle Estranee è di non combattere con le armi, non fabbricare le munizioni o fare le infermiere, e non incitare i fratelli a combattere. La loro indifferenza deve basarsi sulla ragione, riconoscendo che combattere è una caratteristica sessuale che la donna non può condividere. Quando l'uomo le dice che combatte per difenderla dagli stranieri, deve ricordare di essere lei stessa una straniera perché il suo sesso, classe, ricchezza e terre non contano nulla per il suo paese, inoltre se sposa uno straniero diverrà anch'essa straniera, e a nulla le servirà la protezione fisica contro le incursioni aeree. Per mantenere questa indifferenza le Outsider non parteciperanno a nulla che abbia a che fare con la patria e la nazione. Nell'ambito professionale devono lavorare nell'interesse del loro impiego, denunciando ogni prevaricazione o abuso, senza competizione e in favore

---

<sup>49</sup> V. Woolf, *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 119, 121-122.

della ricerca, passione e libertà. Le Estranee devono ascoltare e verificare tutto ciò che viene detto dalle istituzioni come le scuole, perché vi sia sempre libertà di pensiero, e le Chiese, perché vi sia libertà di spirito e anche le donne possano partecipare alle sacre funzioni, dato che lo stesso Gesù al tempo le aveva ammesse ed erano poi state escluse per volontà di dominio degli uomini.

Fondamentali sono i loro esperimenti sia attivi sia passivi, perché la passività vuol dire essere attive, in quanto facendo sentire la propria assenza rendono desiderabile la loro presenza. Molti esperimenti vengono fatti in clandestinità per la paura di non essere economicamente indipendenti, tuttavia riusciranno nel loro intento perché libere dai pregiudizi tradizionali che caratterizzano gli uomini. Un esempio di passività viene dal canonico F. R. Barry a Oxford, il quale afferma che il compito della chiesa è di moralizzare la civiltà, sottolineando come sia necessario a ciò l'impegno e la collaborazione di tutti i fedeli, uomini e donne. Infatti se «negli ultimi uno o due secoli le donne hanno sempre predominato tra i fedeli nella porzione di circa il 75 per cento contro il 25 per cento di uomini»<sup>50</sup> oggi si assiste a un'inversione di tendenza e «le ragazze sono nel complesso più lontane dalla Chiesa e dalla fede cristiana dei loro coetanei».<sup>51</sup> Questo esperimento di assenza ha risultati molto positivi ed è facile da praticare da un grande numero di Estranee senza pericoli. L'effetto che ha è evidente dato che la Chiesa inizia a preoccuparsi dell'atteggiamento delle ragazze nei confronti della religione, per esempio del fatto che nei *colleges* femminili nessuna o poche ragazze vogliono svolgere attività di volontariato, tanto da ridefinire le funzioni e la posizione della donna al suo interno. Un esempio di esperimento attivo viene invece dalla signora Kathleen Rance, sindaco di Woolwich, che con coraggio disse «[...] Personalmente mi rifiuterei di rammendare una calza in favore della guerra», nonostante gran parte del suo elettorato lavorasse nelle fabbriche di munizioni dell'Arsenale. Se l'eco di queste parole giungesse ad altre donne sindaco, in altre città che fabbricano munizioni, il valore dell'esperimento di prevenzione della guerra della signora Kathleen sarebbe immenso, tanto da cambiare l'ordine delle cose.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> V. Woolf, *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 157-158.

<sup>51</sup> Ivi, p. 158.

<sup>52</sup> Ivi, p. 133-162.

Un problema fortemente connesso con la Società delle Estranee è che Virginia Woolf identifica il fascismo come un fenomeno puramente maschile semplificando la funzione del genere in questo sistema. Negli anni ottanta, però, i critici hanno scoperto risposte differenziate tra le donne al fascismo, dall'apoliticismo, alla condiscendenza, al sostegno e appoggio opportunisti. La semplificazione porta la stessa intellettuale ad entrare in metafore che sono tipiche del discorso fascista che tanto critica, e si può dire che le stesse Estranee non mettono abbastanza in discussione questo problema di esclusione e privazione. Altro problema è legato al fatto che questa Società non è semplicemente critica ma creativa, concentrandosi sulla bellezza in contrasto con il potere e il successo. Questa visione di Virginia Woolf della partecipazione artistica democratica basata sulla creatività femminile e sul mondo naturale è sia utopica, ma anche comune all'estetica moderna e nazista per cui non offre un approccio efficace o femminista alla resistenza. Infatti la loro indifferenza sottovaluta la tendenza fascista e patriarcale a legittimare la violenza come necessaria, desiderabile e legale contro le donne dell'opposizione.<sup>53</sup>

La Outsider Society non è mai esistita, ma la Hogarth Press, la casa editrice fondata da Virginia e il marito Leonard Woolf nella propria casa, nel quartiere londinese di Richmond, ha quella strategia politica di resistenza più vicina alle Estranee, con traduzioni e scritture femministe fuori dal canone britannico. Già nella metà degli anni venti l'intellettuale aveva creato un discorso tra scritti femministi e politica internazionale, con opuscoli politici che esemplificavano le idee delle Outsiders offrendo più voci e un'alternativa ai mezzi di informazione pubblici che avevano atteggiamenti patriarcali, di violenza e nazionalisti. Dalla Hogarth Press vennero pubblicate le memorie di donne inglesi bianche come Viola Tree nel 1926, Jane Harrison nel 1925 ed Elisabeth Robins nel 1928. Nel 1931 vennero raccolte le autobiografie, le lettere e i profili delle donne lavoratrici della Women's Cooperative Guild di Margaret Llewelyn Davis, sottolineando l'importanza del lavoro delle donne per la storia britannica, e presentando la storia di queste come una storia collettiva. A far parte di questa organizzazione erano infatti donne povere che avevano iniziato a lavorare da bambine come infermiere e domestiche, e per via della disoccupazione dei mariti o dei loro problemi di salute erano

---

<sup>53</sup> J. Barker, *Indifference, Identification, and Desire in Virginia Woolf's Tree Guineas, Leni Riefensthal's The Blue Light and Triumph of the Will, and Leontine Sagan's Maedchen in Uniform*, in «Women in German Yearbook», 26, 1 (2010), pp. 77-78.

entrate nel movimento cooperativo per salvare la vita ai figli e risparmiare denaro, alcune riuscirono anche ad entrare nella vita politica.<sup>54</sup> Ray Strachey nel 1936 raccolse un'antologia di saggi femministi per produrre una voce collettiva femminista, e nel 1929 venne pubblicata la biografia di una femminista e attivista indiana Saroj Nalini che introdusse la prospettiva coloniale. La Hogarth Press dà la possibilità all'intellettuale donna di non essere intrappolata in una stanza tutta sua, ma essere membro di una comunità letteraria e politica.<sup>55</sup>

Virginia Woolf in qualche modo incarna la outsider indifferente che lei stessa descrive in *Three Guineas* ma disapprova appassionatamente e apertamente il patriarcato e il fascismo. La scrittrice sostiene che ognuno di noi dovrebbe riconoscere di avere la capacità di divenire un tiranno, imponendo la propria volontà sugli altri. Quello che accade nel fascismo è che il tiranno come unico io si replica per creare un corpo politico, ma se tutti riuscissimo a riconoscerci come potenziali tiranni impareremmo a rifiutare questo desiderio di autoreplicazione e controllo per un tipo di identificazione espansiva. Questa identificazione è in grado di ristrutturare il funzionamento sociale tramite il riconoscimento e accettazione degli altri e la relazione con loro anziché un rapporto sfasato di dominio e oppressione. Si tratta di un riconoscimento di tipo dualistico che è una valida alternativa sia all'empatia che all'indifferenza e porta a una demistificazione della figura del tiranno.<sup>56</sup>

Le forme di resistenza al patriarcato nascono dalla rabbia derivata da secoli di esclusione e oppressione, tuttavia questa emozione nelle donne non è sempre bene accetta, anzi viene repressa e le stesse donne cercano di reprimerla, proprio perché culturalmente nel tempo ha avuto una differenziazione di genere. Le Estranee secondo Virginia Woolf non devono colmare le mancanze dovute alla loro esclusione con la rabbia ma con l'indifferenza, sostenendo una causa solo perché è il comportamento giusto e indifferente alle influenze personali, grazie anche alle loro quattro maestre: la povertà, la castità, la derisione e la libertà da fittizi legami di libertà, ossia «la libertà [...] dalla fedeltà alla propria scuola, alla propria università, alla propria Chiesa, ai riti della propria casta,

---

<sup>54</sup> M. M. Childers, *Virginia Woolf on the Outside Looking Down: Reflections on the Class of Woman*, in «Modern Fiction Studies», 38, 1 (1992), p. 66.

<sup>55</sup> U. McTaggart, «Opening the Door»: *the Hogarth Press as Virginia Woolf's Outsiders' Society*, in «Tulsa Studies in Women's Literature» 29, 1 (2010), pp. 70-71,78.

<sup>56</sup> J. Barker, *Indifference, Identification, and Desire in Virginia Woolf's Tree Guineas*, cit., pp. 84-85.



al proprio paese». <sup>57</sup> Per povertà l'autrice intende che le donne dovranno lavorare per avere il denaro sufficiente per vivere e non essere dipendenti da altri, e poter formare corpo e mente. Sulla base della castità non dovranno vendere il loro cervello ma lavorare solo per amore della ricerca, della sperimentazione e dell'arte; o addirittura lavorare gratuitamente per fornire a chi ne ha bisogno quelle conoscenze che non si possono permettere. Per derisione significa che dovranno rifiutare tutto ciò che pubblicizza il loro merito, come i titoli, e ricordare che alla fama e alla lode sono preferibili il ridicolo, l'oscurità e la disapprovazione. Infine dovranno liberarsi dai finti legami di fedeltà, e dunque dall'orgoglio per la loro patria, religione, università, scuola, famiglia e sesso. <sup>58</sup> Quest'ultima è fondamentale per una forma ideale di politica perché permette di abbandonare l'identità personale e l'emotività a favore di un collettivo indifferente, e le donne potranno realizzarla perché sono già escluse collettivamente da questi attaccamenti perché non hanno patria. <sup>59</sup>

In *Three Guineas* Virginia Woolf cerca di invertire le concezioni convenzionali della natura di genere della rabbia, sostenendo come la rabbia reale e ragionevole sia quella delle donne dovuta alle ingiustizie, come la mancanza di istruzione e di opportunità professionali, e non quella degli uomini che sembra logica ma è invece connessa alle emozioni personali. Un esempio viene fornito dal Rev. Patrick Brontë e Mr. Jex-Blake, per cui la loro rabbia che si esprime nei divieti sul comportamento delle figlie non è razionale o giustificata, ma è per la gelosia legata al timore di perdere il controllo e il dominio sulle figlie, spiegabile tramite la fissazione infantile. Sophia Blake riceveva annualmente soldi dal padre, ma una volta rimanendo senza prima della scadenza decise di dare lezioni private facendosi pagare cinque scellini all'ora. Il padre la obbligò a smettere, sottolineando quanto fosse degradante per lei lavorare facendosi pagare. Questo atteggiamento ovviamente venne risparmiato al fratello Tom che aveva invece il dovere di lavorare per mantenere moglie e figli. La paura di Jex-Blake dietro queste parole era quella che se la figlia avesse ricevuto soldi da un altro uomo si sarebbe resa indipendente da lui e sarebbe diventata dipendente da un altro, insomma sarebbe sfuggita al suo controllo. La stessa questione vale per l'argomento del matrimonio per cui il padre

---

<sup>57</sup> V. Woolf, *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 111.

<sup>58</sup> Ivi, p. 114.

<sup>59</sup> M. Kotler, *After Anger: negative affect and feminist politics in Virginia Woolf's Three Guineas*, in «Woolf studies annual», 24 (2018), p. 47.

l'avrebbe fatta sposare con l'uomo che lui avrebbe scelto e ritenuto adeguato, e le avrebbe dato lui la dote, ma se Sophia avesse avuto uno stipendio avrebbe potuto fare a meno dei doni del padre e scegliere lei chi sposare.<sup>60</sup> Altro esempio fu Patrick Brontë, il padre di Charlotte, che essendo contrario al matrimonio riuscì a sovrastare la forza dell'amore e della giovinezza della figlia e il suo innamorato Arthur Nicholls. Charlotte riuscì poi a sposarsi ma solo grazie alla forza del tempo che fece cambiare i pregiudizi del padre sulle nozze.<sup>61</sup>

Secondo Sigmund Freud, la rabbia è fondamentale nella formazione dell'identità, ma Virginia Woolf suggerisce che ciò valga solo per l'identità maschile. Il successo e la rabbia sono fortemente intrecciati non soltanto nell'educazione del bambino, ma anche nelle aspettative materne sul futuro dei figli maschi. La rabbia si trasmette di padre in figlio, divenendo un'emozione naturale che viene giustificata esonerando gli uomini da qualsiasi responsabilità e le donne, che sono costrette a reprimerla, vivono o come condannate a formarsi sulla clemenza trasmessa dalla madre o come ossessionate a ribellarsi a quest'ultima. Il problema è che, ritornando alle teorie di Freud, si può affermare che una donna che continua a reprimere la rabbia o a vivere in sua assenza non permette che i pensieri ad essa relativi si possano sviluppare per formare anche l'identità. La stessa Virginia Woolf è comunque consapevole che la rabbia continuamente soffocata dalle donne ha una natura distruttiva e il non esprimerla potrebbe comunque portarle a rimanere escluse. La scrittrice ritiene comunque che sia uomini sia donne nel momento in cui esprimono la loro rabbia lo fanno per ottenimento di potere, per far sentire la propria voce, anche se poi hanno metodi e successo differenti.<sup>62</sup>

La rabbia per Virginia Woolf non produce un'arte migliore, per una questione letteraria in quanto riteneva di tradire una tradizione che andava da Chaucer a Jane Austen e che lei ammirava e cercava di portare avanti, e anche per una questione politica. Infatti sia *A Room of One's Own* sia *Three Guineas* trattano di figure importanti nel movimento femminile del diciannovesimo secolo, come Josephine Butler e Sophia Jex-Blake, ed inoltre la stessa Virginia Woolf era stata coinvolta nel movimento che ottenne il voto delle donne. Il movimento delle suffragette era diviso tra le costituzionali guidate da Mrs.

---

<sup>60</sup> V. Woolf, *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 94-95, 174.

<sup>61</sup> Ivi, p. 177.

<sup>62</sup> K. M. Helal, *Anger, Anxiety, Abstraction: Virginia Woolf's «Submerged Truth»*, in «South Central Review» 22, 2 (2005), p. 88.

Fawcett e le militanti guidate da Pankhurst, una divisione dovuta proprio dal modo di concepire l'utilità della rabbia. Le suffragette militanti ritenevano che solo l'indignazione pubblica producesse risultati pratici, mentre le suffragette costituzionali utilizzavano una strategia politica più fredda con toni pacati e pazienti cercando il sostegno generale di uomini e donne, e la stessa Virginia Woolf era più favorevole a questa unità. La stessa Sophia Jex-Blake per la sua indignazione ha combattuto battaglie controproducenti, se anziché attaccare gli uomini avesse avuto un atteggiamento conciliante avrebbe sprecato meno tempo e forze. Le prime femministe infatti non cercarono solo di svegliare le donne ma anche di rassicurare gli uomini, in quanto erano loro a fare le leggi e a controllare i vari ambiti della vita, e la loro cooperazione risultava necessaria almeno fino a quando le donne non avessero conquistato i privilegi del potere politico e dell'indipendenza finanziaria. Dunque molti scritti delle prime femministe non esprimono la rabbia proprio per evitare di infastidire o indignare il lettore maschile e usano modi conciliatori per convincerli che le donne non sarebbero state così diverse dopo l'emancipazione, al fine di parlare alle paure degli uomini. Dunque il nuovo tipo di donna che vuole cambiare la sua condizione di oppressione si sarebbe comunque occupata dei doveri domestici che sarebbero venuti sempre prima di quelli professionali, sarebbe sempre stata leale alla famiglia e non avrebbe smesso di essere femminile, e soprattutto non sarebbe stata combattiva ma competente.<sup>63</sup>

Nelle sue opere Virginia Woolf raramente fa attacchi diretti alla mascolinità; qui la rabbia contro gli uomini è espressa con una prosa chiara, ironica e ragionevole. La rabbia a suo parere porta a scrivere con una visione distorta e deformata generando un'arte mostruosa e innaturale, e riporta l'esempio di Lady Winchilsea e la Duchessa di Newcastle, che crearono questo tipo di arte a causa dell'amarezza per la loro esclusione e la derisione di cui venivano ricoperte dagli uomini, e quello di Charlotte Brontë, in *A Room of One's Own*. Se Jane Austen riuscì a far combaciare il suo talento e il suo destino, scrivendo senza odio, amarezza, paura o proteste contro gli uomini, Charlotte Brontë fu in lotta con questa discrepanza, e scrisse con rabbia e indignazione. In *Jane Eyre* emerge infatti il desiderio della protagonista di poter varcare le colline e avere la stessa esperienza pratica degli uomini: l'autrice sottolinea come le donne hanno gli stessi bisogni degli

---

<sup>63</sup> A. Zwerdling, *Anger and Conciliation in Woolf's Feminism*, in «Representation», 3 (1983), pp. 71, 72, 73.

uomini e debbano poter avere un ambito in cui esercitare le loro facoltà, e chiama meschini coloro che ritengono che le donne debbano limitarsi a fare budini, lavorare ai ferri, ricamare o suonare il piano. In questo Charlotte Brontë finì per abbandonare il romanzo e il suo talento facendo prevalere il risentimento per l'ingiustizia.

La rabbia inoltre terrorizzava Virginia Woolf perché era vicina alla sua follia, infatti nelle fasi folli esprimeva ostilità anche nei confronti di chi amava, il marito, la sorella, facendo esplodere tutti quei sentimenti che nascondeva nella vita civile. Alla fine però queste esplosioni furono indispensabili per la sua arte, mostrando i suoi sentimenti più profondi e facendo della follia una forma intensificata della sua vita immaginativa.<sup>64</sup>

Una modalità con cui si rivendica la propria autorità è attraverso il controllo e l'appropriazione delle parole, e il tono della voce. Il potere maschile ha creato discorsi politici, critici, psicologici che hanno costruito la verità condannando la rabbia femminile, dunque la critica femminista ha dovuto lottare per trovare una voce che si configura come diversa e che altera la verità dominante, mostrando la realtà. In *Three Guineas* diviene dunque centrale come le donne possano trovare un tono di voce, una retorica e una strategia per poter intervenire, partecipare e comunicare in discorsi che sono intrisi di autorità maschile. Il tono di Virginia Woolf nelle sue opere e soprattutto in *Three Guineas* non deve essere visto come una lamentela, parola che non pone attenzione sul vero torto e disagio subito dalle donne. La rabbia dell'intellettuale è calata in un contesto di cambiamento sociale e politico, per cui il suo tono non è nevrotico ma l'espressione di una posizione etica e morale.

La rabbia diventa il potenziale per un cambiamento, perché arrabbiandosi ci rendiamo uguali alla persona che giudichiamo e affermiamo la validità delle nostre opinioni. Il disaccordo è comunque un segno di relazione, perché si cerca di far conoscere anche il proprio punto di vista che può essere diverso, e diviene una forma di riconoscimento. Le donne devono riconoscere che non c'è nulla che non va in loro, e che la rabbia degli uomini cela soltanto le loro insicurezze.<sup>65</sup>

La critica Carolyn Heilburn inizialmente diceva di preferire l'opera *A Room of One's Own*, in cui Virginia Woolf non si oppone al corretto comportamento femminile

---

<sup>64</sup> A. Zwerdling, *Anger and Conciliation in Woolf's Feminism*, cit., pp. 74-75.

<sup>65</sup> C. Gilligan, *Teaching Shakespeare's Sister: Notes from the Underground of Female Adolescence*, in «Women's Studies Quarterly», 19, ½ (1991), pp. 42-44.

facendo prevalere l'arte. Con il tempo la critica dice di essersi pentita di questa affermazione, in quanto a prevalere in quest'opera è la paura di suscitare disgusto nel patriarcato se non avesse recitato il copione assegnato alle donne. Riuscire a esprimere la rabbia significa quindi vincere la paura e dare vita a nuove forme creative per le donne. Per molte femministe dunque la sfida è mantenere viva la rabbia per un cambiamento istituzionale e culturale.<sup>66</sup>

È possibile affermare che se in *A Room of One's Own* la rabbia viene soppressa, in *Three Guineas* la rabbia non è esplosiva ma impersonale. L'impersonalità è sempre stata un modo per accusare una donna di non essere abbastanza emotiva, per cui esprimere emozioni negative tramite essa diventa un modo per Virginia Woolf di sfidare le concezioni di genere, e cambiare l'esclusione delle donne.

L'intellettuale ritiene che sia difficile per le donne sfuggire al linguaggio degli uomini in quanto costituisce il regno simbolico della cultura fallocentrica e determina anche lo stesso linguaggio entro il quale le donne devono ritagliarsi un proprio spazio per costruire il proprio punto di vista, ossia trovare strategie testuali per articolare l'emotivo come ripetizioni, iperboli, interrogativi retorici. Tuttavia in un saggio, l'intellettuale elabora una strategia tripartita in modo tale che le scrittrici provino a esprimere i loro sentimenti, queste dovrebbero «provare le forme accettate...scartare l'inadatto, [e/o]...creare altre forme che siano più adatte».<sup>67</sup> Le femministe dunque dovrebbero distruggere dall'interno i discorsi dell'ideologia dominante, colmando poi queste lacune con le loro parole. La scrittura femminista diventa una sfida alle false divisioni tra personale, testuale, culturale e ai binarismi sessisti che ritengono che gli uomini scrivano tutti in un modo diverso dalle donne e che solo il loro significato sia corretto. La sfida è rivolta anche ai binarismi linguistici secondo cui le femministe hanno delle strategie testuali, e le non femministe ne hanno altre. Solo smettendo di denigrare l'emotivo si può spezzare la logica che permette sessismo e fascismo.<sup>68</sup>

Fondamentale fu la rivalutazione femminista della rabbia negli anni settanta, concependola come uno strumento politico degli oppressi. La critica Sara Ahmed ha

---

<sup>66</sup> B. R. Silver, *The Authority of Anger: «Three Guineas» as Case Study*, in «Sings», 16, 2 (1991), pp. 340-342, 348, 356, 361, 363, 366-367.

<sup>67</sup> K. Ratcliffe, *A Rhetoric of Textual Feminism: (Re)Reading the Emotional in Virginia Woolf's Three Guineas*, in «Rhetoric Review», 11, 2 (1993), pp. 402.

<sup>68</sup> Ivi, pp. 404, 409.

spiegato che il dibattito storico si divide tra coloro che ritenevano che le emozioni fossero legate alle sensazioni corporee, e un approccio cognitivista che ritiene che le emozioni comportino valutazioni e giudizi. Questo approccio cognitivista sfida l'idea che le emozioni delle donne siano fuori controllo ritenendole risposte razionali all'ingiustizia. La rabbia viene dunque attribuita a circostanze esterne e ne consegue la necessità di affrontare collettivamente l'ingiustizia.

La stessa critica Elizabeth V. Spelman spiega che la rabbia è una risposta appropriata all'ingiustizia e non un'emozione irrazionale, e va dunque sradicata dall'associazione che è stata fatta con la giustizia solo se espressione di gruppi politicamente e culturalmente dominanti, perché così rimane un modo per mantenere relazioni di potere ineguali. Essere arrabbiati per Spelman è un modo per evidenziare che è stato commesso un errore. La rabbia così com'è intesa da Virginia Woolf sarà fondamentale per le femministe della seconda ondata e consentirà loro di rivendicare il proprio potere e autorità, tuttavia scrivere ai tempi di questa intellettuale significava avere difficoltà nel trovare un equilibrio tra la ragione associata a una parte maschile, e l'emozione associata a una parte femminile, bisognava silenziare una parte o un'altra e quindi talvolta abbandonare una mente di tipo androgino.<sup>69</sup>

## L'istruzione e il canone femminile

Una modalità di esclusione delle donne è stato anche il diverso spazio che tradizionalmente hanno avuto nella loro casa, caratterizzato anch'esso da una differenza di genere. La geografa Nancy Duncan sostiene che «il razionalismo illuminista [...] ha sviluppato la nozione di un ego maschile dominante, autonomo, che mappa il mondo intorno a sé e, nel processo di tracciare percorsi e tracciare confini, tende ad escludere o emarginare gli altri non dominanti che sono immersi nei suoi ambienti».<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> M. Kotler, *After Anger: Negative Affect and Feminist Politics in Virginia Woolf's Three Guineas*, in «Woolf's Studies Annual», 24 (2018), p. 38.

<sup>70</sup> M. Pawlowski, *Virginia Woolf's Veil: The Feminist Intellectual and the Organization of Public Space*, in «Modern Fiction Studies», 53, 4 (2007), p. 723.

Virginia Woolf dimostra che anche se la stanza è stata storicamente un luogo di esclusione, può trasformarsi in un luogo di potenzialità creativa, e cerca di dimostrare come ci sia una ragione di tipo materiale a generare una disuguaglianza nel talento ossia l'ineguale distribuzione degli spazi in base al genere. In *A Room of One's Own* infatti il nipote di Jane Austen si dimostra stupito di come la zia sia riuscita a scrivere i suoi capolavori nel salotto di casa, luogo soggetto a ogni tipo di interruzione e non in uno studio separato e riparato. Il soggiorno fa sì che le donne siano limitate a scrivere romanzi, perché richiedono meno concentrazione che fare poesia, potendosi basare sulle emozioni e interrelazioni di chi passa per quella stanza. Il critico James Edward Austen-Leigh sostiene che lo studio, sia un luogo esterno agli obblighi della sfera che compete all'uomo e dunque un luogo sereno, di intelletto che trascende le preoccupazioni della vita quotidiana, a differenza dello spazio privato della donna, che invece coincide con uno spazio domestico intriso di doveri sociali. Tutto questo spiegherebbe dunque come buona parte della letteratura sia stata composta da uomini.

I critici Victoria Rosner e Mark Wigley, sulla scia di Leon Battista Alberti che nell'architettura domestica aveva definito lo studio come un luogo di custodia, sostengono sia un luogo di costruzione ideologica, di tipo soggettivo, e di natura patriarcale volto a conservare e confermare l'autorità e l'autonomia dell'individualità maschile. Lo spazio avrebbe dunque il ruolo di creare le differenze sessuali e far comprendere come la sessualità deve essere intesa. L'introduzione di un corpo femminile in uno spazio maschile rivelerebbe allora che l'identità di genere è un insieme instabile di convenzioni sociali e che gli spazi e i loro significati possono essere vissuti in modo diverso rispetto alla loro funzione tradizionale. Inoltre secondo Victoria Rosner la gelosia connessa alla privacy dello studio rivelerebbe soltanto la fragilità della mascolinità, e di conseguenza un'attenta difesa di ciò che è contenuto all'interno. La donna virtuosa non può essere separata dal luogo fisico della casa, luogo di dominio dell'uomo che diviene l'occupante di stanze femminilizzate e di conseguenza il controllore del corpo femminile, il tutto per continuare a testimoniare la potenza maschile.

Virginia Woolf cerca di ristrutturare la relazione che c'è tra la donna scrittrice e lo spazio della scrittura, e spera che le donne riescano ad evitare di riprodurre quella paternità prodotta attraverso lo studio. Sarebbe, infatti, bene liberarsi dalla ristrettezza

delle stanze in modo tale che queste non diventino un luogo di isolamento sociale e di egocentrismo ma aiutino a capire meglio il sé nel mondo.<sup>71</sup>

Secondo questa gestione degli spazi in base al sesso, si può vedere come le donne vivano una serie di esclusioni all'interno delle università maschili, ad esempio non possono camminare sul prato o possono essere ammesse nella biblioteca solo se accompagnate da un professore del college, o da una lettera di presentazione.<sup>72</sup>

Dunque nella divisione degli spazi vi è una dimensione sociologica e psicosociale, come le donne rimangono nei piani inferiori della casa, come può essere la cucina, così vengono limitate ai livelli inferiori della società.<sup>73</sup>

Virginia Woolf utilizza Judith Shakespeare come mito del silenzio rinascimentale delle donne a causa dell'ideologia patriarcale e Aphra Behn come mito della liberazione delle donne, al fine di riflettere come il canone femminile sia caratterizzato da assenza e silenzio ma solo perché ci si basa su un canone maschile. Nel tentativo di colmare la mancanza di donne che scrivono, l'intellettuale ha immaginato, sulla base di fonti storiche scarse, la sorte che sarebbe potuta toccare all'ipotetica sorella di William Shakespeare, per rappresentare ciò che capitava a tutte le donne prima del 1800.

Judith non meno dotata, avventurosa e fantasiosa non era stata mandata a scuola, poteva al massimo prendere un libro di suo fratello e leggere qualche pagina, ma dato che una donna non poteva vivere così i genitori le ricordavano di rammendare le calze e controllare lo stufato, in quanto leggere e scrivere per una ragazza erano soltanto una perdita di tempo, tanto che Judith scriveva di nascosto in soffitta pagine che poi bruciava. Da adolescente fu promessa in sposa, e al suo rifiuto venne picchiata duramente dal padre che poi la pregò di non recargli una simile vergogna, in cambio le avrebbe regalato vestiti o una collana di perle. La forza del talento però spinse Judith ad andarsene di casa e a cercare anche lei come il fratello fortuna a Londra a teatro, ma anche qui per il suo essere donna le cose andarono diversamente. Gli uomini attori alla sua richiesta di recitare le risero in faccia, nessuna donna infatti poteva fare l'attrice, e nessuno le avrebbe insegnato

---

<sup>71</sup> C. Stevenson, «*Here Was a Room, There Another*»: *The Room, Authorship, and Feminine Desire in A Room of One's Own and Mrs. Dalloway*, in «Pacific Coast Philology», 49, 1 (2014), pp. 114-118.

<sup>72</sup> V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 48-49.

<sup>73</sup> S. Squier, «*The London Scene*»: *Gender and Class in Virginia Woolf's London*, in «Twentieth Century Literature», 29, 4 (1983), p. 496.



l'arte, nonostante il suo genio. Se ne approfittò di lei l'attore-capocomico Nick Green che la mise incinta, e poco dopo Judith si uccise.

Nonostante questa storia sia una finzione la narratrice pensa che un genio deve essere sicuramente esistito fra le donne, ma che le donne si mostrassero non è mai piaciuto agli uomini ed ecco che molte hanno dovuto usare uno pseudonimo maschile come Charlotte Brontë firmandosi come Currer Bell, Mary Anne Evans come George Eliot, e Amantine Aurore Lucile Dupin come George Sand. La narratrice scommetterebbe inoltre che dietro la firma di Anonimo vi fosse spesso una donna, e crede, secondo quanto sostenuto dallo scrittore Edward Fitzgerald, che fu una donna ad inventare le ballate e i canti popolari accordandoli al ritmo della culla o per passare il tempo mentre filava. Oltre al nascondersi, nessuna donna avrebbe potuto scappare di casa come Judith, assecondando il proprio genio e cercando fortuna in città perché vivere una vita libera, in una società in cui la castità ha ancora una forte importanza religiosa, l'avrebbe portata a una tensione nervosa e un dilemma talmente grandi da ucciderla, se fosse sopravvissuta i suoi scritti sarebbero stati contorti e deformati perché prodotti da un'immaginazione forzata e morbosa, di una donna in lotta con il suo destino. Le donne sono limitate nel poter esprimere il loro genio da una serie di condizioni materiali, sociologiche e culturali, tra cui le ostilità e lo scoraggiamento degli uomini.<sup>74</sup> Infatti dopo Judith Shakespeare, Virginia Woolf immagina la contessa di Winchilsea, la duchessa di New Castel e tante altre donne scrivere isolate, amareggiate o combattute. La svolta nella storia letteraria delle donne avviene con Aphra Behn la prima donna inglese a diventare una scrittrice professionista. La Behn ha dato la possibilità alle donne di dire ciò che pensano e di non avere più come pubblico principale il camino e scrivere solo per diletto, non guadagnandosi più da vivere come serve o mogli dipendenti.

Il problema principale è che nella costruzione del canone femminile ci si basa sulla comunanza dell'esperienza femminile nel corso della storia, ossia una tradizione unica, e non sulla differenza; come sostiene Virginia Woolf, si ripensa alle proprie madri letterarie per stabilire un'identità collettiva per scrittrici e lettrici, sottovalutando ed emarginando altri modi di scrivere. Un esempio nel diciassettesimo secolo sono le donne quacchere che si occupavano di materiali religiosi cambiando stile e formato per adattarsi ai diversi lettori, e scrivendo anche in modo collaborativo, caratteristica tipica della produzione

---

<sup>74</sup> V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 80-90.

letteraria femminile, ma che le antologie non hanno compreso e messo in discussione. Altro problema è che si tenta di costruire un canone basandosi in gran parte sulle gerarchie letterarie di un canone maschile.

Ci sono tutta una serie di obiezioni sull'inclusione di opere manoscritte femminili nel canone, come ad esempio che la loro quantità sia insignificante in quanto le donne erano escluse dai circoli letterari, che siano private e dunque incomplete o non finite perché non pensate per un pubblico, e come conseguenza che abbiano anche una qualità inferiore. In realtà si tratta di volumi calligrafati e rilegati, dunque belle copie, pensate per la conservazione e un pubblico anche se non sono stampate.

Dunque per ampliare il canone diviene importante accettare le differenze nell'attività letteraria delle donne nel passato e nel presente, aprendosi a forme letterarie non tradizionali, in modo tale da far parlare più voci, e uscire dalla nozione restrittiva del genere che ha causato l'emarginazione di tante scrittrici rinascimentali e seicentesche. Soprattutto per Virginia Woolf rivedere la tradizione significa non fare del canone femminile una replica di quello maschile.<sup>75</sup>

Woolf fa sicuramente un passo avanti nella sua scrittura con la frase «A Chloe piaceva Olivia» all'interno dell'opera *A Room of One's Own*, rappresentando un rapporto inedito, una relazione amicale tra donne, un desiderio femminile senza riferimenti all'identità maschile. Questo nuovo tipo di rapporto è trattato da una scrittrice fittizia dalla mente androgina Mary Carmichael nell'opera *Life's Adventure*, prima solo l'amore o la gelosia erano gli unici interpreti possibili per un personaggio femminile. Il narratore finge di sussurrare la frase sottolineandone la natura scandalosa, recitando la parte della virtuosa donna vittoriana, in modo tale che Virginia Woolf possa mettere in mostra la superficialità e la schizinosità della femminilità vittoriana costruita per convenzione. Ovviamente per trattare questo tema vi è la necessità di trovare uno stile di scrittura diverso, una lingua che viene definita «appena sillabata», concentrandosi soprattutto sul mondo che circonda la relazione quasi suggerendo l'inesprimibilità del desiderio femminile.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> M. J. M. Ezell, *The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women's Literature*, in «New Literary History», 21, 3 (1990), pp. 581-587, 590-591.

<sup>76</sup> C. Stevenson, «*Here Was a Room, There Another*»: *The Room, Authorship, and Feminine Desire in A Room of One's Own and Mrs. Dalloway*, in «Pacific Coast Philology», 49, 1 (2014), p. 122.

Altri elementi di novità nell'opera *Life's Adventure* sono dati dal fatto che Cloe e Olivia addirittura condividevano un laboratorio in cui si occupavano di macinare il fegato, nonostante una fosse sposata e avesse dei figli. Mary Carmichael sottolinea che le donne, al pari degli uomini, hanno e avevano degli interessi oltre a quelli della vita domestica. Quello che Virginia Woolf si augura è che tutte le donne intelligenti non vedano più gli uomini come un ostacolo, per poter rimanere con quella stessa sensibilità della Carmichael che la porta ad assorbire ogni spettacolo e suono, ad occuparsi delle cose sconosciute gettando luce sulle piccole cose e riportando alla luce quelle che erano state sepolte, nonostante gli uomini gridino ammonimenti e consigli su cosa e come deve scrivere. Le donne devono vedere i loro lavori non in modo indipendente, ma come parte della preparazione per le scrittrici che devono ancora venire, e per questo è ancora più importante che non soffochino la loro voce.<sup>77</sup>

Un momento centrale nella vita delle ragazze è l'adolescenza, soprattutto per la formazione di gruppi che creano dinamiche di inclusione ed esclusione. L'adolescenza, come viene presentata anche da Virginia Woolf con il mito di Judith, è un periodo di crisi nelle relazioni: le ragazze o vengono etichettate come brave donne nel momento in cui si sacrificano prendendosi cura degli altri, rispondendo ai loro bisogni ma abbandonando sé stesse pur di ricevere amore, oppure vengono etichettate come egoiste perché escludono gli altri pur di salvaguardare i loro bisogni. Non è un caso che le ragazze manifestano prima difficoltà psicologiche.

La critica Mary Pipher sostiene che lo sconvolgimento psicologico delle ragazze è proprio legato al fatto che dovendosi confrontare con costrutti limitanti della femminilità adulta, sono costrette ad adottare un «sé falso» socialmente accettabile, ma perdendo e soffocando il sé autentico. La critica Carol Gilligan continua sostenendo che è proprio l'insicurezza che fa perdere la voce femminile.<sup>78</sup>

Dunque il problema dell'adolescenza delle ragazze è legato al fatto che queste devono connettere la loro vita con una storia, una cultura e una tradizione che hanno un significato maschile. Scoppia così una lotta all'inizio dell'adolescenza e il destino di questa lotta sarà la chiave per lo sviluppo delle ragazze. L'anello mancante tra la donna e

---

<sup>77</sup> V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 120-130.

<sup>78</sup> T. Lemaster, «*Girl with a Pen*»: *Girl's Studies and Third-Wave Feminism in A Room of One's Own and Profession for Women*, in «Feminist Formation» 24, 2 (2012), p. 92.

la bambina è l'istruzione, e tra queste due fasi sembra di entrare in un mondo sotterraneo in cui per le ragazze la conoscenza del mondo sociale si acquista in base a ciò che vedono e sentono, unendo pensieri e sentimenti, azioni e reazioni fino a comporre uno schema, soprattutto tramite esperienze fatte nella sfera privata, in famiglia e nei gruppi di amiche. Un blocco per le ragazze è legato all'infanzia, periodo in cui si sono interpretate le parole dei genitori per cui anche da grandi nel momento in cui non si è ciò che si crede di dover essere in base alle aspettative genitoriali si soffre, ma solo sbloccando questo pensiero limitante su di sé la donna riuscirà ad agire per un cambiamento.<sup>79</sup>

### La mente androgina

Secondo Virginia Woolf, per porre fine all'esclusione delle donne non serve soltanto una stanza tutta per sé, l'istruzione, il denaro, ma anche la libertà intellettuale che ha come presupposto una mente androgina, termine usato anche da Coleridge per riferirsi a una collaborazione tra le due parti di noi, ossia quella maschile e quella femminile. Virginia Woolf ritiene che l'ideale perfetto di mente androgina sia Shelley, un uomo femminile ma non effeminato in cui la parte intellettuale non offusca quella emotiva e viceversa, innamorato di un ideale trascendente e impegnato in una politica e riforma sociale, che fa emergere dai suoi lavori uno stato dell'essere, trascendendo il proprio genere e il proprio sesso. Di Shelley, Coleridge e Keats l'intellettuale ammira proprio la loro immaginazione visionaria e la loro capacità mentale di porsi su un piano diverso di coscienza, scivolando anche nell'inconscio.<sup>80</sup>

L'androgina ha un problema nella sua definizione perché nel mondo orientale si intende come un equilibrio di elementi separati e unici, ossia il principio maschile di razionalità e quello femminile dell'intuizione, per cui nessuna parte dominerebbe l'altra, nel mondo occidentale è intesa come una fusione dell'uno nell'altro, ossia il razionale nell'emotivo. Il problema principale è che l'universale coincide con ciò che è maschile, di conseguenza l'androgina è un mezzo per pretendere che una donna scriva come un

---

<sup>79</sup> C. Gilligan, *Teaching Shakespeare's Sister: Notes from the Underground of Female Adolescence*, in «Women's Studies Quarterly», 19, ½, (1991), pp. 34, 36-37, 39, 41.

<sup>80</sup> N. Brown, *The «Double soul»: Virginia Woolf, Shelley, and Androgyny*, in «Keats-Shelley Journal», 33 (1984), pp. 184-187, 193.

uomo. La stessa Virginia Woolf infatti per la paura di essere etichettata come femminista in *A Room of One's Own* crea delle ambivalenze, per cui dopo aver sostenuto per pagine e pagine l'unicità delle scrittrici, dovuta all'esperienza di vivere migliaia di anni in case che hanno plasmato le loro menti e le loro frasi, introducendo poi il concetto di androginia sembrerebbe chiedere alle scrittrici di seppellire quegli elementi che le rendono identificabili come donne. In realtà alcuni critici sostengono che l'androginia in quest'opera serve a nascondere la lode che l'intellettuale fa alla scrittura femminile per chiedere agli uomini di imparare un po' anche dalla sensibilità femminile.

La critica Linda Thurston sostiene che l'uno cioè il maschio e l'altro cioè la femmina sono opposti e giustapposti, e c'è sempre la vittoria dell'uno tramite la distruzione, esclusione e incorporazione dell'altro. Se l'androgino si identifica con il maschile significa che l'universale si identifica con tutte quelle qualità e simboli maschili tradizionali, per cui l'identificazione della donna nell'androginia può avvenire solo negando quelle qualità tradizionalmente identificate con la femmina, perciò la femmina nell'inclusione viene sempre esclusa, perché viene negata e trasformata. L'androginia andrebbe associata al significato orientale dello Yin e Yang per cui l'uomo e la donna sono due opposti in un processo di continua definizione, in modo tale che non ci siano limitazioni ma si riesca a vivere sia la parte maschile che quella femminile, e andrebbe abbandonata la visione del cristianesimo primitivo per cui quando la parte maschile e femminile si separano, la femmina conserva le sue qualità emotive e oscure diventando la nemesi che deve essere controllata.

Per Virginia Woolf l'individuo androgino dovrebbe usare sia la parte maschile che quella femminile senza distruggerne una, perché vengano abbattute le barriere tra ragione ed emozione. L'individuo androgino sarà colui che è libero di diventare sé stesso, scegliendo ruoli diversi, tradizionalmente segregati in categorie maschili e femminili. Il problema è che anche se Virginia Woolf intende l'androginia come armonia e relazione degli elementi maschili e femminili, poi nel pratico parla di una fusione impersonale e oggettiva, per cui è il lato maschile a purificare il lato femminile delle emozioni.<sup>81</sup>

Virginia Woolf connette l'androginia anche al genere, alla razza, alla sessualità e alla nazione, distinguendone due tipi. Nell'opera *Orlando* (Orlando, 1928), l'identità

---

<sup>81</sup> M. R. Farwell, *Virginia Woolf and Androgyny*, in «Contemporary Literature», 16, 4 (1975), pp. 435, 436-438, 440-441, 447.

androgina si configura come un mescolamento ermafrodito caotico, nel senso che le differenze di genere permangono e si alternano. In *A Room of One's Own* invece vi è un'unione eterosessuale tra le parti che porta a un potenziale creativo e che trascende genere e sesso. L'androgina si configura quindi come una resistenza alla logica binaria tipica del sistema patriarcale, perché va contro le identità fisse a favore di ciò che è costantemente mutevole.

Nel diciannovesimo e ventesimo secolo si può infatti assistere come l'androgino, che nel periodo romantico era simbolo di unità, si trasforma in un mostro a causa del nazionalismo e poi del fascismo con la sua purezza razziale, di genere e sessuale. Vennero infatti creati dei ruoli e delle posizioni fisse, al fine di evitare che la società precipitasse nel caos e perdesse il controllo, ma in questo caso l'androgina con la sua mutevolezza era una minaccia. Se il fascismo è contrario alle mescolanze di genere e favorevole a una divisione tra i sessi per far avanzare una linea politica maschile, l'androgina non può essere una soluzione ad esso ma per lo meno un ideale di unità umana che contribuisca a quello che Wendy Brown chiama «immaginario egualitario», che riconosca l'altro nel sé, trascendendo l'identità.

Nel corso degli anni l'androgina è stata ripresa con varie sfumature, per esempio negli anni sessanta e settanta del novecento le critiche femministe: Carolyn Heilbrun e Nancy Topping Bazin si sono rivolte a Virginia Woolf per rivendicare il potenziale sovversivo dell'androgina tanto per le donne quanto per gli uomini, proponendola come alternativa al genere rigido. Il problema è che l'androgina è dipendente dalle idee patriarcali della differenza di genere, ossia una storia di incorporazione dell'altro, il femminile, nel sé maschile in una struttura eterosessista. Il femminismo degli anni ottanta del novecento riprende e fa vivere una forma di androgina più astratta, focalizzata sull'identità come contraddittoria e sul genere come costruito.<sup>82</sup>

Un altro momento storico legato a un allontanamento della mente androgina è stata la campagna suffragista che ha portato gli uomini a un desiderio di autoaffermazione, aumentando l'attenzione per il proprio sesso. L'ascesa del femminismo volendo abolire le dicotomie di genere ha portato gli uomini a diventare ancora più maschilini per la paura di perdere il controllo, abbandonando però la creatività androgina. Anche se non è

---

<sup>82</sup> K. Kaivola, *Revisiting Woolf's representations of androgyny: Gender, race sexuality, and nation*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», 18, 2 (1999), pp. 235-238, 240, 255-257.

semplice liberarsi dalla tipizzazione sessuale verso una vera androginia è comunque necessario che le donne abbandonino la loro figura di donna angelo.<sup>83</sup>

Uno degli obiettivi di Virginia Woolf fu quello di dare una maggiore coscienza alle donne, alle quali era stato insegnato ad avere paura di un'inversione di genere, ossia la paura di divenire lesbiche nel momento in cui avessero sfidato le norme di genere esistenti, perché si riteneva che solo le donne sessualmente anormali l'avrebbero fatto. Il lesbismo veniva fatto coincidere con una forma di mascolinità secondo la teoria dell'anima intrappolata per cui una donna omosessuale avrebbe l'anima di un uomo intrappolata nel corpo di una donna. Il problema sta nell'associazione tra attività sessuale e identità per cui la pratica sessuale lesbica veniva confusa con l'identità di genere maschile. Virginia Woolf si rifiuta di identificare la lesbica come un uomo perché significherebbe aderire a una gerarchia di genere che svaluta il femminile. In *A Room of One's Own* l'intellettuale sostiene che il sé di una persona non può essere definito dal sesso dell'amante. L'identità è mutevole e variegata, e avere rapporti sessuali con una donna non significa avere un'identità lesbica. Insomma l'identità trascende il sesso e cambiare il sesso non significa cambiare identità. Definire la lesbica come uomo significa limitare la sessualità femminile a prodotto dell'immaginazione maschile e oggetto di controllo dell'uomo. Per uscire dal patriarcato secondo l'intellettuale è importante concentrarsi sulle donne e non tanto sulle loro relazioni sessuali, sebbene lei stessa comunque affronti il tema della sessualità e della sua liberazione.<sup>84</sup>

Si può parlare per alcune opere di Virginia Woolf di romanzi femminili dalla fantasia androgina, ad esempio *Orlando*. La fantasia è il veicolo principale per rappresentare le donne che con successo riescono a superare le barriere della casta sessuale, e mostrare l'autentica personalità femminile, ossia quella discrepanza tra una femminilità apparentemente naturale e la vera psicologia delle donne. Il non femminile nelle donne è la loro naturale umanità e non dovrebbe essere soppresso dalle ideologie costruite dagli uomini. In questi romanzi la protagonista androgina mostra come l'identità

---

<sup>83</sup> N. Brown, *The «Double Soul»: Virginia Woolf, Shelley, and Androgyny*, in «Keats-Shelley Journal», 33, (1984), pp. 195, 202.

<sup>84</sup> E. B. Rosenman, *Sexual Identity and «A Room of One's Own»: «Secret Economies» in Virginia Woolf's Feminist Discourse*, in «Sings», 14, 3 (1989), pp. 641, 644-645.

personale non è controllata dal genere e quindi il sistema delle divisioni sessuali non può essere difeso.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> E. Morgan, *The Feminist Novel of Androgynous Fantasy*, in « Frontiers: A Journal of Women Studies», 2, 3 (1977), pp. 40, 41.



## Capitolo III

### La Critica Femminista

#### I Women's Studies

I Women's Studies sono lo spazio concettuale di articolazione del pensiero femminista, nato in area anglo-statunitense come un progetto militante e polemico volto a smascherare le manifestazioni sociali e culturali espressione dell'oppressione patriarcale. Virginia Woolf è stata una delle pensatrici che ha aperto la strada a questi studi, tramite due classici della letteratura femminista, *A Room of One's Own* e *Three Guineas*, che si concentrano sull'origine degli impedimenti al movimento di emancipazione femminile e la rivendicazione sociale e politica contro il potere costitutivo e consolidato del patriarcato.

In Francia alla fine degli anni settanta emerse e si consolidò un movimento di donne che influenzò il pensiero femminista americano, concentrando il dibattito sul piano della teoria e della metodologia di analisi e ricerca, e che plasmò sotto il segno della differenza sessuale i Women's e Gender Studies, grazie alle femministe Luce Irigaray, Hélène Cixous e Julia Kristeva. Queste femministe spostarono l'asse teorico per sottolineare maggiormente il valore del linguaggio in cui ha sede la rappresentazione del femminile, e nel 1980 influenzarono anche un gruppo di pensatrici di Verona, chiamato Diotima, con Luisa Muraro e Adriana Cavarero. Da subito si pose il problema di definire i Women's Studies o Gender Studies. Per esempio le pensatrici francesi rifiutarono il termine gender perché specifico della cultura e lingua inglese, quindi impossibile da tradurre nelle teorie delle lingue romanze. Spesso in ambito accademico si preferisce parlare di Gender Studies, per via del maggior rigore scientifico contrapposto all'espressione più provocatoria di studi femministi. L'importante è non spostare del tutto un'analisi propriamente più femminista ad una più generale, basata sulle differenze di genere. Il femminismo ha lasciato tracce sia nei Women's Studies sia nei Gender Studies: nei primi infatti il genere è uno strumento che consente di mettere a fuoco le interrelazioni delle donne e il sociale, il simbolico, il culturale e l'altro, nei secondi invece è il genere che si

rendere visibile e decostruibile attraverso il pensiero femminista. Negli ultimi vent'anni questi studi entrano nelle accademie, e anche docenti universitari si impegnano in un lavoro teorico di revisione dei concetti e delle questioni filosofiche elaborate negli anni settanta da movimenti di donne politicamente organizzate.<sup>86</sup>

La prospettiva femminista-femminile cerca di riscrivere la soggettività dal punto di vista della differenza sessuale, prevedendo una varietà di modi di riflessione, in particolare sul corpo e il sesso del soggetto. Le teoriche femministe nel tentativo di far emergere che pure la donna è un soggetto di sapere, oltre che di desiderio, si esprimono con varie istanze linguistiche e registri discorsivi che corrispondono alle strutture del proprio io, ossia una lingua, un'esperienza e un corpo femminili, con l'obiettivo di risvegliare la cultura critica. La volontà del soggetto femminista, infatti, è di sviluppare nuove modalità di esistenza, creazione e trasmissione del sapere, tramite uno stile filosofico che Rosi Braidotti ha chiamato nomadico.<sup>87</sup>

Il nomadismo è un concetto usato per esprimere una condizione esistenziale e uno stile di pensiero che caratterizza la soggettività femminile-femminista post-moderna. Il pensiero nomade è caratterizzato dal ribaltamento delle convenzioni sociali date e un divenire creativo, che riconosce l'inganno del linguaggio, il quale maschera il simbolico fallogocentrico che crea il soggetto. È un pensiero, contrario al fallogocentrismo, e alla politica di egemonia ed esclusione, che passa da un discorso scientifico a un altro, rompendo i confini disciplinari. Rosi Braidotti non ritiene che le donne debbano pensare contro ragione, da sempre considerata una prerogativa maschile, ma che debbano elaborare idee che minino il pensiero aggressivo fallocentrico, portando a una trasformazione e un cambiamento.<sup>88</sup>

Il femminismo è un mezzo per ridisegnare la condizione della donna, ritenuta biologicamente inferiore e dunque esclusa dai luoghi di produzione e trasmissione del sapere. Infatti la razionalità, intesa come attributo di origine divina, appartenente solo all'uomo, è una costruzione dell'ordine politico e teorico patriarcale. La reinterpretazione

---

<sup>86</sup> Crf. M. Cometa, Annarita Taronna, «Dizionario degli studi Culturali», <http://www.studiculturali.it/dizionario/dizionario.html>.

<sup>87</sup> R. Braidotti, *Patterns of Dissonance*, Bristol, Polity Press, 1991. *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea. Verso una lettura filosofica delle idee femministe*, Milano, La Tartaruga, 1994, pp. 19, 26, 107, 135.

<sup>88</sup> R. Braidotti, *Soggetto Nomade, Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995, pp. 7-9, 16-18.

cartesiana del corpo e della mente ha rafforzato il dualismo tra queste due parti, creando un divario ontologico tra la ragione, il maschile e i sensi, il femminile. Prima di Cartesio la differenza tra i sessi era quantitativa, cioè la donna veniva semplicemente considerata come meno razionale, poi è diventata qualitativa per cui nella donna si è visto il rovescio della razionalità; si creò così una vera e propria barriera tra la ragione e i suoi opposti, ossia l'errore, la pazzia, la passione e le donne. La diagnosi cartesiana fu dunque decisiva per la repressione del femminile, dato che si discosta da un pensiero che è una manifestazione della ragione. Il problema è che la differenza di pensiero è sempre sessuata e manifesta un potere intrinseco alla/nella lingua. La filosofia è dunque accusata di partecipare alla supremazia maschile e di produrre mezze verità sulle donne. I sistemi intellettuali maschili mancano di completezza per via dell'esclusione della coscienza femminile, liberare la donna significa dunque modificare il pensiero e reintegrare l'inconscio, il soggettivo e l'emotivo nello strutturale, razionale e intellettuale. Le teoriche della differenza sostengono che la razionalità è solo uno dei modi di pensiero, di una forma idealizzata di mascolinità, che ha il patriarcato come pratica e il fallogocentrismo come teoria, che insieme producono una legge che costruisce differenze e le organizza gerarchicamente, creando la donna come incarnazione della possibilità dell'assenza della legge. Queste femministe presentano la possibilità di una nuova articolazione del soggetto nel campo del sapere, per cui il ruolo dell'uomo come solo protagonista viene abolito, perché la razionalità non è una prerogativa unisessuata. Da un lato sottolineano come gli uomini non sono maestri perché razionali, ma perché la loro posizione di maestri gli ha permesso di monopolizzare la razionalità. Dall'altro criticano i legami tra il potere e il sapere, e realizzano una nuova modalità di pensiero e di considerazione della riflessione teorica. L'obiettivo di queste femministe è di estendere la nozione di intelligenza per fare strada anche alle donne, distruggendo le teorie dell'universalità e dell'oggettività pura, dimostrando il carattere sessuato del potere discorsivo che sostiene la ragione teorica tradizionale, intervenendo attraverso la sessualizzazione del discorso. Denunciando la complicità tra il fallogocentrismo e la filosofia, queste teoriche smascherano una strategia di dominazione dietro la rivendicazione fallocentrica del meta-linguaggio. Cercano cioè di decodificare ogni discorso che ha il maschile come significante primario, sostenendo che il fallo e il pene hanno la stessa autorità in campo sociale e simbolico, e che va abolita. Le femministe

radicali denunciano il non-detto, il silenzio e l'assenza simbolica delle donne perché pongono le condizioni per la possibilità del discorso maschile, ritenendo fondamentale il poter esprimere una voce femminile come strategia sovversiva.<sup>89</sup>

Il femminismo è in lotta con il potere, e il potere è coestensivo alle strutture discorsive. Ne consegue che le femministe sanno che il sapere non è in sé una fonte di salvezza, e inoltre che non c'è una verità ultima, ma che essa è strettamente legata al sistema culturale da cui emerge, per cui il sistema patriarcale fallocentrico diviene il loro campo di battaglia. Nell'ambito femminista per esempio le donne del terzo mondo hanno criticato la seconda ondata del femminismo come etnocentrica nell'affrontare le questioni sulla donna, quindi c'è un problema nella relazione tra cultura e pensiero anche tra le stesse donne.<sup>90</sup> È importante che le femministe abbiano uno spazio in cui riscoprire il potere sovversivo della scrittura creativa, un esempio è l'*écriture féminine*, una teoria nata nella Francia post-strutturalista, dopo il 68. Non è una scuola di pensiero, ma gravita attorno alla casa editrice di Antoniette Fouque, *Des Femmes*, con scrittrici come Hélène Cixous, Jeanne Hyvrard, Josette Féral, volte ad esplorare la soggettività femminile incarnata, che vede il corpo come un artefatto culturale con una storia e una memoria di codificazione e condizionamento. Il punto di partenza è la necessità delle donne di affermare la loro esperienza vissuta, evitando la femminilità intesa come altro dell'uomo. Lo stile femminile è caratterizzato da rotture della sintassi, che portano ad una confusione e disordine del significato, esprimendo il corpo come contro-testo per decodificare gli spazi vuoti del linguaggio e valorizzare la differenza sessuale. Il corpo testuale femminile si configura come il ritorno del represso della cultura fallocratica, per cui tramite le caratteristiche testuali viene data la possibilità alla donna di resuscitare da sotto la legge fallica, abolendola. Il corpo testuale e sessuale diviene il campo politico di azione del soggetto tramite un linguaggio potenzialmente rivoluzionario, un mescolamento di lucidità ed emozione, offuscamento degli stili e rottura dei confini dei campi disciplinari

---

<sup>89</sup> R. Braidotti, *Patterns of Dissonance*, Bristol, Polity Press, 1991. *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea. Verso una lettura filosofica delle idee femministe*, Milano, La Tartaruga, 1994, pp. 105-106, 134, 153, 156-157, 190-191, 194-195, 200, 232.

<sup>90</sup> Gli studi post-coloniali e femministi hanno un punto di incontro sulla questione dell'alterità, della razza e del genere. Gli studiosi T. Trinh Minh-ha e Chandra Talpade Mohanty, sostengono, però, che la donna colonizzata subisca una doppia subordinazione, una per il suo silenzio, e una per la costituzione della sua istintività nativista.

al fine di attaccare il discorso falloocratico, criticare il meta-linguaggio e rifiutare la razionalità classica e le sue premesse, in particolare il dualismo mente-corpo.<sup>91</sup>

Le femministe scrivono in modo diverso e in una prospettiva diversa, ma soprattutto hanno bisogno di scrivere in un modo che induca il lettore a riflettere, pensare, confrontare, differire quanto legge nel testo. Il lettore deve essere posto in una condizione di interprete attivo, spinto poi ad agire nel mondo, andando oltre un testo che è costituito come una pluralità di letture con molte possibili connessioni.<sup>92</sup>

La scrittura femminista di Judith Butler, ad esempio, oscilla tra critiche e adorazioni. Denis Dutton e Susan Gubar insistono soprattutto sull'oscurantismo della sua scrittura, che risulta senza argomento, imitando solamente il rigore e la profondità. Questa oscurità ostacola la comprensione e un dialogo aperto, e la portano a configurarsi come una scrittrice elitaria nonostante la sua promozione dell'egualità. Anche la critica Martha Nussbaum non approva la sua scrittura, contestandola per la rottura delle normali pratiche comunicative che la portano a mettere in atto una mistificazione retorica che non giunge mai ad affermazioni positive. Infatti il tono provocatorio ed esasperante è creato per lasciare intendere che non capendo ciò che è scritto deve necessariamente essere importante e significativo. Al contrario, i due critici Jonathan Culler e Kevin Lamb sostengono che l'inaccessibilità della scrittura di Judith Butler è resa necessaria dal suo obiettivo lodevole di interrompere i modi di pensare normativi, sedimentati nella nostra cultura, mettendo in discussione lo status quo e turbando i lettori per portarli a nuove intuizioni. Richiedere una scrittura popolare, chiara e accessibile è solo un modo per difendere l'ignoranza e perpetuare la volontà di rimanere solo con ciò che si conosce già. Il critico Jhon McCumber infatti afferma che la presunta inaccessibilità della scrittura di Judith Butler abbia invece un potenziale sovversivo, capace di liberare i lettori da quelle abitudini di pensiero antiche e oppressive. Jonathan Culler definisce la scrittura di Butler difficile ma anche pedagogica, in quanto i punti chiave vengono riformulati e ripresi, per cui è facilmente recuperabile il filo del discorso. È una scrittura in cui i riferimenti sono sempre spiegati, e che comunque si conforma a uno schema retorico classico che procede in modo dialettico e per negazione, mostrando le incongruenze. La forma retorica si adatta

---

<sup>91</sup> R. Braidotti, *Patterns of Dissonance*, cit., pp. 118, 128, 221, 224.

<sup>92</sup> C. Belsey, *Writing as Feminist*, in «Sings», 25, 4 (2000), pp. 1157-1159.

all'impegno post-strutturalista per la differenza, il conflitto, l'alterità e l'ascolto della voce dell'altro, e a un'azione politica progressista.<sup>93</sup>

## Il potere e l'esclusione

Per Freud il corpo è riconoscibile solo in quanto destinatario di un'investitura libidica, per cui l'io oltre ad essere un'entità corporea è anche una proiezione psichica. Per Judith Butler bisognerebbe riconoscere più materialità che appartengono al corpo a livello biologico, anatomico e fisiologico, in quanto la materialità corporea non può ridursi a un effetto psichico unilaterale o causale. Tuttavia un corpo può considerarsi completo quando è marcato sessualmente, ossia quando è inserito in relazioni, tabù e parentele che però sono governate dalla «legge del padre».<sup>94</sup>

Per Judith Butler il soggetto non è un «dato» ma è un «essere in atto», esposto agli altri e dipendente da essi. Le forme del potere nel corso del tempo sono cambiate non essendo più trasmesse per emanazione di un sovrano, ma tramite relazioni sociali. Il potere agisce sia in modo repressivo, assoggettando, sia in modo produttivo, soggettivando, per cui il soggetto può considerarsi un effetto del potere che lo rende agito e agente. Il potere è detto «per-formativo» in quanto «mette in atto o produce ciò che nomina», è una norma che regolamenta e corregge, creando un immaginario politico e culturale condiviso ed egemone in cui i soggetti sono catalogati come normali, se rientrano nella norma, avendo diritto di apparizione nel contesto sociale, o come anormali. Dato che la forza normativa della performatività opera tramite la ripetizione e l'esclusione, ne consegue che basta cambiare un atto fino ad allora ripetuto per ottenere una trasformazione, ed è dunque importante che le norme rimangano aperte a una continua riarticolazione. Gli esclusi hanno la possibilità di risignificare l'ordine sociale solamente tramite performance critiche ripetute, contrarie ai performativi dominanti, agendo sulla scena politica come se avessero diritto di apparizione, che in realtà è preclusa loro dalla norma. Così facendo, la loro finzione finisce per svolgere la funzione di

---

<sup>93</sup> C. Birkestein, *We Got the Wrong Gal: Rethinking the «Bad» Academic Writing of Judith Butler*, in «College English», 72, 3 (2010), pp. 269-273, 278.

<sup>94</sup> J. Butler, *Corpi che contano, I limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 52, 58, 65, 72, 75, 76.

rivendicazione in grado di alterare la sfera stessa dell'apparizione, tramite una negoziazione interna alla stessa norma. Dato che il potere è costituito da una molteplicità di punti di resistenza, la contestazione del potere può avvenire solo tramite un supporto collettivo ossia «una forma sociale di agency o performatività nella pluralità».<sup>95</sup> Sfidare la norma comunque secondo Judith Butler è sempre difficile perché, essendo fuori di essa, non si è intelleggibili e riconoscibili.<sup>96</sup> Anche Virginia Woolf riconosceva l'importanza dell'azione per modificare la condizione di esclusione delle donne, tuttavia non disprezzava gli esperimenti passivi delle Estranee, in quanto anche nell'assenza si fa sentire la necessità della presenza. Seppur con qualche contraddizione per la scrittrice, pure la rabbia aveva un potenziale di cambiamento, grazie ad essa, infatti, le donne possono far valere la propria opinione, ponendosi sullo stesso piano dell'interlocutore, spesso un uomo, che ritiene questa emozione una sua prerogativa in base al proprio genere, che però è anch'esso socialmente costruito.

Secondo Judith Butler, il genere è costruito in modo performativo, per cui dietro le sue espressioni non vi è un'identità definita, un'essenza. Bisognerebbe vedere il genere come un mezzo discorsivo e culturale tramite cui il sesso naturale viene prodotto e stabilito come prediscorsivo. È possibile contrastare l'esclusione, nata dal binarismo del sistema fallocentrico, mostrando come le norme siano un costrutto sociale e solo apparentemente naturali. In questo senso i generi considerati devianti non possono più essere discriminati perché l'esclusione è pensabile solo in relazione a un discorso, e cambia con le variazioni culturali; ciò che è proibito, impossibile e impensabile è in continuo cambiamento. Gli stessi effetti imprevisti e imprevedibili di un discorso aperto all'indicibile possono aiutare a cambiare l'esclusione.<sup>97</sup> La stessa Virginia Woolf sosteneva che fosse il linguaggio degli uomini a creare il regno simbolico della cultura fallocentrica, e che le femministe, per liberarsi dall'esclusione, avrebbero dovuto distruggere dall'interno i discorsi dell'ideologia dominante, e ricrearli con le loro parole.

I corpi abietti per Judith Butler sono tutti quei corpi le cui vite non sono considerate tali, la cui materialità è considerata come qualcosa che non ha importanza, e vive nel discorso come un qualcosa di non ancora realizzato. Il discorso e il corpo non sono

---

<sup>95</sup> V. Surace, *Judith Butler e il carattere performativo*, in «A Journal of the Social Imaginary», 14, 8 (2019), p. 260.

<sup>96</sup> Ivi, pp. 249-251, 253, 256, 257, 259, 260.

<sup>97</sup> D. Schep, *The Limits of Performativity: A Critique of Hegemony in Gender Theory*, in «Hypatia», 27, 4 (2012), pp. 865-868, 871.

separati; infatti, non c'è da un lato una costruzione discorsiva e dall'altro un corpo vissuto: i discorsi vivono nei corpi e i corpi portano i discorsi come linfa vitale. Inoltre, non è sempre facile determinare l'esclusione; per esempio molte studiose femministe hanno dimostrato che portare il velo, nonostante sembri una forma di abiezione, in alcuni paesi islamici facilita le donne ad esprimersi e ad esercitare il loro potere, in quanto funge da maschera.<sup>98</sup>

Anche Luce Irigaray sostiene che l'opposizione binaria che crea l'esclusione, non tenendo conto di tutto un campo di possibilità, è causata da un sistema fallogocentrico che necessita di generare il femminile come suo esterno. Il maschile finisce per occupare entrambi i termini dell'opposizione, e si configura come un universale, per cui il femminile è una «non cosa» in quanto è una materialità non concettualizzabile e un'essenza esclusa dal discorso.<sup>99</sup> Secondo la filosofa, il femminile è in eccesso rispetto alla razionalità fallogocentrica, perché plurale, multiplo e resistente ad ogni assimilazione e rappresentazione fallica unilineare. È possibile decostruire il fallogocentrismo affermando un altro sistema simbolico, se le donne non distruggono solo i pregiudizi, ma sconvolgono tutto l'ordine dei valori dominanti, perché avvenga un riconoscimento dell'uguale valore di entrambi i sessi.

Le femministe dovrebbero approfittare della modernità come momento di fallimento della definizione tradizionale di soggetto come entità che coincide con il suo sé razionale. Già Virginia Woolf si era battuta per i diritti educativi delle donne perché potessero diventare soggetti di conoscenza, ed era a favore del diritto al voto perché diventassero soggetti politici, nelle opere *Three Guineas* e *A Room of One's Own*. La soggettività delle donne attualmente si basa su un nuovo materialismo che vede il corpo come un'entità materiale e incarnata ma anche sociale e culturale. La soggettività delle donne è sempre stata costruita per negazione, ossia «altro» rispetto all'uomo. L'intellettuale ha analizzato la funzione delle donne e le ha paragonate a uno specchio in grado di potenziare l'ego maschile apparendo sempre più deboli, più incompetenti e meno perfette rispetto agli uomini. Dunque la convinzione maschile sull'inferiorità intellettuale delle donne in realtà è solo una modalità per costruire e sostenere l'uomo come modello ideale. La misoginia non sarebbe dunque un odio irrazionale nei confronti della donna,

---

<sup>98</sup> I. C. Meijer and B. Prins, *How Bodies Come to Matter: An Interview with Judith Butler*, in «Sings», 23, 2 (1998), pp. 281-282.

<sup>99</sup> J. Butler, *Corpi che contano, I limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 29-34.



ma una necessità strutturale nella costruzione dell'identità maschile. Le femministe hanno quindi sottolineato che la differenza secondo cui la donna è intellettualmente inferiore, non è un tratto naturale ma è costruita socialmente e culturalmente, per cui l'uguaglianza educativa potrebbe ridurre le differenze tra i sessi.<sup>100</sup> Dunque la donna è esiliata da sé stessa, dal suo corpo e dalla maternità in modo tale che continui a mimetizzarsi a beneficio dell'uomo, e riuscirà a liberarsi solo cessando di essere uno specchio che raddoppia l'uomo, acquisendo così il potere che le spetta.<sup>101</sup>

Per costruire un nuovo soggetto femminile femminista è importante avere consapevolezza delle differenze sessuali tra uomo e donna, tra donne e all'interno della stessa donna, come sostiene Rosi Braidotti. La differenza è un concetto presente da sempre nel sistema gerarchico ed elitario occidentale, porta a pensare per opposizioni dualistiche e crea delle sottocategorie di alterità e di «differenza da». La differenza è quindi la conseguenza di una relazione di dominio per cui essere «diversa/o da» significa essere «meno di», valere «meno di». Per cambiare questo sistema, Rosi Braidotti ritiene necessario valorizzare la differenza sessuale in modo positivo, per lottare all'uguaglianza sociale dei sessi.<sup>102</sup> La teoria femminista è il desiderio delle donne di rappresentare e affermare diverse forme di soggettività, e ciò implica sia la critica delle definizioni e rappresentazioni esistenti delle donne sia la creazione di nuove immagini della soggettività femminile.

La prima differenza tra uomo e donna può essere decostruita riconoscendo che l'asimmetria tra i due è opera di un regime fallocentrico. L'obiettivo delle femministe è affermare la positività della differenza sessuale perché la donna non sia più concepita come una mancanza, un eccesso, un'alterità incontrollata e irrazionale, perché può essere appunto considerata tale solo in opposizione a una soggettività fallocentrica, universale, autoregolativa e razionale.

La seconda differenza tra donne si basa sul riconoscere che la parola donna in realtà «raggruppa diversi tipi di donne, diversi livelli di esperienza e diverse identità»<sup>103</sup>. Come ha scritto Teresa de Lauretis, ogni donna deve confrontarsi con un modello culturalmente

---

<sup>100</sup> R. Braidotti, *The Subject in Feminism*, in «Hypatia», 6, 2 (1991), pp. 155, 157-158, 160.

<sup>101</sup> S. Robinson, *Deconstructive Discourse and Sexual Politics: The «Feminine» and/in Masculine Self-Representation*, in «Cultural Critique», 13 (1989), p. 219.

<sup>102</sup> R. Braidotti, *Soggetto Nomade, Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995, p. 68.

<sup>103</sup> Ivi, p. 83.

dominante, per cui le femministe devono riconoscere la distanza che c'è tra la donna reale come esperienza e la donna costruita come rappresentazione.

La terza differenza si trova all'interno di ciascuna donna ed è dovuta al rapporto che ogni donna ha con sé stessa, in quanto «ciascuna/o ha un rapporto immaginario con la propria storia, la propria genealogia e le proprie condizioni materiali»<sup>104</sup>. Per cui ogni donna è una molteplicità in sé stessa, ha una rete di vari livelli di esperienza, ha una memoria vivente e una genealogia incarnata, è un soggetto conscio ma anche soggetto del proprio inconscio, ed è in rapporto con diverse variabili come la classe sociale, la razza, l'età e le scelte sessuali.

Nella tradizione classica il femminile è associato alla materia e anche al problema della riproduzione, per via dell'etimologia delle parole mater, matris e matrix, matricis. Nella riproduzione le donne forniscono la materia e gli uomini la forma, e questo le porta ad essere spesso circoscritte solo a questo ambito.<sup>105</sup> Per Judith Butler è importante però considerare la maternità non solo a livello biologico ma anche come una forma di agency performativa che può sovvertire i paradigmi di genere, nel momento in cui, tramite un'azione diversa, vengono rifiutate e reinterpretate le norme. Ciò che è importante per le femministe è che nel lavoro fisico, emotivo, psichico e spirituale di cura dei figli, il corpo delle donne sia sempre veicolo di azione. Se una donna sceglie di diventare madre lo deve fare in modo libero, in modo tale che il suo corpo non sia sfruttato all'interno di schemi patriarcali, che obbligandola alla maternità o al matrimonio, impedendole il parto o l'aborto, le precludono possibilità di resistenza alla norma e quindi il potere di decidere per sé stessa.<sup>106</sup> Già Virginia Woolf sosteneva che la maternità fosse un costrutto sociale che dimostrava l'ansia di controllo degli uomini per il corpo della donna, in quanto mezzo di riproduzione. Abolendo le categorie di genere, secondo l'intellettuale, si poteva separare l'ansia maschile dal corpo femminile, e la costruzione della donna solo come madre, in modo che la maternità diventasse una libera scelta, e ci potesse essere una maggiore partecipazione anche degli uomini al legame con i figli.

---

<sup>104</sup> R. Braidotti, *Soggetto Nomade*, cit., p. 87.

<sup>105</sup> J. Butler, *Corpi che contano, I limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 29-30.

<sup>106</sup> I. Oh, *The Performativity of Motherhood: Embodying Theology and Political Agency*, in «Journal of the Society of Christian Ethics», 29, 2 (2019), pp. 4-8, 11.

## Corpi che (rac)contano

Il termine genere è stato coniato negli anni settanta dalle femministe accademiche, per sottolineare che le differenze non sono biologiche ma costruite all'interno di un contesto sociale. C'è dunque una scissione tra il sesso biologico, ossia il proprio status istituito come maschio o femmina e il genere, ossia lo status di mascolino o femminile. Il genere da allora è spiegato come ruolo, performance, categoria, pratica e struttura sociale. Già Virginia Woolf, nonostante il termine non esistesse ancora ai suoi tempi, sosteneva di dover eliminare parole come maschile e femminile in quanto termini che derivano da un principio di organizzazione sociale diseguale, che mostra forme di dominio e subordinazione. Per le teoriche del genere, dunque, non vi è una corrispondenza tra corpi sessuati e identità di genere, né tra pratiche sessuali e identità.

Le teoriche della differenza sessuale invece sostengono che la chiave per la liberazione delle donne, sia la trasformazione della soggettività femminile in base a come si costruisce in relazione alla sessualità. Ecco che, queste femministe, per teorizzare le relazioni tra donne, sessualità, linguaggio ed essere simbolico e psichico, postulano una nuova forma di materialismo che si basa sull'essere incarnato e quindi sulla struttura sessualmente differenziata del soggetto parlante.

Le teoriche del genere vengono criticate per concretizzare una distinzione tra sesso e genere, cancellando la categoria di donna al fine di superare il dualismo sessuale, mentre le teoriche della differenza sessuale vengono criticate in quanto sostenendo che è nella differenza sessuale che emergono le differenze, e cercando di affermare il femminile, perpetuano il mito dei binarismi sessuali.<sup>107</sup>

Judith Butler sostiene che il nostro genere è performativo, creato sulla base di coercizioni politiche espresse psichicamente e che nel campo della sessualità sono date dall'assenza o dal rifiuto di certi desideri. La filosofa, riprendendo il pensiero di Lacan, sostiene che il sesso è una posizione che siamo costretti ad assumere per minaccia della punizione, generata dal complesso di Edipo. La paura di subire la castrazione porta a prendere una posizione maschile, mentre la mancanza di questa paura porta ad assumere una posizione femminile, originando uno schema per cui la posizione sessuata viene

---

<sup>107</sup> J. Foster, *An Invitation to a Dialogue: Clarifying the Position of Feminist Gender Theory in Relation to Sexual Difference Theory*, in «Gender and Society» 13, 4 (1999), pp. 432-436.

assunta sempre in funzione eterosessuale ed escludendo altre forme. Dunque il sesso si colloca di più in una questione simbolica che anatomica, è un marchio immaginario con cui viene contrassegnato il corpo tramite la paura. Assumere un sesso significa identificarsi, ossia prendere un posto nel quale avviene una continua negoziazione tra un divieto e una legge che ci spinge continuamente ad allinearci con una posizione sessuale, simbolica ed immaginaria che non raggiungeremo mai, e che è data per minaccia dalla «legge del padre», che controlla le relazioni e le linee di desiderio. Si può dire che se la posizione simbolica maschile è quella di avere il fallo, è in realtà un'immaginazione inadeguata perché nasce dalla punizione e dalla minaccia della femminilizzazione. Le femministe dunque dovrebbero cambiare la performatività discorsiva, in modo tale che, ripetendo altro da ciò che è sempre stato dichiarato, effettivamente ci sia un cambiamento anche simbolico.<sup>108</sup>

Judith Butler sostiene che l'identità di genere si forma per sovversione, regolamentazione e incarnazione. Sulla base della sovversione si può notare come le categorie sessuali di maschio e femmina siano soltanto delle produzioni discorsive instabili, che servono a rendere intellegibili la mascolinità e la femminilità. Il genere è prodotto come effetto di verità in un determinato discorso di identità, per cui se affermiamo un segno di genere, ma lo localizziamo in un altro contesto, questo viene capovolto, cambiando discorsivamente l'identità sessuale. Per esempio quando una ragazza fredda viene etichettata come lesbica, ma con orgoglio afferma questo segno, lo rovescia e al contempo riposiziona la sua identità. Se tutte le identificazioni sessuali sono performative anche l'eterosessualità necessariamente ha sempre nuove possibilità di risignificazione, e tutti i segni di genere vanno visti come delle costruzioni arbitrarie che prendono il posto di un'assenza facendo solo delle dissimulazioni.

Secondo il principio della regolamentazione si può vedere come per esempio la mascolinità, non essendo stabile, debba continuamente essere affermata, regolata ed eseguita. L'identificazione dunque con un ideale immaginario è una fantasia sia desiderata che incarnata tramite un'approssimazione a una norma, che porta però a cercare di raggiungere un'identità che necessariamente esclude sempre qualità particolari e soggettive. I segni di genere però sono costrutti sociali basati sulla differenza data dalla relazione con gli altri, dato che si generano in un processo intersoggettivo in cui agiamo

---

<sup>108</sup> J. Butler, *Corpi che contano, I limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 86-100.

e veniamo agiti, e creano un'identità di genere tramite l'incontro tra segno e significante, ma che riesce a comunicare solo in quel sistema di rappresentazione. L'identificazione, dunque, è sempre un'approssimazione a una norma che cela una molteplicità ed è sempre soggetta a un gioco di differenze, ma anche all'iterazione discorsiva, e a regolazioni ripetitive.<sup>109</sup>

Teresa de Lauretis sostiene che le donne devono necessariamente liberarsi dall'intreccio edipico, che organizza il processo di identificazione con una soggettività che in quanto attiva e potenziata è definita maschile. Solo rompendo i codici fallogocentrici le donne possono liberarsi da un'esclusione e un'intimidazione basata sulla sindrome della «figlia rispettosa». Le donne devono avere la consapevolezza che l'incarnazione del soggetto avviene in un corpo che è un punto di sovrapposizione fisico, simbolico e sociologico.<sup>110</sup>

Il genere diviene il fondamento della sessualità, che viene costruita in modo eterosessuale al fine di mantenere la subordinazione delle donne. Un insieme di forze sociali, politiche e culturali naturalizzano e sostengono l'eterosessualità come un diritto e privilegio, minacciando al contempo chi si discosta dalla norma eterosessuale, come gay o lesbiche. L'eterosessualità obbligatoria era vista, da Virginia Woolf, come un mezzo con cui l'uomo si assicura l'accesso fisico ed emotivo alla donna, e anche un limite alla libertà di espressione femminile. Infatti le ragazze cercando di aderire a questa norma reprimono quelli che sono i loro desideri e di conseguenza anche la loro creatività. La sessualità maschile, dunque, definisce anche il genere femminile, in quanto deve essere coerente con i requisiti sociali di eccitazione e soddisfazione sessuale maschile. Il genere è il fondamento della sessualità più che la sua causa, o da essa causato. Se l'eterosessualità è un processo per cui la sessualità maschile e i suoi interessi acquisiscono legittimità, allora come sostiene Judith Butler, l'azione delle donne è consentita solo all'interno di uno schema di potere basato sul diritto sessuale degli uomini.<sup>111</sup>

Secondo Judith Butler, dato che la famiglia fa parte della produzione capitalistica, la regolamentazione eteronormativa della sessualità è centrale per il funzionamento

---

<sup>109</sup> A. Nayak e M. J. Kehily, *Gender Undone: Subversion, Regulation and Embodiment in the Work of Judith Butler*, in «British Journal of Sociology of Education», 27, 4 (2006), pp. 460-463, 465-467.

<sup>110</sup> R. Braidotti, *Embodiment, Sexual Difference, and the Nomadic Subject*, in «Hypatia», 8, 1 (1993), pp. 2-3, 7.

<sup>111</sup> K. Miriam, *Toward a Phenomenology of Sex-Right: Reviving Radical Feminist Theory of Compulsory Heterosexuality*, in «Hypatia», 22, 1 (2017), pp. 211-212, 214-215, 221-224.

dell'economia politica. Per cui l'attuale lotta delle femministe a tale regolamentazione, e l'insistenza del riconoscimento della differenza diviene una minaccia al sistema capitalistico basato sull'omologazione. La filosofa arriva a questa conclusione dato che la struttura economica è l'insieme dei meccanismi e delle istituzioni sociali che riproducono persone e beni. La famiglia fa parte di questa struttura come luogo primario di produzione e il genere standardizza i membri della famiglia tramite una regolamentazione sessuale che naturalizza l'eterosessualità, permettendo di continuare la produzione e riproduzione, e creando l'omosessualità come abietta. Dunque l'eteronormatività fa parte della struttura economica nonostante non strutturi la divisione del lavoro sociale, né lo sfruttamento della forza lavoro. Questa visione è simile a quella di Virginia Woolf che vede la tirannia pubblica permeare anche il privato, continuando l'oppressione e la subordinazione. Altri critici sostengono che la società capitalista è una forma di organizzazione sociale che contiene invece dei divari tra l'ordine economico e le relazioni di parentela, famiglia, vita personale, ordine di stato e gerarchia di classi. Solo nelle società pre-capitalistiche c'era una forte connessione tra l'economia e la parentela e quindi di conseguenza un intreccio con la sessualità, infatti si può notare come l'attuale sistema economico consente di vivere con un lavoro salariato anche al di fuori della famiglia eterosessuale. La critica Eli Zaretsky sostiene infatti che la vita personale è fatta di relazioni intime, sessuali, amorose e amicali non direttamente correlate con la famiglia.<sup>112</sup>

Nel 1922 György Lukács ha introdotto la nozione di reificazione per descrivere il sistema economico come processo che trasforma gli esseri viventi, le relazioni e altre qualità soggettive in cose. Rosi Braidotti usa invece il termine di capitalismo biogenetico, nell'ambito degli studi femministi, sempre per riferirsi a come l'economia politica opportunistica trasforma la vita in una merce per il commercio e il profitto; infatti, nel tardo capitalismo, non è più solo il lavoro che può essere messo in vendita ma ogni attributo personale. C'è una forte connessione tra la reificazione e l'oggettivazione sessuale, le donne infatti in questo sistema sono concepite come un insieme privilegiato di attributi commerciabili, principalmente collegati alle loro funzioni riproduttive. L'oggettivazione sessuale fa in modo che le donne siano modellate sia come consumatrici

---

<sup>112</sup> N. Fraser, *Heterosexism, Misrecognition, and Capitalism: A Response to Judith Butler*, in «Social Text», 52/53 (1997), pp. 281, 283, 284.

sia come oggetti di consumo. Il capitalismo non è molto diverso dal patriarcato, spiegato da Virginia Woolf tramite il complesso di Creonte, ossia mettendo in luce come alla base di questi sistemi vi sia una Super-Io che aderisce solo alla logica del potere e non della moralità. L'ordine egemonico, infatti, è ancora sessista, e tramite questa oggettivazione continua a mantenere gli interessi patriarcali dominando le donne, trasformandole in oggetti apprezzati per il loro uso. L'estetica della desiderabilità è supportata sempre di più da un'industria cosmetica medicalizzata, che genera grandi quantità di capitale e che si fonda sul presupposto che il valore femminile sta nell'essere sessualmente attraenti per gli uomini. È importante che le donne non percepiscano i loro attributi sessuali come parte costitutiva della loro essenza, per non alienarsi ed essere consapevoli di avere valore anche per altre caratteristiche. Tuttavia, proprio le disuguaglianze tra uomini e donne danno a queste ultime molteplici possibilità di azione e trasformazione.

Nel sistema capitalistico l'io fisico viene separato dall'io psicologico, e l'etica del singolo inizia a coincidere con quella della produzione. Uno dei problemi della ribellione è che il capitalismo non ha una bussola morale, ed è difficile che venga attaccato e modificato da coloro che ne incarnano gli effetti. L'attivismo femminista cerca di comprendere la reificazione per giungere a una trasformazione e un'agenzia individuale che non dipenda soltanto da una coscienza di classe, come il proletariato. Judith Butler sostiene che le strutture del capitalismo non sono immuni dalle istituzioni sociali, gli atti linguistici degli individui, le reti tecnologiche e le strutture di significato; per cui, così come Rosi Braidotti, ritiene possibile un cambiamento all'interno di un ordine sociale che è disumanizzante ma anche malleabile. Le donne tramite la loro agenzia performativa possono modificare le pratiche reificanti del sistema capitalistico.

Anche Donna Haraway suggerisce, attraverso la metafora del cyborg, che le femministe dovrebbero adottare un approccio di negoziazione e riappropriazione. È fondamentale comprendere come i sistemi ideologici lavorano per trasformare la coscienza delle donne, in modo tale da scomporre queste influenze e impiegarle per nuove fusioni o nuove opzioni performative nel tardo capitalismo. Il termine cyborg è ironico e intende indicare quei soggetti che sono la progenie del militarismo e del capitalismo patriarcale, ossia quegli esseri sistematizzati sempre di più tramite statistiche e previsioni, in un mondo che dall'organico e industriale sta diventando polimorfo e sotto il controllo dell'informazione. Ne consegue che non c'è più un'unica fonte di dominio contro cui

ribellarsi, ma si deve affrontare il cambiamento da più prospettive anche se incomplete e imperfette. La cultura tecnologica infatti può rompere i confini dettati da dualismi e gerarchie rendendoli più fluidi. Non esiste la categoria donna, perché nessun'essere è definitivamente femminile, per cambiare l'ordine delle cose non sono necessarie identificazioni sulla base del sesso, classe o razza, ma coalizioni e affinità.<sup>113</sup> Secondo Donna Haraway nella tecnologia vi sono potenzialità radicali di cambiamento per le donne. Il cyborg infatti è una figura ibrida di macchina e organismo che può superare le dicotomie tra maschile e femminile, natura e cultura, normale e alieno, in un mondo post-genere con soggetti che incorporano identità multiple capaci di nuove forme di interazione e comunicazione, e che non sono condizionati dalla riproduzione sessuale. Dunque il significato di cyborg è in grado di sovvertire i concetti di genere, razza, classe e nazione dando la possibilità di riscatto a tutte le minoranze.<sup>114</sup>

### Orlando come soggetto nomade

L'espressione soggetto nomade vuole significare un'identità senza confini che fa perdere al corpo la sua essenza, diventando una coincidenza tra fisico, simbolico e sociologico. La donna dunque non è un'essenza, ma «il luogo di un insieme di esperienze molteplici, complesse, e potenzialmente contraddittorie, un luogo definito dalla sovrapposizione di variabili come la classe sociale, la razza, l'età, lo stile di vita, le preferenze sessuali e così via»<sup>115</sup>. Il soggetto nomade ha una coscienza critica che si sottrae alle formule del pensiero e del comportamento socialmente codificate, ribalta le convenzioni date ed è in un continuo divenire creativo, consentendo incontri tra diverse forme di esperienza e conoscenza. La nomade è poliglotta, ossia specialista della natura ingannevole del linguaggio, che è il luogo e il mezzo con cui si costruisce il soggetto. Il linguaggio esiste prima dell'«io» ed esisterà dopo la sua scomparsa, dunque la soggettività non è l'interiorizzazione di un codice, ma la negoziazione e la sedimentazione

---

<sup>113</sup> W. Verkerk, *Reification, Sexual Objectification, and Feminist Activism*, in S. Ganesha e J. F. Hartle, *The Spell of Capital*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017, pp. 149, 154, 155, 159-161.

<sup>114</sup> Cfr. M. Cometa, Gianfranca Balestra, «Dizionario degli studi culturali», <http://www.studiculturali.it/dizionario/dizionario.html>.

<sup>115</sup> R. Braidotti, *Soggetto Nomade, Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995, p. 7.



di registri del discorso. La nomade riconosce che il soggetto è un mosaico di parti frammentate tenute insieme da un simbolico fallogocentrico, ossia un potere e un'identificazione maschile da cui è necessario liberarsi, tramite un pensiero che porta con sé l'idea di cambiamento e trasformazione.

Rosi Braidotti si mostra contraria alla concezione di Virginia Woolf secondo cui la donna ha come patria il mondo intero, ritenendo che le generalizzazioni fatte sulle donne andrebbero sostituite con un interesse per le loro differenze. La nomade infatti è colei che ha abbandonato ogni tipo di stabilità, sia per quanto riguarda l'identità, sia per le idee e i desideri; non ha una destinazione predeterminata o una patria perduta. Tuttavia la nomade, proprio come sosteneva Virginia Woolf per le femministe, è colei che non ha dimenticato le ingiustizie e la povertà; infatti, deve esercitare forme di violenza contro lo stato che però si configurano come *nemesis*, ossia giustizia equa, in quanto lei ne è ingiustamente succube.

Dunque la coscienza nomade consiste nel non considerare alcuna identità come permanente, per via della consapevolezza della non fissità dei confini, il nomade infatti «è un'entità post-metafisica, intensa, multipla che funziona all'interno di una rete di interconnessioni [...] è il luogo di interconnessioni»<sup>116</sup>. Unico dato primordiale e inscindibile dal proprio essere è il sesso, ma per Rosi Braidotti questo non ha alcuna espressione nella definizione di «io», che è imposto dalla lingua. Data questa definizione di nomadismo, il protagonista dell'opera *Orlando* di Virginia Woolf, per il suo cambio di sesso nel corso dei secoli, e il suo «io» molteplice, si avvicina all'essere un soggetto nomade. In alcuni punti del testo la scrittrice sembra dire che nonostante tutte le alterazioni, l'essenza del soggetto rimane, riprendendo ad esempio il concetto filosofico di personalità di John Locke, per poi concludere il romanzo sostenendo che in base alle situazioni ed emozioni di Orlando emergono io diversi.<sup>117</sup>

Teorici degli studi di genere riconoscono a Virginia Woolf, sulla base di quest'opera, una prima formulazione di questioni contemporanee secondo cui è la società e non la biologia a delineare le distinzioni tra uomini e donne. Centrale in *Orlando* è la soggettività coinvolta in un cambiamento storico e sessuale, che ha comunque la possibilità di partecipare alla costruzione sociale dell'identità e anche alla sua

---

<sup>116</sup> R. Braidotti, *Soggetto Nomade*, cit., p. 42.

<sup>117</sup> Ivi, pp. 7-9, 16-18, 28, 32, 42, 48, 50.

autocostruzione. Il sesso di Orlando è «ambiguo» e la trasformazione non avviene con un cambiamento genitale, ma si verifica a livello di genere dopo un cambio di abito.<sup>118</sup> Ad esempio Orlando si rende conto di essere donna nel momento in cui si cambia i pantaloni per indossare una gonna, per questo motivo il capitano della nave fa portare una tenda sul ponte e le rivolge tutta una serie di galanterie per tutto il viaggio. Fino ad allora Orlando era stato indifferente ai pantaloni, in quanto nel contesto della comunità di zingari in cui era, uomini e donne non differiscono sotto questo aspetto. Tuttavia tornato a casa da Costantinopoli nessuno dubita che Orlando non sia lo stesso, anche se era partito uomo ed è tornato donna, nemmeno i suoi cani, che come tutti gli animali privi di parola sono considerati i migliori giudici sull'identità e il carattere di un individuo.

Il fatto che l'essenza non si alteri nonostante le trasformazioni è sottinteso anche dal titolo del poema autobiografico *The Oak Tree*, che Orlando scrive per tutta la sua vita e che allude alla filosofia di John Locke. La variazione delle grandi particelle di materia non cambia l'identità, per cui una quercia che cresce diviene una pianta e poi un albero senza mutare la sua essenza, anche se venisse tagliata rimarrebbe la stessa quercia. Dunque un cambiamento del corpo, ad esempio una castrazione simbolica per Orlando, non cambia il sé interiore della persona.<sup>119</sup>

Virginia Woolf con questo protagonista è molto vicina anche alla concezione di Judith Butler del genere come performance, e ciò la porta a fare spazio a una politica femminista che riconosce e attacca l'oppressione delle donne. Dunque il genere anche per la femminista non deriva dalla biologia, ma crea una versione funzionante del sesso biologico. Un punto fondamentale in *Orlando* è quando il protagonista diventa donna si rende conto delle conseguenze che l'abbigliamento ha nei modi e codici di comportamento femminili. I vestiti cambiano la nostra visione del mondo, e la visione del mondo di noi, sono loro a indossarci e non noi che indossiamo loro, infatti prendono la forma del nostro corpo ma al contempo modellano anche i nostri cervelli, i cuori e le lingue. I vestiti femminili avevano iniziato a modificare i tratti del viso di Orlando, infatti paragonando il ritratto di Orlando donna con quello di Orlando uomo, si può vedere come alcuni mutamenti appaiano palesi, nonostante la persona sia la stessa. Da uomo, per esempio, Orlando ha uno sguardo diretto sul mondo come se fosse stato creato solo per

---

<sup>118</sup> C. L. Burns, *Re-Dressing Feminist Identities: Tensions between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's Orlando*, in « Twentieth Century Literature », 40, 3 (1994), pp. 343, 346, 351.

<sup>119</sup> Ivi, p. 347.

lui, da donna l'espressione sembra in tralice, ambigua e sospettosa, ma se entrambi portassero gli stessi abiti, forse la loro apparenza sarebbe la stessa. I vestiti sono solo il simbolo di qualcosa di più profondo, i sessi per quanto siano diversi si mescolano sempre, in ogni essere umano c'è un'oscillazione tra un sesso e l'altro e sono gli abiti a mantenere una somiglianza maschile o femminile, mentre il sesso è l'opposto di ciò che è sopra. Ad esempio quando Orlando, anche se donna, salva una prostituta, sente ridestarsi sentimenti maschili, a testimoniare che il comportamento femminile e maschile si creano l'un l'altro a livello letterale e performativo.<sup>120</sup> Orlando, nell'essere donna, anche se ricorda il suo essere uomo, comprende le ingiustizie rivolte alle donne dal sistema patriarcale. Quando era uomo si lamentava delle donne che si gettavano in acqua appositamente per farsi salvare, e riteneva che queste dovessero essere obbedienti, caste, ben pettinate e squisitamente acconciate. Da donna invece comprende di doversi impegnare per soddisfare queste richieste, in quanto non appartengono alla donna per natura. Tutte quelle pretese degli uomini sono grazie che a una donna conviene avere per godere dei piaceri della vita, tramite una rigida disciplina. Orlando si rende conto che da donna deve passare un'ora della sua mattina a pettinarsi, un'altra a guardarsi allo specchio, e altro tempo a lavarsi, a incipriarsi, e a cambiare abiti, passando tra sete, merletti e broccatelli. In modo particolare deve preoccuparsi di preservare la sua castità, una base fondamentale con cui viene costruita l'identità femminile per essere controllata; a differenza di quando era uomo e poteva tenere tra le sue braccia varie donne, passando dalla Regina ad altre di rango inferiore. Inizia a riflettere su tutto ciò che non può più fare, come combattere, comandare eserciti, difendersi da sola con la spada, essere riconosciuta per il suo valore tramite medaglie e partecipare a decisioni pubbliche. In conclusione dubita dell'orgoglio che provava per il sesso maschile che le apparteneva, e che in fondo è ancora parte di lei, ma che adesso in quanto donna la limita ingiustamente. Orlando nella sua versione femminile si rende conto che i desideri non sono catalogabili in un sesso o in un altro, da donna desidererebbe continuare a fare ciò che faceva da uomo. Con le divisioni di genere l'unica cosa che si nota è che gli uomini si fanno zimbelli per le donne, e le donne sciocche per gli uomini, in una continua dinamica tra inseguitore e fuggitiva. Anche il genere maschile è costruito su un'idea di virilità, non appartenente per natura all'uomo, che porta

---

<sup>120</sup> S. Watkins, *Sex Change and Media change: From Woolf's to Potter's «Orlando»*, in «An interdisciplinary Critical Journal» 31, 3 (1998), p. 44-48.

questo sesso ad essere cortese e servizievole nei confronti delle donne. Ne è un esempio Orlando che nel corso del romanzo salva una prostituta e altre donne, e pensa che anche se contro voglia si sarebbe gettato in mare per salvare una fanciulla, seppure questa si fosse buttata volontariamente. Il genere come performance si rivede anche nel marinaio che si mostra cortese con Orlando facendo in modo che si possa coprire per cambiarsi e servendole il pasto. Il modo di essere maschile e femminile è connesso all'educazione ricevuta, i maschi dal padre e le femmine dalla madre. Entrambi i sessi completano l'educazione quando apprendono l'arte del comportarsi, come fare inchini e riverenze; solo che gli uomini vengono poi istruiti ad usare la spada e la forza fisica per combattere, le donne ad usare i ventagli e come muoversi entrando e uscendo dalle stanze. Orlando infatti da donna risulta goffa essendo stata educata da uomo, si inchina in modo troppo energico, i gesti sono spesso improvvisi, e rischia di rompere le tazze da tè.

Alla fine si sarebbe potuto vedere come «ella censurasse entrambi i sessi, quasi non appartenesse né all'uno né all'altro; e, in quei momenti, ella pareva titubare; era un uomo; era una donna; conosceva i segreti, divideva le debolezze di entrambi».<sup>121</sup> Orlando confrontando i sessi, sente di non appartenere né all'uno, né all'altro, entrambi sono mescolati in lui, per esempio, esprime le sue idee in modo libero come gli uomini ma mantiene l'originalità e delicatezza delle donne. Infatti sa che la peggior follia, in cui possono cadere sia gli uomini che le donne, è di sentirsi orgogliosi del proprio sesso.

L'unica conclusione possibile, che viene data anche da Virginia Woolf alla fine del romanzo, è che siamo tutti in un continuo cambiamento perché dentro di noi vivono una molteplicità di io, infatti anche Orlando «[...] mutava d'io con la rapidità stessa della sua corsa – ce n'era uno nuovo ad ogni curva [...]». Secondo alcuni «il vero io» è la somma di tutti gli io che abbiamo in noi, il quale li amalgama e li sorveglia tutti. Tuttavia questi invadono i nostri pensieri e le nostre emozioni, come quelli di Orlando, e in base a quello che riesce ad emergere si sente a volte snob, a volte golosa, oppure lussuriosa, viziosa, sincera, generosa, ciò di cui è certa è che oltre a queste cose, è un milione di altre cose ancora.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> V. Woolf, *Orlando*, Milano, Mondadori, 1982, p. 159.

<sup>122</sup> Ivi, pp. 154-161, 170, 187, 193, 252, 301-302.

## Bibliografia

- Andrew, Barbara. 1994. *The Psychology of Tyranny: Wollstonecraft and Woolf on the Gendered Dimension of War*, in «Hypatia», 9, 2, pp. 85-101.
- Balestra, Gianfranca. «Dizionario degli studi culturali», <http://www.studiculturali.it/dizionario/dizionario.html>.
- Barker, Jennifer. 2010. *Indifference, Identification, and Desire in Virginia Woolf's Tree Guineas, Leni Riefensthal's The Blue Light and Triumph of the Will, and Leontine Sagan's Maedchen in Uniform*, in «Women in German Yearbook», 26, 1, pp. 73-96.
- Belsey, Catherine. 2000. *Writing as Feminist*, in «Sings», 25, 4, pp. 1157-1160.
- Birkestein, Cathy. 2010. *We Got the Wrong Gal: Rethinking the "Bad" Academic Writing of Judith Butler*, in «College English», 72, 3, pp. 269-283.
- Braidotti, Rosi. 1991. *Patterns of Dissonance*, Bristol, Polity Press. *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea. Verso una lettura filosofica delle idee femministe*, Milano, La Tartaruga, 1994.
- Braidotti, Rosi. 1991. *The Subject in Feminism*, in «Hypatia», 6, 2, pp. 155-172.
- Braidotti, Rosi. 1993. *Embodiment, Sexual Difference, and the Nomadic Subject*, in «Hypatia», 8, 1, pp. 1-13.
- Braidotti, Rosi. 1995. *Soggetto Nomade, Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli.
- Brown, Nathaniel. 1984. *The "Double soul": Virginia Woolf, Shelley, and Androgyny*, in «Keats-Shelley Journal», 33, pp. 182-204.
- Burns, Christy L. 1994. *Re-Dressing Feminist Identities: Tensions between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's Orlando*, in «Twentieth Century Literature», 40, 3, pp. 342-364.
- Butler, Judith. 1996. *Corpi che contano, I limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli.
- Carroll, Berenice A. 1978. *"To Crush Him in Our Own Country": The Political Thought of Virginia Woolf*, in «Feminist Studies», 4, 1, pp. 99-134.
- Childers, Mary M. 1992. *Virginia Woolf on the Outside Looking down: Reflections on the Class of Woman*, in «Modern Fiction Studies», 38, 1, pp. 61-79.
- Ezell, Margaret J. M. 1990. *The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women's Literature*, in «New Literary History», 21, 3, pp. 579-592.

Farwell, Marylin R. 1975. *Virginia Woolf and Androgyny*, in «Contemporary Literature», 16, 4, pp. 433-451.

Fernald, Anne E. 2005. *A Feminist Public Sphere? Virginia Woolf's Revisions of the Eighteenth Century*, in «Feminist Studies», 31, 1, pp. 158-182.

Foster, Johanna. 1999. *An Invitation to a Dialogue: Clarifying the Position of Feminist Gender Theory in Relation to Sexual Difference Theory*, in «Gender and Society» 13, 4, pp. 431-456.

Fraser, Nancy. 1997. *Heterosexism, Misrecognition, and Capitalism: A Response to Judith Butler*, in «Social Text», 52/53, pp. 279-289.

Friedman, Susan Stanford. 2013. *Wartime Cosmopolitanism: Cosmofeminism in Virginia Woolf's «Three Guineas» and Marjane Satrapi's «Persepolis»*, 32, 1, pp. 23-52.

Froula, Christine. 1994. *St. Virginia's Epistle to an English Gentleman; or Sex, Violence, and Public Sphere in Woolf's Three Guineas*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», 13, 1, pp. 27-56.

Fusini, Nadia. 2006. *Possiedo la mia anima, Il segreto di Virginia Woolf*, Milano, Mondadori.

Gilligan, Carol. 1991. *Teaching Shakespeare's Sister: Notes from the Underground of Female Adolescence*, in «Women's Studies Quarterly», 19, ½, pp. 31-51.

Helal, Khatleen M. 2005. *Anger, Anxiety, Abstraction: Virginia Woolf's "Submerged Truth"*, in «South Central Review» 22, 2, p. 78-94.

Hsieh, Lili. 2006. *The Other Side of the Picture: The Politics of Affect in Virginia Woolf "Three Guineas"*, in «Journal of Narrative Theory», 36, 1, pp. 20-52.

Kaivola, Karen. 1999. *Revisiting Woolf's Representations of Androgyny: Gender, Race, Sexuality and Nation*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», 18, 2, p. 235-261.

Kotler, Margot. 2018. *After Anger: negative affect and feminist politics in Virginia Woolf's Three Guineas*, in «Woolf studies annual», 24, pp. 35-54.

Lemaster, Tracy. 2102. *"Girl with a Pen": Girl's Studies and Third-Wave Feminism in "A Room of One's Own" and "Professions for Women"*, in «Feminist Formation», 24, 2, pp. 77-99.

Mackay, Marina. 2003. *The Lunacy of Men, the Idiocy of Women: Woolf, West and War*, in «NWSA Journal», 15, 3, pp. 124-144.

McCracken, LuAnn. 1990. *"The Synthesis of my Being": Autobiography and the Reproduction of Identity in Virginia Woolf*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», 9, 1, pp. 58-78.

McTaggart, Ursula. 2010. *"Opening the Door": the Hogarth Press as Virginia Woolf's Outsiders' Society*, in «Tulsa Studies in Women's Literature» 29, 1, pp. 63-81.

- Meijer, Irene Costera e Prins Baukje. 1998. *How Bodies Come to Matter: An Interview with Judith Butler*, in «Sings», 23, 2, pp. 275-286.
- Merlini, Madeline. 1991. *Invito alla lettura di Virginia Woolf*, Milano, Mursia.
- Miriam, Kathy. 2017. *Toward a Phenomenology of Sex-Right: Reviving Radical Feminist Theory of Compulsory Heterosexuality*, in «Hypatia», 22, 1, pp. 210- 228.
- Morgan, Ellen. 1977. *The Feminist Novel of Androgynous Fantasy*, in « Frontiers: A Journal of Women Studies», 2, 3, pp. 40-49.
- Nathan, Monique. 1962. *Virginia Woolf*, Milano, Mondadori.
- Nayak, Anoop e Kehily, Mary Jane. 2006. *Gender Undone: Subversion, Regulation and Embodiment in the Work of Judith Butler*, in «British Journal of Sociology of Education», 27, 4, pp. 459-472.
- Neely, Carol Thomas. 1985. *Alternative Women's Discourse*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», 4, 2, pp. 315-322.
- Oh, Irene. 2019. *The Performativity of Motherhood: Embodying Theology and Political Agency*, in «Journal of the Society of Christian Ethics», 29, 2, pp. 3-17.
- Park, Sowon S. 2005. *Suffrage and Virginia Woolf: "The Mass behind the Single Voice"*, in «The Review of English Studies», 56, 223, pp. 119-134.
- Pawlowski, Merry. 2003. *Exposing Masculine Spectacle: Virginia Woolf's Newspaper Clippings for Three Guineas as Contemporary Cultural History*, in «Woolf Studies Annual», 9, parte 1, pp. 117-141.
- Pawlowski, Merry. 2007. *Virginia Woolf's Veil: The Feminist Intellectual and the Organization of Public Space*, in «Modern Fiction Studies», 53, 4, pp. 722-751.
- Ratcliffe, Krista. 1993. *A Rhetoric of Textual Feminism: (Re)Reading the Emotional in Virginia Woolf's Three Guineas*, in «Rhetoric Review», 11, 2, pp. 400-417.
- Restuccia, Frances L. 1985. *"Untying the Mother Tongue": Female Difference in Virginia Woolf's A Room of One's Own*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», 4, 2, pp. 253-264.
- Rich, Adrienne. 1980. *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, in «Sings», 5, 4, pp. 631-660.
- Robinson, Sally. 1989. *Deconstructive Discourse and Sexual Politics: The "Feminine" and/in Masculine Self- Representation*, in «Cultural Critique», 13, pp. 203-227.
- Rosenman, Ellen Bayuk. 1989. *Sexual Identity and "A Room of One's Own": "Secret Economies" in Virginia Woolf's Feminist Discourse*, in «Sings», 14, 3, pp. 634-650.
- Schep, Dennis. 2012. *The Limits of Performativity: A Critique of Hegemony in Gender Theory*, in «Hypatia», 27, 4, pp. 864-880.

- Showalter, Elaine. 1992. *Killing the Angel in the House: The Autonomy of Women Writers*, in «The Antioch Review», 50, ½, pp. 207-220.
- Silver, Brenda R. 1991. *The Authority of Anger: "Three Guineas" as Case Study*, in «Sings», 16, 2, pp. 340-370.
- Squier, Susan. 1983. *"The London Scene": Gender and Class in Virginia Woolf's London*, in «Twentieth Century Literature», 29, 4, pp. 488-500.
- Stevenson, Christina. 2014. *"Here Was a Room, There Another": The Room, Authorship, and Feminine Desire in A Room of One's Own and Mrs. Dalloway*, in «Pacific Coast Philology», 49, 1, pp. 112-132.
- Stewart, Janice. 2010. *A Thoroughly Modern Melancholia: Virginia Woolf, Author, Daughter*, in «Woolf Studies Annual», 16, pp. 133-154.
- Sullam, Sara. 2020. *Leggere Woolf*, Roma, Carrocci.
- Surace, Valentina. 2019. *Judith Butler e il carattere performativo*, in «A Journal of the social imaginary», 14, 8, pp. 248-270.
- Taronna, Annarita «Dizionario degli studi Culturali», <http://www.studiculturali.it/dizionario/dizionario.html>.
- Verkerk, Willow. 2017. *Reification, Sexual Objectification, and Feminist Activism*, in S. Gandesha e J. F. Hartle, *The Spell of Capital*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 149-161.
- Watkins, Susan. 1998. *Sex Change and Media change: From Woolf's to Potter's "Orlando"*, in «An interdisciplinary Critical Journal» 31, 3, pp. 41-59.
- Wiley, Christopher. 2004. *"When a Woman Speaks the Truth about Her Body": Ethel Smyth, Virginia Woolf, and the Callenges of Lesbian Auto/Biography*, in «Music and Letters», 85, 3, pp. 388-414.
- Woolf, Virginia. 1975. *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli.
- Woolf, Virginia. 1986. *Orlando*, Milano, Mondadori.
- Woolf, Virginia. 2013. *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli.
- Woolf, Virginia e Sackville-West Vita. 2019. *Scrivi sempre a Mezzanotte, Lettere d'amore e desiderio*, a cura di Elena Munafò, Roma, Carrocci.
- Zwerdling, Alex. 1983. *Anger and conciliation in Woolf's Feminism*, in «Representation», 3, pp. 68-89.