

I CLASSICI BOMPIANI

**Della stessa autrice presso Bompiani**

Lunedì o martedì. Tutti i racconti

Londra

Orlando

Diari. Volume I (1915-1919)

Diari. Volume II (1920-1924)



VIRGINIA WOOLF  
UNA STANZA SOLO PER SÉ

**Traduzione e cura di Mario Fortunato**

I CLASSICI  
BOMPIANI

Giunti Editore si impegna per uno sviluppo sostenibile  
con l'utilizzo di carta certificata fsc® proveniente  
da fonti gestite in maniera responsabile.

Titolo originale  
*A Room of One's Own*

[www.giunti.it](http://www.giunti.it)  
[www.bompiani.it](http://www.bompiani.it)

© 2026 Giunti Editore S.p.A.  
Via Bolognese 165, 50139, Firenze – Italia  
Via G.B. Pirelli 30, 20124, Milano – Italia

Prima edizione I Classici Bompiani: luglio 2026

Bompiani è un marchio di proprietà di Giunti Editore S.p.A.

## UN LIBRO ANDROGINO

*di Mario Fortunato*

Chi come il sottoscritto si è già messo alla prova con la traduzione di *Orlando* può facilmente essere tentato di leggere – e tradurre – *A Room of One's Own* (sulla versione italiana del titolo mi soffermerò più avanti) come una specie di corollario teorico di quel romanzo. Del resto, la vicinanza cronologica delle due opere induce in questa direzione: *A Room of One's Own* fu pubblicato il 24 ottobre 1929, esattamente un anno dopo *Orlando*, dalla Hogarth Press, la casa editrice fondata da Virginia Woolf e suo marito Leonard. Sappiamo inoltre che il saggio è la rielaborazione delle conferenze che l'autrice aveva tenuto a fine '28 (cioè a romanzo ancora fresco di stampa) nei due college femminili di Newnham e Girton, a Cambridge, sul tema “donne e romanzo” (rielaborazione che aveva già in parte visto la luce in un testo pubblicato sulla rivista americana “Forum” nel marzo '29).

D'altra parte, la coincidenza cronologica segnala, credo, un problema generale. Raramente gli scrittori sanno quel che fanno nel momento in cui lavorano a un testo narrativo: partono perlopiù da un'intuizione, da un'immagine lampante e circoscritta, che è come uno scheletro intorno a cui costruire e ricostruire muscolatura, cartilagini, organi e tutto quel minuzioso

sistema di rapporti e di scambi che chiamiamo corpo. Solo al termine – quando cioè quell'intuizione, quell'immagine primaria ha assunto la sua concretezza, passando attraverso una serie di metamorfosi e rielaborazioni di cui da principio nulla può sapere – lo scrittore si avvede di ciò che ha creato. Il linguaggio – questa inesausta risorsa energetica che consente alla vita di essere vita – lo ha spinto in un territorio ignoto, permettendogli di scoprire una regione sconosciuta: sé stesso, o almeno una parte di sé. A quel punto, nello scrittore, può rivelarsi il desiderio di ripercorrere il cammino già compiuto e in un certo senso capovolgerlo.

È questo ciò che Virginia Woolf ha fatto, scrivendo *A Room of One's Own*? Ha ripercorso il cammino di *Orlando*, interrogandosi sulla sua genesi per rintracciarne il senso a lavoro compiuto?

Non vorrei che tale tentazione interpretativa venisse letta come un modo vagamente riduttivo per liquidare un'opera la cui vitalità è se non altro sottolineata dalla sua fortuna editoriale: il libro ha conosciuto fin dalla prima uscita un notevole successo, e le varie versioni italiane succedutesi negli anni, e a cui sono personalmente grato, ne rappresentano solo un piccolo esempio.

La vitalità di *A Room of One's Own* penso sia da ricercarsi non tanto o non più nel suo contenuto politico bensì – ne sono convinto – nella sua forma (e spero che le lettrici e i lettori perdoneranno se mi esprimo in maniera così schematica: me lo suggeriscono la *brevitas* e il desiderio di aggirare quella retorica accademica che postula la complessità come alibi alla propria confusione intellettuale). Certo, nel 1929, i contenuti del saggio woolfiano avevano una forte valenza di novità politica: sostenere, come la Woolf, che la letteratura ha bisogno di spa-

zio e denaro per potersi manifestare e che le donne sono state *de facto* condannate al silenzio – non avendo mai potuto disporre dell’uno né dell’altro perché storicamente private dalle leggi maschili di un luogo in cui ritirarsi e di una rendita di cinquecento sterline annue, utile a dar loro autonomia – era di sicuro una tesi dirompente per l’epoca. Un’epoca in cui – ci ricorda l’autrice – i libri sulle donne erano scritti dagli uomini, in cui le istituzioni universitarie e culturali erano in larghissima misura vietate all’altra metà del cielo, in cui il concetto stesso di proprietà, cardine dell’ordinamento capitalistico, era modellato su valori strettamente maschili. Affrontare in un saggio tale nodo di problemi – insieme politici, economici e antropologici – richiedeva un coraggio fuori dell’ordinario, e Virginia Woolf lo dimostrò tutto pubblicando questo testo che giustamente viene ancora oggi considerato il primo e solido fondamento del pensiero femminista.

Inutile aggiungere però che dal 1929 quasi un secolo è passato e che le condizioni materiali e intellettuali delle donne sono radicalmente mutate, almeno in quella non esigua parte di mondo che noi abitiamo. Da allora, più che un secolo, ne sembrano trascorsi due o tre: e il merito è anche da attribuire al coraggio di queste pagine. Ciò detto, la straordinaria vitalità del libro, lungi dall’esaurirsi nelle conquiste politico-economiche e sociali degli ultimi cento anni, a me pare oggi più che mai pro pulsiva, feconda, e soprattutto inesauribile. Perché?

Ho parlato prima di “forma” – questo strepitoso feticcio crociano. La forma che Virginia Woolf sceglie – o che in realtà non sceglie, perché la forma per uno scrittore è quasi sempre qualcosa di non preordinato, qualcosa che semplicemente accade nella lingua – è la forma di una narrazione saggistica. Nel maggio 1941, sulla celebre rivista “Horizon”, ha notato in

proposito William Plomer (uno scrittore credo ingiustamente negletto dall'editoria italiana) che nei saggi Virginia Woolf è più romanziera che nei suoi stessi romanzi. *A Room of One's Own* ne è un esempio flagrante. Basta prendere le pagine in cui l'autrice inventa la storia di Judith, sorella talentuosa di Shakespeare, costretta a una fine oscura e terribile dall'interdizione sociale della sua creatività. O basta ripensare alla scena in cui, sui ricchi prati dei college maschili inibiti alle donne, compare incongruo e straniante il famoso gatto senza coda in cui la Woolf si identifica. O ancora basterà ricordare la frugalità della cena nel college femminile oppure la visita al British Museum. Tutto il tessuto contenutistico del libro è percorso, innervato, spinto in avanti da una serie di invenzioni narrative, che rendono il testo, e il suo discorso teorico, un'avventura degna di *Alice nel paese delle meraviglie*.

Ora ditemi – cari ed esigenti lettori e lettrici del XXI secolo – se questa commistione di generi, se questo intreccio di registri all'apparenza contraddittori in cui si alternano comicità e rivendicazione civile, se tale rimescolamento di diversi ordini di linguaggio e di pensiero non rappresenti ciò che di più interessante e (mi ripeto) vitale sta sperimentando la letteratura del nostro tempo. Ditemi se non si nasconde proprio nella rottura dell'ordine teorico “maschile” e nella sua rimessa in questione attraverso l'uso della narratività il seme di quel che oggi ci sembra una specie di nuova frontiera del romanzo. Una nuova frontiera che questo libro smilzo, a suo modo leggero e stravagante, ha indicato con naturalezza e *sense of humour* ormai un secolo fa.

Da qui la sua lingua. Che è brillante, fantasiosa, ironica. Come in *Orlando*. Lo ha fatto giustamente notare Nigel Nicolson nel suo saggio biografico sulla scrittrice: per lui il libro è “in part

a polemic, in part a fantasy” perché lo spirito del romanzo lo abitava ancora. E Hermione Lee, nella monumentale biografia del 1997, mette l’accento sul fatto che tanto il saggio quanto il romanzo giocano con la lingua per giungere a un’idea “of a new, modern freedom”. E ancora Borges, nei suoi amabili *Testi prigionieri*, parlando della musicalità di *Orlando*, conclude che “è musica anche quella che si sente in *A Room of One’s Own*, dove sogno e realtà si alternano e trovano equilibrio”. Mentre il nipote della scrittrice, Quentin Bell, nel suo *Virginia Woolf, mia zia*, aggiunge un’osservazione personale che, per quanto mi riguarda, ha qualcosa di commovente; scrive: “In *A Room of One’s Own*, si sente parlare Virginia, al contrario dei romanzi, dove lei pensa, e degli studi critici, dove si può talvolta sentire la sua voce, che però è sempre attenta alle esigenze formali e letterarie. In *A Room of One’s Own* Virginia si avvicina maggiormente allo stile della sua conversazione” (traduzione di Marco Papi).

Tutte le biografie (e tutti i romanzi biografici, come per esempio *Possiedo la mia anima* di Nadia Fusini) ci dicono che Virginia Woolf era una donna allegra, spiritosa, brillante – una conversatrice imprevedibile, vivace, lontana mille miglia dalla vulgata languida e depressa, favorita da certa iconografia oltre che dal suicidio del 28 marzo 1941. Quello spirito e quella *playfulness* trapelano in ogni rigo di *A Room of One’s Own*, solo talvolta attutiti da un tono rivendicativo e amaro contro cui la stessa Woolf si scaglia quando scrive che anche un’autrice come Charlotte Brontë ne è stata vittima e ostaggio, al contrario dell’altra Brontë, Emily, e di Jane Austen.

Già nell’incipit del libro, il tono colloquiale e svagato è evidente: “Ma via, potreste dire, ti abbiamo chiesto di parlarci di donne e romanzo – che cosa ha a che fare questo con una stan-

za solo per sé?” È un incipit inusuale, quasi fossimo nel mezzo di una conversazione già cominciata altrove – nei due college dove la Woolf ha tenuto le conferenze all’origine del testo, o nella sua mente, o nella nostra: di noi lettori e lettrici.

Tuttavia, quel tono non deve ingannare, perché le conclusioni a cui il testo giunge, sotto le mentite spoglie della leggerezza e del gioco, sono di assoluta serietà. Così serie da chiamare in causa un’intuizione di Coleridge (già accennata in *Orlando*) e di Jung: l’idea secondo cui una grande mente deve essere androgina. È un’idea che oggi a me sembra travalicare il campo stesso della letteratura e dell’arte in genere, per investire le cosiddette neuroscienze, e la vita in sé: perché è in ognuno di noi che il maschile e il femminile si mescolano e si definiscono, al di là e insieme al di qua di quello che è il sesso biologico di ciascuno. È questa, credo, la “modern freedom” a cui allude Hermione Lee. E forse sta proprio qui la principale vitalità del libro, in questo suo saper ibridare i generi ma pure le idee che lo costellano: forma e contenuto. In *A Room of One’s Own*, il saggio si fa romanzo e viceversa perché l’opera, ogni opera è in sé androgina, come è androgina la mente di Orlando e di chi ne ha narrato la storia – come è androgina la vita. Il che porterà la Woolf, di lì a poco, a enucleare quello che rimane il punto più estremo della sua ricerca, in cui le idee elaborate in precedenza toccano la loro sintesi più compiuta, e cioè *Le onde*, il suo indiscusso capolavoro.

Ma adesso vorrei spiegare il motivo che ha spinto il piccolo traduttore che è in me a rivedere il titolo italiano – così iconico, viene da dire – di questo piccolo libro grandissimo. Le versioni nella nostra lingua, fin dalla prima, nel 1974, e poi via via, hanno tradotto *A Room of One’s Own* con *Una stanza tutta per*

sé. Non ho la pretesa di essere nel giusto – in letteratura, le categorie di giusto e sbagliato hanno poco senso, grazie al cielo – tuttavia il titolo originale contiene una musicalità (che è anche quella di cui parla Borges) racchiusa nel ripetersi delle “o” che, grazie alla pronuncia, restituisce al titolo stesso un vago tono da scioglilingua. Non potendo usare in italiano la medesima vocale, mi sono per così dire rivolto alla lettera “s”: *Una stanza solo per sé*, con le “s” ripetute, riecheggia almeno un poco il gioco fonetico dell’inglese, penso. Inoltre, l’aggettivo “tutta” si riferisce evidentemente alla stanza, mentre nell’originale “own” appare rivolto a “one’s”, e lo delimita nel senso dell’esclusività, di ciò che è proprio, personale, privato. Ecco perché, io credo che *Una stanza solo per sé* sia più aderente, più vicino a ciò che voleva dirci Virginia Woolf – e dio solo sa quanto questa immensa scrittrice tenesse in conto le sfumature di senso, il colore e il suono della lingua.

UNA STANZA SOLO PER SÉ

Questo saggio si basa su due conferenze tenute alla Arts Society di Newnham e alla Odaa di Girton nell'ottobre 1928. I due testi erano troppo lunghi per essere letti integralmente e sono stati successivamente modificati e ampliati. (*N.d.A.*)

## CAPITOLO I

Ma via, potreste dire, ti abbiamo chiesto di parlarci di donne e romanzo – che cosa ha a che fare questo con una stanza solo per sé? Cercherò di spiegarmi. Quando mi avete chiesto di parlare di donne e romanzo, mi sono seduta sulla sponda di un fiume e ho cominciato a domandarmi che cosa quelle parole significassero. Potevano semplicemente voler dire qualche osservazione su Fanny Burney;<sup>1</sup> qualche altra su Jane Austen; un omaggio alle sorelle Brontë con uno schizzo della canonica di Haworth sotto la neve; se possibile qualche battuta di spirito sulla Mitford;<sup>2</sup> una rispettosa allusione a George Eliot; un riferimento alla Gaskell, e me la sarei cavata. Ma, a un secondo sguardo, quelle parole non sembravano così semplici. Il titolo “Donne e romanzo” poteva significare, e forse era quello che volevate dire, le donne e ciò che esse sono; oppure poteva significare le donne e i romanzi che scrivono; o poteva significare le donne e i romanzi su di loro; o ancora che in qualche modo

<sup>1</sup> Frances Fanny Burney (1752-1840), scrittrice nota anche come Madame d'Arblay, il cui romanzo più conosciuto è *Evelina*. (Quando non specificato le note sono del traduttore.)

<sup>2</sup> Mary Mitford (1787-1855), autrice di poesie, romanzi e drammi storici oggi perlopiù dimenticati.

le tre cose sono inestricabilmente legate tra loro e voi volete che le veda sotto quella luce. Tuttavia, quando ho cominciato a considerare l'argomento in quest'ultima maniera, che appariva la più interessante, ho subito notato che aveva un inconveniente fatale. Non sarei mai stata in grado di giungere a una conclusione. Non sarei mai stata in grado di adempiere quello che credo sia il primo dovere di chi tiene una conferenza – consegnare dopo un'ora di discorso un nocciolo di verità pura da tenere nelle pagine del vostro quaderno d'appunti e custodire per sempre sulla mensola del camino. Tutto quel che potevo offrirvi era un'opinione su un aspetto minore – se vuole scrivere romanzi, una donna deve avere soldi e una stanza solo per sé; il che, come vedrete, lascia irrisolti il grande problema della vera natura della donna e quello della vera natura del romanzo. Mi sono sottratta al dovere di giungere a una conclusione su questi due problemi – donne e romanzo rimangono, per quanto mi riguarda, questioni irrisolte. Ma per fare in parte ammenda tenterò il possibile per mostrarvi in che modo sono arrivata all'idea della stanza per sé e del denaro. Cercherò di sviluppare davanti a voi il più completamente e liberamente possibile la catena di pensieri che mi ha portato a tutto ciò. È possibile che se metessi a nudo le idee e i pregiudizi alla base di questa affermazione trovereste che hanno qualche attinenza con le donne e qualche altra con il romanzo. A ogni modo, quando un argomento è altamente controverso – e ogni problema riguardante il sesso lo è – non si può sperare di dire la verità. Si può solo mostrare in che modo si è giunti ad avere l'opinione che se ne ha. Si può solo dare al proprio pubblico l'opportunità di trarre le proprie conclusioni nel mentre nota i limiti, i pregiudizi e le idiosincrasie di chi parla. E qui il romanzo è probabile che contenga più verità che fatti. Perciò, approfittando di tutte

le libertà e le licenze del romanziere, propongo di raccontarvi la storia dei due giorni che hanno preceduto la mia venuta qui – come, piegata in due sotto il peso del tema che mi avete messo sulle spalle, io vi abbia riflettuto sottoponendolo al vaglio della mia vita quotidiana. Non ho bisogno di dire che quanto sto per descrivere non esiste; Oxbridge<sup>3</sup> è un’invenzione; così pure Fernham;<sup>4</sup> “io” è solo un termine di comodo per qualcuno che in realtà non esiste. Cose non vere sgorgheranno dalla mia bocca, ma è possibile che qualche verità vi sarà mescolata; sta a voi cercare tale verità e decidere se ve n’è una parte che meriti di essere conservata. Altrimenti, getterete tutto nel cestino della carta straccia, ovviamente, e ve ne dimenticherete.

Allora eccomi qui (chiamatemi Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael<sup>5</sup> o con qualsiasi nome vi piaccia – è una questione di nessuna importanza) seduta sulla riva di un fiume una o due settimane fa, in una bella giornata d’ottobre, perduta nei miei pensieri. Quel collare di cui ho parlato, le donne e il romanzo, la necessità di giungere a una qualche conclusione su un tema che suscita ogni genere di pregiudizi e passioni, mi faceva piegare la testa fino a terra. A destra e sinistra, cespugli vari, dorati e cremisi, brillavano del colore del fuoco, quasi bruciassero per il calore. Più in là sulla riva, i salici piangevano un lutto perpetuo, la chioma riversa sulle spalle. Il fiume rifletteva qualunque cosa avesse scelto del cielo, di un ponte o di un albero in fiamme, e quando uno studente attraversava in barca a remi quei riflessi questi ultimi si richiudevano com-

<sup>3</sup> Contrazione comunemente usata di Oxford e Cambridge, le più importanti università inglesi.

<sup>4</sup> Invenzione della Woolf: sta per i college di Girton e Newnham.

<sup>5</sup> Allusione a una famosa ballata scozzese del XVI secolo, intitolata *Mary Hamilton or The Fower Maries*.