

BUR
Rizzoli

Dello stesso autore in BUR
Rizzoli

Consigli a un aspirante scrittore

Diari 1925-1930

Gita al faro

Orlando

**VIRGINA
WOOLF**

**UNA STANZA,
TUTTA PER SÉ**

Nuova prefazione di Ilaria Gaspari

Introduzione di Egle Costantino

BUR
Rizzoli

I PILASTRI

Publicato per



da Mondadori Libri S.p.A.
Proprietà letteraria riservata

© 2013 RCS Libri S.p.A., Milano

© 2016 Rizzoli Libri S.p.A. / BUR Rizzoli, Milano

© 2018 Mondadori Libri S.p.A., Milano

Prefazione di Ilaria Gaspari

Published by arrangement with The Italian Literary Agency

ISBN 978-88-17-19697-0

Titolo originale dell'opera:

A Room of One's Own

Prima edizione BUR: 2013

Prima edizione BUR I Pilastri: ottobre 2025

Realizzazione editoriale: studio pym / Milano

Seguici su:

www.rizzolilibri.it

 /RizzoliLibri

 @rizzolilibri

 @rizzolilibri

Chiamatemi Mary

di Ilaria Gaspari

Ma si è mai visto un classico che inizia con un “ma”? Certo, non c’è testo che nasca classico: se lo diventa, accade nell’incontro con chi lo legge, lo cita, lo travisa magari, lo ascolta e scopre che non finirà mai di dire quello che ha da dire. E attraverso tutti questi strapazzi gli infonde vita, come nei miti antichi succede a certe statue che incominciano a vivere per la forza infusa dall’ammirazione. *Una stanza tutta per sé* è a tutti gli effetti un classico: continua a parlarci mentre sta per compiere un secolo. È un classico anche perché citato talvolta a sproposito; perché leggerlo significa scoprirlo diverso da come lo immaginavamo. Il suo titolo viene tirato in ballo con una frequenza degna di una frase fatta; ma nella conversazione comune emerge dimezzato il nocciolo essenziale del discorso che Virginia Woolf, con cavalleresca cortesia di conferenziera,¹ si prefigge di donare al

¹ *Una stanza tutta per sé* nacque come ciclo di conferenze tenute nell’ottobre 1928 al Newnham e al Girton, i due college femminili di Cambridge. Il 20 ottobre 1928, Virginia Woolf, accompagnata dal marito Leonard, dalla sorella Vanessa e dalla nipote Angelica, tenne una conferenza alla Arts Society del Newnham College. Il giorno seguente cenò al King’s College con l’amico George “Dadie” Rylands, Maynard Keynes e Lytton Strachey. La settimana dopo, Woolf tenne una conferenza al Girton, l’altro college femminile di Cambridge; stavolta l’accompagnava Vita Sackville-West. *Orlando*, dedicato a Vita, era stato pubblicato solo pochi giorni prima. Le trascrizioni delle conferenze non sono sopravvissute, ma i discorsi divennero un saggio: *Women and Fiction*, pubblicato sulla rivista «Forum» nel marzo 1929. Nello stesso mese, e con grande rapidità, Woolf scrisse *A Room of One’s Own*, indagine che scandaglia, storicamente e concettualmente, la relazione fra donne e narrativa, esplorando la natura degli ostacoli alla creatività femminile prima

suo pubblico, ovvero la sacrosanta verità che «se vuole scrivere romanzi, una donna deve avere del denaro e una stanza tutta per sé». La rendita non si menziona quasi mai. Si parla solo della stanza: un po' sarà perché il testo venne alla luce con questo titolo definitivo, a sostituire il più scialbo *Le donne e il romanzo*.² Un po', forse, perché nonostante tutto continua a pesare sulla vita delle donne un certo tabù finanziario. Il pubblico di studentesse cui si rivolgeva in origine Virginia Woolf nel corso di cent'anni si è dilatato, sorpassando i confini di geografie trasformate, di gerarchie sovvertite da emancipazioni che proprio questo saggio ha contribuito a incoraggiare.³ Ma persiste il problema di un divario salariale da cui si dipanano, per le donne, pesanti conseguenze sociali, economiche, intellettuali. Rimane traccia di un antico pregiudizio religioso sulla presentabilità del denaro, come anche di una struttura giuridica patriarcale che, benché smantellata dalla legge, emette ancora le radiazioni della sua presenza venefica. Per fortuna, ci sono testi la cui lettura funziona proprio da antidoto a questi miasmi. E *Una stanza tutta per sé* è un contravveleno formidabile.

È, del resto, uno di quei libri che, come sassi lanciati in uno stagno, imprime una vibrazione che increspa l'acqua in cir-

di soffermarsi sulla vita e le opere di scrittrici specifiche. Cfr. Anna Snaith, *Introduction*, in Virginia Woolf, *A Room of One's Own and Three Guineas*, Oxford University Press 1992.

² Il 28 marzo 1929 scrive nel suo diario: «Ho speso le mie energie in una delle mie frenetiche esplosioni creative: per scrivere quello che avevo pensato a letto, una versione definitiva di *Le donne e la narrativa*». E il 19 agosto, stesso anno: «Bene o male, ho apposto ora le ultime correzioni a *Le donne e la narrativa* ovvero *Una stanza tutta per sé*. Credo che non lo rileggerò mai più. Bello o brutto? Ha dentro una vita inquieta, mi pare: si sente l'animale inarcare la schiena e galoppare via anche se, come al solito, c'è molto di annacquato, inconsistente e troppo in falsetto». La traduzione è quella di Giuliana De Carlo (Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, Minimum Fax, Roma 2019), che rende il titolo *Women and Fiction* con *Le donne e la narrativa*. Nel testo della prefazione, l'ho tradotto invece come *Le donne e il romanzo* (così fa anche Maria Antonietta Saracino nella traduzione di *Una stanza tutta per sé* (Einaudi 1995) che ho usato come riferimento.

³ Eppure i dati raccolti da Banca Etica ci dicono che, a XXI secolo inoltrato, oltre un quarto delle donne italiane non possiede un conto corrente. Cfr. la ricerca condotta da Natascha Lusenti nel suo bel saggio *Il coraggio di contare. Storie di donne, finanza ed etica nell'Italia contemporanea* (Il Saggiatore, Milano 2024).

coli sempre più larghi, finché la perturbazione non si allarga alle rive e nemmeno un centimetro della superficie, così calma fino all'impatto col ciottolo, può mantenere lo stato d'inerzia iniziale. È, soprattutto, un libro bello: beffardo, divertito, furibondo, con compassata eleganza sovverte la crudeltà impersonale di secoli di sopruso.

Chiamarlo saggio sarebbe riduttivo, a meno di intendere il saggio nella sua forma più spericolata, più eccentrica e più antica, ovvero quella in cui lo modellò l'esorbitante energia dello spirito di Michel de Montaigne alla fine del Cinquecento, mentre le donne – le signore e signorine di cui Virginia Woolf cercherà di immaginare le vite, furiosamente compulsando i libri firmati da uomini che trova negli scaffali della biblioteca – consumavano nell'adempiere a doveri e cure imposte i loro giorni: giorni di cui perciò non rimane segno se non nell'alveo dell'invenzione popolare, che tiene traccia delle parole tessute insieme in filastrocche, nenie, fiabe, ma non dei nomi. Le vite di queste signore e signorine vanno ricostruite per via di pura immaginazione, perché non è stato loro permesso di essere autrici, perché non hanno avuto una voce cui fosse concesso di dire *io* e raccontarsi. Come invece è concesso a un Montaigne: che difatti inventa la forma saggistica ariosa e mutevole in cui, tre secoli e mezzo più tardi, Virginia Woolf intesserà il suo pensiero, transcendendo biografia, autobiografia,⁴ inchiesta e riflessione. *Una stanza tutta per sé* è una magnifica fricassea di pensieri, un capriccio e uno studio sulla storia della letteratura in cui il dato più pragmatico, più fisico, più quotidiano della vita – il denaro, certo; ma pure il cibo – occupa un posto preminente. È anche questa una rivendicazione orgogliosa: gli scrittori raramente dedicano qualche parola a descrivere portate di salmone e carne d'anatra, osserva la narratrice invitata a pranzo in un college

⁴ L'8 giugno 1933 scrive all'amica Ethel Smyth: «Non ho scritto *Una stanza*, ammetterai, senza un notevole coinvolgimento; l'argomento non mi lascia certo fredda. Mi sono sforzata di mantenere la mia figura fittizia, leggendaria. Se avessi detto, guardatemi, sono ignorante, perché tutti i soldi di casa sono stati spesi per i miei fratelli, che è la verità – bene, avrebbero detto, tira l'acqua al suo mulino, e nessuno mi avrebbe preso sul serio» (Virginia Woolf, *Saggi, prose, racconti*, a cura di Nadia Fusini, Mondadori Milano 1998).

maschile dell'immaginaria cittadina di Oxbridge, crasi fra le due roccaforti britanniche della formazione universitaria. Ma a spingerla a rompere l'omertà sul tema, a considerare l'importanza del vitto facendolo rientrare nella traiettoria concettuale della relazione fra donne e romanzo, non sarà quel tripudio di pernici e vini prelibati, bensì la parca cena servita la sera al college femminile, la zuppa esangue che lascia intravedere il piatto in trasparenza,⁵ la fame che persiste, e la considerazione che «non si può pensare bene, amare bene, dormire bene, se non si è cenato bene».

Torniamo però all'inizio, alla prima pagina, anzi alla prima parola. All'avversativa che spezza il periodo prima ancora che cominci: *But, you may say...* È un intoppo, un ostacolo contro cui fa attrito il pensiero, ma anche l'ingresso all'avventura; il primo passo su un sentiero che si inerpica fra *rêverie*, fantasia bibliografica e ricostruzione storica, rassegna gastronomica e polemica. La voce che comincia dal *ma* non mira a inamidate, austere pomposità professorali: è una voce proteiforme che fa della divagazione un incanto, che cambia di continuo passo e tono; che s'illanguidisce nella passeggiata su un edenico prato riservato a Membri del college e Studiosi (tutti maschi), da cui il custode accorre infatti a cacciarla, con un comico zelo che non riesce però a zittirla, questa voce irriducibile. La quale prosegue il racconto, si arrochisce nella collera, si distende nell'ironia. È una voce giovane: le sue parole arrivano fresche anche dalle profondità della biblioteca del British Museum, così simile a una gran fronte convessa e calva, alle teste degli autori degli innumerevoli libri sulle donne firmati da mano maschile che la narratrice consulta, sentendosi niente più che «un pensiero» dietro quella fronte così seria. E poi si alza ancora, la voce, a tessere – un po' come fa Aristotele nella Metafisica, quando ricostruisce la tradizione dei primi anni di vita della filosofia – una ragnatela di corrispon-

⁵ La rivendicazione della corporeità trova il suo spazio nell'ammissione dell'appetito: un dato tanto più interessante in quanto nella nozione corrente di femminilità, malgrado aperture apparenti e più o meno contraddittorie, l'appetito tende a essere rimosso come se si trattasse di un tratto da disciplinare. Su questo tema, cfr. l'importante riflessione di Annabelle Hirsch, *Il piatto*, Corbaccio, Milano 2025, traduzione di Alessandra Petrelli.

denze e rimandi fra le tracce lasciate dalle scrittrici: quelle che hanno potuto firmare i loro lavori, malgrado le limitazioni che hanno precluso loro l'accesso alla "integrità" romanzesca da cui la letteratura prende slancio; e quelle i cui nomi sono ipotesi, perché la storia ce li consegna solo in questa forma.

La femminilità intesa come virtù da esercitarsi sotto tutela maschile è stata, nei secoli, un'autentica forma di oppressione; il ricatto della mancata autonomia di spazio, tempo e denaro, ha imposto a generazioni di donne un silenzio che ne rende giovane la tradizione letteraria, com'era giovane la tradizione filosofica ai tempi di Aristotele. Perciò, in contrasto con la pedanteria paternalistica sciorinata nei titoli dei troppi libri scritti sulle donne, ma non dalle donne, suona tanto più deliziosa questa voce narrante di folletto, che non si lascia acchiappare, rompe schemi retorici e intanto rivendica le condizioni materiali della libertà intellettuale.

L'autonomia finanziaria dà forma a questa libertà perché annulla il risentimento, permette di scrivere inseguendo il piacere e non una qualche forma di riscatto. Woolf abbozza una genealogia della morale come affrancamento dalle piccinerie che troppo a lungo hanno tenuto sotto scacco le donne, sorvegliate e ricattate; ma, invece di costruire un ragionamento tutto teorico intorno all'importanza dell'autodeterminazione economica e intellettuale, la racconta come un'esperienza di vita. Cosicché gli accidenti più pragmatici dell'esistenza prendono una sfumatura di poesia particolare proprio dalla concretezza che finalmente è loro attribuita: negare alla vita vino e calore, o la miriade di minuscole epifanie che le danno forma, o al pensiero il privilegio di superare i cancelli chiusi, equivarrebbe a condannarsi a non mangiare che le famigerate brodaglie trasparenti servite al college femminile, e tenersi per dolce le prugne con la crema, «legnose come il cuore di un taccagno». La meschinità del corpo è meschinità del cuore: ne abbiamo avuto abbastanza, è ora di buttare all'aria convinzioni e convenzioni inveterate. E, per esempio, iniziare un ragionamento con un "ma": come una conversazione interrotta. Perché non si contano le interruzioni che hanno punteggiato le conversazioni, le imprese, le opere delle donne che compaiono in *Una stanza tutta per sé*.

Jane Austen, per esempio, scrive nella stanza di soggiorno, fra chiacchiericci e scalpiccii («all'inizio dell'Ottocento nelle case della classe media c'era un'unica stanza adibita a soggiorno»), e al cigolio della porta che annuncia l'arrivo di un visitatore si affretta a coprire il manoscritto con un foglio di carta assorbente. «Le donne non hanno mai una mezz'ora ... che possano considerare tutta per loro», lamenta Florence Nightingale. Nell'alienazione continua del tempo e dello spazio delle donne, quanto talento si sarà dissipato? Le canzoni, le filastrocche, le litanie con cui si cullano i bambini, le fiabe raccontate per ingannare il buio della notte, sono state, con ogni probabilità, cucite da voci di donne. Voci anonime, dimenticate, hanno trovato e composto insieme le parole, hanno consacrato i loro sforzi a un immenso movimento invisibile di cui in superficie non è affiorato che qualche sparuto nome isolato; e talvolta è pure uno pseudonimo. Ma a che prezzo? Lo sanno George Eliot, che dovette scontare la riprovazione del mondo per una convivenza sconveniente, le sorelle Brontë confinate alla brughiera, Aphra Behn che per prima si guadagnò da vivere scrivendo. E certo Jane Austen che, se non avesse dovuto coprire il manoscritto con la carta assorbente all'ingresso di qualsiasi estraneo, chissà fino a dove si sarebbe potuta spingere.

E tutte le altre? Le altre sono fatiche e talenti che non hanno trovato lo spiraglio da cui emergere. Sono nomi nemmeno scritti nell'acqua; nomi che devono essere inventati, perché soltanto l'immaginazione può supplire all'oblio. E la genialità esiste solo in forma di ipotesi, e qualche volta persino l'ipotesi è impossibile. È il caso di Judith Shakespeare, immaginaria sorella di William: figura d'invenzione (cui Woolf attribuisce quello che in realtà fu il nome di una figlia del drammaturgo),⁶ modellata come prova controfattuale dell'attrito che soffoca il genio femminile. Difatti Judith, pur «meravigliosamente dotata», non può seguire la propria vocazione creativa se non sfuggendo a imposizioni sociali che la vorrebbero sposa dedita al lavoro domestico: lei

⁶ Su questa figura e il suo ruolo nel saggio, cfr. Margaret J. Ezell, *The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women's Literature*, in «New Literary History», 21 (1990), 579-92.