



## *Ad intra e ad extra: riposizionamenti spaziali nella letteratura del xx secolo prodotta da donne*

### *Ad intra and ad extra: spatial repositioning in 20th century literature produced by women*

EMANUELA FORGETTA  
e.forgett@gmail.com

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" / Università degli Studi di Napoli Federico II*

**Riassunto:** Nel presente testo, verranno esaminati alcuni degli spazi narrati da quattro illustri autrici del Ventesimo secolo: Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda. L'analisi inizia con la contrapposizione tra lo spazio interno, legato alla percezione primaria, e lo spazio esterno, influenzato dalle dinamiche sociali. Attraverso i testi proposti, s'indagherà sulla profondità dell'esperienza umana e sulle inevitabili connessioni spaziali che essa implica. L'analisi metterà in luce, in alcuni casi, la capacità adattiva delle protagoniste letterarie citate, in altri il loro disagio e in altri ancora la loro abilità nel sapersi riposizionare nello spazio, andando oltre le circoscrizioni imposte loro dalla storia e dalla società. Grazie a questo riposizionamento, vedremo come alcune delle protagoniste si riappropriano dello spazio urbano, tradizionalmente un luogo androcentrico, mentre altre dimostrano non solo di saper custodire lo spazio domestico ma anche di saperlo edificare, sostituendo nuove aperture alle limitazioni imposte.

**Parole chiave:** spazio, letteratura, la città, la casa, genealogie letterarie

**Abstract:** In this text, some of the spaces depicted by four renowned 20th-century women writers –Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante, and Mercè Rodoreda– will be examined. The analysis begins with the contrast between internal space, associated with primary perception, and external space, influenced by social dynamics. Through the selected texts, the depth of human experience and the inevitable spatial connections it implies will be explored. The analysis will highlight, in some cases, the adaptive capacity of the literary protagonists, in others their discomfort, and in yet others their ability to reposition themselves in space, transcending the limitations imposed on them by history and society. Thanks to this repositioning, we will see how some of the protagonists reclaim urban space, traditionally a male-centered domain, while others demonstrate not only the ability to maintain the domestic space but also to reconstruct it, replacing imposed limitations with new possibilities.

**Keywords:** space, literature, the city, the home, literary genealogies

DATA PRESENTACIÓ: 15/08/2024 ACCEPTACIÓ: 17/09/2024 · PUBLICACIÓ: 22/12/2024

## 1. Dei olimpici e riflessioni epistemologiche

Due sono le posizioni attorno alle quali, nel corso dei secoli, ha oscillato la riflessione epistemologica: quella secondo cui lo spazio è un dato preconstituito e quella secondo cui lo spazio è una dimensione sottoposta al contributo attivo del soggetto (Cavicchioli 2002: 152)<sup>1</sup>. A sintetizzare le due posizioni fu Merleau-Ponty che, tenendo conto sia della dimensione soggettiva, sia di quella oggettiva, definì il mondo come dimensione percepita e come alterità; ovvero, dimensione soggetta all'intenzionalità dell'individuo e, al contempo, presenza data. Per il filosofo francese, lo spazio è sia spazializzato che spazializzante e può rappresentare «l'ambito delle cose» ma anche la «dimensione riflessiva del soggetto». Proprio percorrendo quest'ultima via, si scopre «una capacità unica e indivisibile di descrivere lo spazio» (Merleau Ponty 2003: 327). Ma l'unicità di tale descrizione non può essere scissa dalle polarità dello spazio umano: l'interno e l'esterno. L'identità e l'alterità, in una prospettiva antropologica, sono legate alla dimensione spaziale, non a caso, molti gruppi sociali hanno bisogno di comprendere e dominare lo spazio prima di poter comprendere e organizzare se stessi (Augé 2007: 47). Troviamo al centro di questo discorso il dentro e il fuori. Il primo «rassicurante, turrato, stabile», il secondo «inquietante, aperto, mobile» (Vernant 2005: 170). Dualismo che i greci rappresentavano mediante due divinità: Hestia e Hermes. La prima «mette al riparo tesori nei segreti penitrali delle case», il movimento non le appartiene, o almeno quello *ad extra*, e vigila «sugli esseri umani e le ricchezze che protegge». Il secondo, invece, è nomade, è vagabondo, è «maestro degli scambi, dei contatti, è dio delle strade ove guida il viaggiatore» (Vernant 1970-8: 152). Spettano, dunque, a Hestia «l'interno, il chiuso, il fisso, il ripiegarsi del gruppo umano su se stesso; a Hermes l'esterno, l'apertura, la mobilità, il contatto con l'altro da sé» (Vernant 1970-8: 150). La coppia divina rappresenta la tensione esistente nella rappresentazione arcaica dello spazio che «esige un centro, un punto fisso, dotato di valore privilegiato, a partire dal quale si possano orientare e determinare delle direzioni, tutte diverse qualitativamente» (Vernant 1970-8: 152). Nel citare il testo dello studioso francese siamo quasi tentati di associare il ruolo di Hestia nello spazio e nel contesto in cui vive alla nota reclusione femminile attuata dalla società nel corso dei secoli. Se prestiamo attenzione, ci accorgiamo che i bordi delle due immagini, se sovrapposte, non coincidono, ci sono delle disuguaglianze nelle proporzioni. L'immagine di Hestia che rimane nel *mégaron* non appartiene all'immaginario collettivo che elegge a fondamento della realtà una «costruzione sociale naturalizzata» in cui si genera un'asimmetria di genere a scapito della donna (Bourdieu 2009: 8-9). Quello della dea greca è un ritiro volontario perché sceglie di rimanere nel *mégaron*. La sua è una scelta consapevole e non un obbligo imposto. E la bellezza della sua decisione sta nell'andare oltre il puro atto conservativo. Nel rimanere sola, non appena tutt'intorno s'è svuotato e il resto degli dei si muove in processione, inizia un emozionante viaggio inverso, dall'esterno verso l'interno, che la porta nella parte più profonda di sé.

---

1 Questo articolo deriva dalla mia tesi di dottorato in *Lingue, Letterature e Culture dell'età moderne e contemporanea* (Università degli Studi di Sassari, a.a. 2018-2019) e dal volume successivamente pubblicato: *La città è la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda* / Emanuela Forgetta — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2022. — xiv + 242 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 26). — ISBN 978-88-6969-587-2.

## 2. La voce che “dice io”

La voce che narra appartiene a scrittrici nate nel primo ventennio del Ventesimo secolo. Autrici che si trovano a condividere, lungo la loro esperienza di vita, importanti eventi storici, come i due conflitti mondiali, e grandi cambiamenti sociali, come quelli vissuti in ambito industriale o in relazione all'introduzione di nuovi mezzi di trasporto. Capmany, Ginzburg, Morante e Rodoreda, sebbene siano autrici legate a realtà geografiche e letterarie ben distinte, quella catalana e quella italiana, ci danno la possibilità di approntare una lettura comparata che tenga soprattutto conto dei dati storici ed esperienziali. Sostiene Peyre, nella sua opera *Les générations littéraires* (1948), che una generazione letteraria diviene portavoce di tendenze e stili messi a punto in relazione ad una esperienza formativa comune, consumatasi all'interno dello stesso contesto storico. Nel caso delle autrici prese in esame, benché il contesto storico in cui vivono, nel suo micro, presenti delle differenze, su una più vasta scala, e dunque investendo il macro, offre delle analogie. Affinità visibili attraverso la lettura delle loro pagine scritte, nelle quali emergeranno le due polarità maggiormente rappresentative dell'esistenza umana: l'interno e l'esterno, il dentro e il fuori, ovvero la città e la casa. La rappresentazione dello spazio che scorgeremo in questi scritti sarà inevitabilmente intima ma non dimentica del valore storico e sociale ad esso connesso, come in molte altre opere che l'attestano. In *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt* del 1927, ad esempio, Walter Ruttmann ci offre una visione quasi inedita di donne che, in modo del tutto naturale, passeggiano per la città. Non delle semplici passanti che transitano velocemente da una parte all'altra dello spazio urbano per compiere scopi ben precisi, ma donne dall'andamento pacato, che sostano lungo il cammino, si soffermano a conversare e, in tutta calma, riprendono il loro percorso. Le immagini tratte dal film documentario attestano l'arrivo di una nuova donna nella società che transita nello spazio urbano per lavoro ma anche durante il tempo libero, per andare al cinema o a fare acquisti. Prima di allora e fino alla fine del XIX secolo e l'inizio del XX, la divisione tra spazio pubblico e spazio privato è netta e interdice gran parte del primo alle donne, o almeno a quelle tenute a custodire una certa rispettabilità. La prospettiva finalmente cambia e, accanto al *flâneur* di Baudelaire (1989: 44-46) e di Benjamin<sup>2</sup>, possiamo finalmente collocare delle *flâneuse* di tutto rispetto, tra cui Virginia Woolf. In *Street Haunting: a London Adventure* (1927), “l'andare a zozzo” per la città si converte in modello ideologico per la scrittrice inglese. La pretestuosa ricerca di una matita le dà la possibilità di abbandonare lo spazio domestico e perdersi per le strade della città tra la folla. Il testo, secondo alcuni studiosi, rappresenterebbe la controparte femminile del poema in prosa *Les foules* di Baudelaire. Scrive, a tal proposito, Deborah L. Parsons (2000: 27): questa donna empatizza con la folla fino quasi a diventare un grande occhio che riesce ad assorbire in pochi minuti i corpi e le menti altrui (e in questo simile al flâneur di Baudelaire). «Virginia è una *flâneuse*, adora bighellonare per strada» scrive Nadia Fusini (2006: 341). Londra è per lei «un teatro, una fantasmagoria; le dona materia di poesia, di racconto, senza nessun'altra

---

<sup>2</sup> Il filosofo, scrittore e pensatore tedesco nella sua opera *I «passages» di Parigi*, ci descrive questa figura non come un dandy ozioso che si trascina per la città ma come un intellettuale la cui connessione fisica coi luoghi genera una “risignificazione” di essi (Nuvolati 2006: 97).

fatica se non quella di muovere le gambe. Per scrivere lei ha bisogno di camminare. Le gambe sono importanti, quanto le mani». La città diventa così la meta dei viaggiatori e delle viaggiatrici che con il loro transitare riscrivono lo spazio urbano. Sempre a Virginia Woolf, dobbiamo il riposizionamento della donna in un altro importante spazio: la casa. L'accorato invito dell'intellettuale britannica, in piena epoca vittoriana, ad eliminare una volta per tutte l'«angelo del focolare domestico», nasce da una reale necessità storica: quella di liberare l'universo femminile dall'asservimento domestico e dai fini procreativi ai quali, come di consueto, era stato confinato. In relazione ad esperienze sociali e politiche comuni, molte intellettuali si mostrano pronte a condividere il messaggio di Woolf. In Catalogna, ad esempio, Maria Aurèlia Capmany —sulla scorta di quanto affermato dalla scrittrice inglese— diviene autrice di una lettera dal titolo: *Carta d'una assassina a una dona de bé*, nella quale invita le donne a riappropriarsi della propria corporeità e del proprio destino, come fanno alcune protagoniste letterarie, la Carola del suo romanzo *Feliçment, jo soc una dona*, ad esempio, o Cecília Ce., protagonista del romanzo *El carrer de les camèlies* di Rodoreda. Leggiamo in chiusura della “lettera”: «aplica't la història, senyora de bé, i creu-me: si vols fer alguna cosa de bo en aquest món, i no et resignes a ser un esbós de persona, assassina l'àngel de la llar; només així començaràs a viure» (Capmany 1996: 263). La dea che, come Hestia, sfugge alla raffigurazione antropomorfa e rinuncia all'esplorazione del ‘fuori’, dello spazio urbano, per rimanere ancorata ad uno spazio creato *ad hoc* dalle convenzioni sociali, deve assolutamente rifuggire l'incorporeità, la manipolabile astrattezza, e riappropriarsi della propria identità. Solo in questo modo può essere attuata una più giusta e reale percezione, e di conseguenza fruizione, dello spazio sociale.

### 3. Espansioni *ad extra*

Nei romanzi presi in esame, si vedrà come, spesso, i due spazi così rappresentativi della vita umana, la città e la casa, finiscano col rivelare una “doppiezza”. Alcune delle protagoniste letterarie citate troveranno la loro salvezza *ad extra*, riversandosi nello spazio urbano; altre, invece, *ad intra*, rimanendo esattamente là dove la società si aspetta che stiano, nello spazio domestico. Iniziamo con Carola Milà, la protagonista di *Feliçment, jo soc una dona* di Capmany. La sua esistenza, costellata dalle più disparate vicissitudini, può essere equiparata ad alcuni romanzi inglesi del XVIII secolo (Graells 1994: 55-56), in particolare a *Moll Flanders* (1722) (Capmany 2017: 33). Il repertorio degli spazi barcellonesi che ci viene offerto nel romanzo è alquanto variegato, si va dagli appartamenti situati nel quartiere di Santa Caterina, normalmente destinati alla classe operaia, alla casa-fabbrica dei Pujades situata fuori città, sottolineando la convinzione dei ceti alti che vivere in un appartamento al centro della città volesse dire «fer el botiguer» (Łuczak 2002: 72). Si parte da un contesto reale, la città di Barcellona, del quale vengono tratteggiate e rese evidenti le molte implicazioni storiche che abbracciano un lungo lasso di tempo. Come per i romanzi picareschi, anche in *Feliçment, jo soc una dona* le strade svolgono una funzione nodale nel racconto. Sono infatti necessarie per raggiungere le mete ma rappresentano anche il luogo in cui prende corpo la storia. Proprio come le strade percorse da Carola che sono al contempo strade di “contingenza” e strade che, durante la narrazione, svolgono una funzione attiva (Gumbrecht 2003: 489). Rappresentano gli itinerari scelti per raggiungere le

proprie destinazioni e, insieme, spazi capaci di infondere forza e energia vitale. In questo senso, si stabilisce una stretta connessione tra Carola, la protagonista del romanzo della Capmany, e Cecília Ce., protagonista de *El carrer de les camèlies* di Mercè Rodoreda. Come Cecília Ce., in alcuni casi, anche la Carola di Capmany sembra poter assaporare la libertà proprio tra le vie della sua città. Entrambe hanno subito la violenta espulsione dallo spazio abitato, da “aquelles parets protectores” (Capmany 2017: 69), da quel nido che denota “una componente intima di fedeltà” (Bachelard 2015: 128). Dopo essere finite per strada, esse dimostrano una notevole capacità di adattamento. Carola vive praticamente tutto per strada, anche il suo primo amore: «el [l'amore] vivíem a la intempèrie, sota la pluja i el vent i qualsevol finestra il·luminada que vèiem pel camí ens semblava una terra promesa» (Capmany 2017: 91). Addirittura si forma, legge, nello spazio urbano: «llegien *La Tramontana* sota la llum d'un fanal, i molt sovint Carola llegia més de pressa que ell, però s'aturava per preguntar-li què volia dir una paraula que no entenia» (Capmany 2017: 113). La casa in cui vive la stringe e la soffoca e decide di abbandonarla definitivamente con una lunga camminata, all'apparenza senza meta e senza fine — «vaig caminar tot el que restava de dia i tota la nit» (Capmany 2017: 32) —, ma che l'avrebbe poi condotta alla libertà. E ugualmente salvifico come spazio si rivela la strada per Cecília Ce., altro grande nome della letteratura catalana. Anche lei, proprio come Carola compie una “fuga endavant” (Capmany 2017: 125) che la porta ad abbandonare lo spazio domestico, percepito quale luogo di reclusione fin dalla tenera età. Percezione divenuta conferma quando, da più grande, sperimenta la segregazione in un appartamento architettata dal suo amante Eladi. Anche in quei terribili momenti, anche durante le violenze subite in casa sua dai tre uomini che andavano a farle visita — «venien tres vegades, perquè eren tres» (Rodoreda 2008: 453) —, nei pochi momenti di lucidità, la donna pensa alla strada come ad un luogo salvifico: «a penes m'adonava que el temps anava passant i ni em recordava del color dels carrers» (Rodoreda 2008: 450). Intuizione divenuta consapevolezza in età adulta in concomitanza alla liberazione dal mondo maschile. Scrive Christine Arkininstall (2001: 15-6):

Rodoreda's Cecília, the protagonist of *El carrer*, can be read as a *flâneuse* whose gradual reclaiming of this androcentric space constitutes a challenging of the masculinist premises inherent in the preface, a quotation from yet another modernist writer, T. S. Elliot: «I have walked many years in this city».

Durante l'intera narrazione, Rodoreda fa percorrere a Cecília Ce., quasi senza sosta, le strade di Barcellona. Leggiamo nel prologo di *Mirall trencat* (Rodoreda 2008: 697):

els carrers han estat sempre per a mi motiu d'inspiració, com algun tros d'una bona pel·lícula, com un parc en tot l'esclat de la primavera o gebrat i esquelètic a l'hivern, com la bona música sentida en el moment precís, com la cara de certes persones absolutament desconegudes que tot d'una creues, que t'atreuen i que no veuràs mai més.

A dominare la scena «hi trobem les grans avingudes impersonals que hi proliferen a la postguerra: la Diagonal, el passeig de Gràcia, el carrer d'Aragó» (Arnau 1993: 175). Queste passeggiate si concludono attribuendo un significato preciso all'azione: riaffermare quei luoghi dominati dalla visione maschile, come la strada, la città, lo spazio pubblico in generale. Attraverso un sovvertimento del concetto di spazio domestico, tradizionalmente considerato territorio esclusivo delle donne, nell'opera di Rodoreda esso viene descritto come un luogo distorto dove la presunta sicurezza nasconde l'abuso. La dimora, l'interno, si trasforma in carcere, mentre gli spazi aperti della città diventano simbolo di libertà e salvezza: «jo mirava aquells ferros que no hem deixaven sortir, i un dia vaig pensar que saltaria la paret i fugiria carrer avall» (Rodoreda 2008a: 346). Le passeggiate di Cecília per Barcellona dispiegano una funzione allegorica (Arnau 2000: 113), mostrando un impatto significativo sul suo percorso esistenziale e identitario. Solo dopo aver riacquisito la propria identità, Cecília può finalmente sentire lo spazio urbano come suo. Come una *flâneuse* può finalmente godersi il paesaggio con assoluta libertà: «caminava a poc a poc, gronxant-me una mica perquè m'agradava sentir el fresc dels serrells. M'havia passat aquell malestar que havia tingut en el Liceu. A sota dels til·lers em sentia com si fos a casa meva» (Rodoreda 2008: 487).

Come Carola e Cecília Ce., anche Delia —protagonista de *La strada che va in città* (1942) di Ginzburg— guarda a quello urbano come ad un potenziale spazio salvifico. È una ragazza di sedici anni che vive in una modesta casa di campagna con i genitori, i fratelli e il cugino Nini. Come sua sorella Delia, desidera lasciare il contesto sporco e povero in cui è confinata, ovvero la sua casa natale, e conquistare un futuro migliore, magari grazie al matrimonio. Perciò, ogni volta che ne ha l'opportunità, intraprende il percorso che la porta verso la città, sperando che le sue aspirazioni si avverino. Le giornate di Delia vengono scandite da camminate lungo la strada che attraversa il paese e si snoda, tra campi e colline, fino in città (Ginzburg 2013: 34). Una volta lì, la giornata della ragazza trascorre senza un preciso scopo o meta: passeggia con un'amica, va a casa di sua sorella, talvolta mangia un gelato. Un'occasione sprecata, quella della protagonista ginzburghiana, come alcuni critici fanno notare. Di fatto, la città si connota quale «luogo di negatività e reiterata delusione per coloro che attendono da essa un rinnovamento interiore di cui dovrebbero essere invece i soli fautori» (Marchionne Picchione 1978: 31). Nei monologhi interiori di Delia mancano le riflessioni filosofiche, le speculazioni che, come nel caso delle altre due protagoniste letterarie, Cecília Ce. e Carola, conducono alla crescita personale, all'acquisizione della consapevolezza e al compimento del processo di liberazione. L'unica cosa che le rimane, una volta ottenuta la vita che aspirava in città, è ripensare a quello spazio potenzialmente di liberazione in modo nostalgico. Cosa che, evidentemente, non fa che aumentare il malcontento:

pensavo alla mia vita d'una volta, alla città dove andavo ogni giorno, alla strada che portava in città e che avevo attraversato in tutte le stagioni, per tanti anni. Ricordavo bene quella strada, i mucchi di pietre, le siepi, il fiume che si trovava ad un tratto e il ponte affollato che portava sulla piazza della città (Ginzburg 1986: 41).

Anche alcune protagoniste morantiane sono pronte a sfidare lo spazio urbano pur di realizzare i propri obiettivi. La prima tra quelle analizzate in relazione al romanzo *Menzogna e sortilegio*, donna Concetta, appartenente a una famiglia aristocratica, mette in atto un gesto di devozione straordinario: cammina scalza per le strade con sua nipote, nell'intento di ottenere la guarigione di suo figlio malato, e lo fa percorrendo: «con ordine, ogni strada e piazza del quartiere», proprio «nell'ora più popolosa del mattino» (Morante 1988: 593). Si legge nell'opera di Morante: «a molti, credo, parve di non aver incontrato, quella mattina, la vera Concetta Cerentano; ma un suo sosia, una larva propiziatrice: di cui la voce liturgica pronunciava soltanto delle preghiere e gli occhi fissavano tuttora la regione donde si evocano i fantasmi» (Morante 1988: 596). Poi è la volta di Anna, innamorata di Edoardo, che compie gesti audaci nel tentativo di vivere un amore lontano dagli occhi indiscreti della società. Attraversando la città per raggiungere il suo amato in luoghi appartati, Anna dimostra una volontà ferma di seguire il proprio cuore nonostante le possibili conseguenze sociali. La sua determinazione riflette la forza di un amore che sfida le convenzioni e si impegna a vivere al di là dei giudizi altrui. Il solo camminare per strada accanto a Edoardo produce in Anna un'ebbrezza celestiale. Scrive la cronista: «la folla che le [ad Anna] si muoveva intorno le pareva un brulichio di brutti, miseri paria, dannati a un umile inferno che lei, Anna la Beata, avrebbe potuto calpestare senza rimorso; e tutto ciò perché passeggiava in compagnia di quel ragazzo normanno» (Morante 1988: 184). In futuro, dopo la morte di Edoardo, quando Anna sentirà il bisogno di ritrovare, anche solo illusoriamente, un contatto con il defunto, sarà in quei luoghi che si recherà.

Infine, Alessandra, madre di Francesco, si distingue per il suo sacrificio personale. Sentendosi ferita dall'ingiustizia che colpisce il figlio, vende i suoi preziosi gioielli e parte per la città per consegnargli il denaro, nonostante l'umiliazione e i rischi che l'operazione comporta. Il suo gesto incarna un amore materno senza limiti, pronto a sacrificare tutto per il bene del figlio. Da una parte si estende lo spazio urbano, con le sue imponenti case e il groviglio di vie, mentre dall'altra si staglia Alessandra, vestita con l'abito tipico delle contadine: una larga gonna che arriva fino al polpaccio, una camicetta di fustagno, un bustino e uno scialle neri. Non ha coperto la testa con il “fazzoletto variopinto” che solitamente indossa in campagna, né ha indossato i “rozzi calzari di pelle non conciata”; al loro posto ha optato per delle scarpette nere, riservate per le occasioni speciali. E così abbogliata, percorre il Vico Sottoporta fino a raggiungere il civico 88.

Queste donne incarnano una venerazione che le spinge a compiere gesti straordinari, trasformando la loro devozione in azione. Tuttavia, nonostante la loro determinazione e coraggio, il loro amore rimane inappagato, poiché il soggetto amato sembra allontanarsi sempre di più. Le loro azioni possono sembrare pura idolatria, ma rivelano una profonda umanità e una determinazione incrollabile nel perseguire i propri ideali. Le donne rappresentate nella narrazione dimostrano inoltre la complessità dell'amore e la sua capacità di spingere le persone oltre i confini della convenzione sociale, alla ricerca di una connessione autentica con coloro che amano. In nome dell'adorazione idoltrica, le tre donne sfidano la città, sperando — benché sia un'impresa donchisciottesca — di recuperare il loro amato. Scrive Garboli (1993: 94) a proposito degli amori raccontati dalla Morante in *Alibi*:

chiamarli passioni [...] è quasi un eufemismo: malattie, infezioni, incantesimi, visioni, delirii sono i termini più giusti. Quando ama, la Morante è posseduta da una forza mistica, nemica e divina, che non appartiene all'umano ma a un regno più tenebroso, a un'esperienza misteriosa e animale.

Nel romanzo della Morante «l'amore è trattato e vissuto come un male, e insieme come la sola liberazione dal male». Più il desiderio diventa ostinato, più il soggetto amato sembra allontanarsi; per le tre dame, dunque, l'adorazione assume inevitabilmente le sembianze di «una cupa frenesia allucinatoria» (Capasso, 1948). Persino la soluzione estrema della protagonista non porta alcun sollievo; ovvero la riduzione dello spazio intorno a sé. In questo caso serve a ben poco, poiché, come la stessa Elisa sottolinea: «chi fugge per amore non può trovare quiete», nemmeno «nella solitudine» (Morante, 1988: 21).

#### 4. Incursioni *ad intra*

Il nucleo familiare e lo spazio domestico assumono un ruolo così significativo e controverso nella rappresentazione delle dinamiche di potere e oppressione delle donne, in alcuni dei romanzi analizzati, che arrivano ad assumere una valenza dicotomica: è un luogo salvifico ma anche un luogo di costrizione. Per Cecília Ce. (*El carrer de les camèlies*), Natàlia (*La plaça del Diamant*), Delia (*La strada che va in città*), l'anonima protagonista di *È stato così*, Ida (*La Storia*), Rosa (*L'altra ciutat*), e Carola (*Felicitat, jo soc una dona*), ad esempio, è uno spazio che opprime. Per Elisa e Aloma, invece, rispettivamente protagoniste di *Menzogna e sortilegio* di Morante e dell'omonimo romanzo di Rodoreda, la propria casa è uno spazio che lenisce e cura, è un luogo salvifico. Come del resto anche per Natalia Ginzburg che, in una delle sue opere, il suo celeberrimo *Lessico familiare*, fa emergere un'idea di casa come luogo di affetti e complicità familiare.

Specularmente opposto allo spazio domestico del lessico ginsburgiano, e dunque disunito e ipocrita, appare invece quello di Tana, protagonista dell'omonimo romanzo di Capmany. L'autrice, nella sua opera, concentra tutto sul momento che precede le nozze della ragazza, rallentando deliberatamente il tempo della narrazione per riflettere sul conflitto esistente tra Tana e suo padre, Marc, che rifiuta di accompagnarla all'altare, perché la considera un bene di proprietà e non vuole che lasci la sua casa. Il tempo di attesa diventa un momento di profonda riflessione per i personaggi coinvolti che, non hanno scelta, sono chiamati a riflettere sulle proprie vite. L'immagine della casa, in questo romanzo, diviene simbolo del patriarcato dominante che notoriamente soggioga e opprime le donne. Riecheggia nella Catalogna di Tana, il discorso di Pilar Primo de Rivera: «la sola missione che la Patria ha affidato alle donne è la casa» (Gallego Méndez 1983: 89). Come molte altre donne, anche la protagonista del romanzo di Capmany rimane intrappolata nel ruolo che le viene affidato dalla società, ed è costretta a subire i pregiudizi di chi le è accanto: «“Tana no pensa”. Li plaia dir-se això. Tana, la dona, l'aigua indiferent, el canvi. Tana no ha de pensar. I ell pensava per ella. I

Tana pensava a través dels seus pensaments» (Capmany 1993: 245), amava ripetere tra sé e sé Marc. Il passaggio finale del romanzo non fa presagire il meglio, evidenziando il senso di isolamento e oppressione, ma anche la lotta interiore in cui la protagonista si trova coinvolta, rappresentato attraverso la simbolica immagine del velo bianco che la avvolge:

estava sola, ara. [...] Ara podia veure la seva imatge solitària en el mirall, i, a través de la boira del vel, els seus ulls foscos. Que estranys, gairebé enemics, li semblaren els seus ulls a través d'aquella fina boira! Va procurar somriure, però el somriure no penetrava la blancor del vel i no venia de l'altre cantó de mirall a tranquil·litzar-la" (Capmany 1993: 239).

Anche nel romanzo *È stato così* di Ginzburg, emerge un'esplorazione intima e intricata della condizione femminile attraverso la rappresentazione della protagonista, in questo caso volutamente senza nome. Il testo offre una prospettiva delicata e complessa sui sentimenti della donna, che in alcuni casi risulta rischiosa poiché limita i contatti con il mondo esterno, focalizzando la narrazione su prospettive "interne e recluse" (Marchionne Picchione 1978: 36-7). La descrizione degli spazi abitati dalla protagonista riflette la sua condizione interiore, con ambientazioni scarnamente delineate che amplificano il senso di oppressione e isolamento. Scrive Spagnoletti (1984: 44): «dal racconto la descrizione realistica dei luoghi sembra fuggita, lasciando solo scarni punti ambientali, appena sufficienti a delineare le situazioni di fatto». Il contesto domestico, soprattutto la cucina (Pettrignani 2018, 430), diventa il luogo simbolico in cui si svolgono i processi introspettivi più dolorosi della donna, come quello che precede l'atto estremo dell'omicidio del marito. Questa scena, descritta con movenze lente e accurate, rivela il tentativo disperato della protagonista di trovare riscatto dalla sua esistenza disperata. La presenza del revolver nascosto nei cassetti e la citazione dantesca sulla libertà evidenziano il conflitto interiore di quell'essere, intrappolato tra il desiderio di libertà e l'obbligo di obbedienza. Scrive Garboli (1986: XXIX):

c'è spesso una Beretta, o un revolver di non so quale marca, nascosto nei cassetti della Ragazza tradita. Almeno un paio di volte, nei romanzi e nelle commedie della Ginzburg l'uomo è espulso con uno sparo. Il viso intenso e tirato, gli occhi sbarrati come nelle foto-tessere, in questi casi le ragazze della Ginzburg sono «rigorosamente» omicide, non assassine qualunque ma esecutrici di una sentenza, portatrici di un messaggio incomunicabile, riparatrici di una legge offesa.

L'esplosione del colpo di pistola rappresenta un tentativo disperato di riscatto. La donna sta mettendo fine a una condizione esistenziale disperata in cui non si riescono a trovare, e nemmeno a cercare, le proprie ragioni di vita (Calvino 1995: 1086). La narrazione si dipana attraverso una serie di divieti e restrizioni che limitano la libertà e l'autonomia della protagonista, portandola a una vita di insoddisfazione e infelicità. Il romanzo esplora la complessità della condizione femminile

attraverso un intreccio di sentimenti e percezioni, evidenziando il conflitto tra desideri individuali e aspettative sociali. Nelle anguste e cupe stanze della sua dimora coniugale, la protagonista si muove a tentoni, come del resto nella sua esistenza. Il buio che avvolge quegli spazi sembra incarnare una sorta di «ovattata percezione di vita-morte», mentre «l'opacità monocromatica dei claustrofobici interni familiari» diventa riflesso di quei «solitari ripiegamenti introspettivi» della donna. Natalia Ginzburg (1948: 105), nel suo celebre *Discorso sulle donne*, scrive: «le donne hanno la cattiva abitudine di cascare ogni tanto in un pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspere per tornare a galla: questo è il vero guaio delle donne».

Accanto a questi due esempi, possiamo citarne un altro in cui la casa risulta essere addirittura il luogo dell'abuso. Ida Ramundo, ad esempio, protagonista del romanzo *La Storia* di Elsa Morante, viene aggredita e violentata in casa sua da un soldato tedesco, Gunther, che giunge a Roma il 7 gennaio del 1941. Appena arrivato in città, il giovane sperimenta uno stato d'animo contrastante, diviso tra l'entusiasmo per la causa nazista e la profonda malinconia per la sua terra natale, Dachau. Spinto dalla tristezza e dal desiderio di riempire un vuoto interiore, si aggira per le strade di Roma alla ricerca di una tana in cui trovare rifugio. Dopo aver vagato senza meta, Gunther arriva nel quartiere San Lorenzo, dove incontra Ida che vive assieme al figlio in una modesta abitazione. Per una strana connessione di immagini, una volta introdottosi in casa della vedova, egli si sente improvvisamente colpito da una selvaggia nostalgia per la sua Baviera natia, leggiamo nel testo: «sul giovane soldato l'effetto subitaneo di quell'ambiente fu di rimpianto selvaggio e di malinconia, per causa di certe minime affinità con la sua casa materna in Baviera» (Morante 1990: 330). Per questo, svanito il desiderio di giocare, viene pervaso da una sensazione di febbre e caduto in un mutismo totale, il giovane incomincia a «marciare tra i molti ingombri della stanza con la grinta di un lupo sperso e digiuno che cerca in un covo estraneo qualche materia da sfamarsi» (Morante 1990: 330). Questo episodio letterario mette in risalto l'immagine della donna intesa come un vuoto da riempire che, inevitabilmente, richiama il discorso filosofico di Irigaray sulla presenza femminile concepita «come assenza, vuoto, passività» in contrapposizione all'immagine dell'uomo che viene invece resa come «presenza, pieno, attività» (Restaino-Caravero 1999: 77). Riflettendo sul mito platonico della caverna, Irigaray (1998: 274) suggerisce che tale luogo rappresenta simbolicamente la figura femminile, mentre l'esterno rappresenta l'uomo e la conoscenza. Concezione quest'ultima che riflette un'idea di sradicamento della donna, condannata a essere un'ombra nell'oscurità, senza una vera presenza o identità. Tornando al romanzo di Morante, nel momento in cui Gunther, indossando ancora la cintura della divisa, assale e violenta Ida con rabbia assassina, si inserisce inconsciamente in questo paradigma di sradicamento e violenza contro la figura femminile. Egli, infatti: «incurante che costei [Ida] fosse una vecchia, si buttò sopra di lei, rovesciandola su quel divanoletto arruffato, e la violentò con tanta rabbia, come se volesse assassinarla» (Morante 1990, 336).

Un'altra casa opprimente è quella abitata da Natàlia, protagonista de *La plaça del Diamant*, resa ancora più angusta dalla presenza dei colombi che invadono il suo spazio vitale. È il marito che le porta

in casa svariate coppie di quegli uccelli perché procreino. Il progetto iniziale è di costruir loro una gabbia, poi il piano va oltre ogni aspettativa e l'intera casa diviene un *colomar*. Il numero dei colombi aumenta e, conseguentemente, lo spazio della donna si restringe. Non c'è luogo, angolo della casa che non venga da loro occupato, come dice Bou (2013: 177), quegli esseri finiscono con l'occupare i luoghi essenziali del suo vivere domestico: la soffitta, il terrazzo, una stanza, il salotto e, ad un certo punto, l'intera casa. Nel XIII capitolo del romanzo, uno degli amici di suo marito dice: «a la Colometa la traiem de casa» (Rodoreda 2008a: 203). Quella voce, quasi fuori campo, non mente, lo spazio domestico è ormai saturo. In generale, la presenza dei colombi condiziona ogni aspetto della vita della protagonista, e non solo le sue abitudini in casa, dalle sue attività quotidiane alla sua sfera emotiva. Rodoreda, nell'ideare il romanzo, era perfettamente consapevole della funzione che avrebbero svolto quei colombi, “dovevano soffocare” la protagonista, “dall'inizio alla fine” (Rodoreda 2008a: 145). E l'invasione non riguarda soltanto lo spazio fisico, investe anche la sfera psicologica. Quegli uccelli diventano un'ossessiva e costante presenza nella sua mente, accompagnandola ovunque vada e impedendole di vivere una vita normale: «quan anava pel carrer a casa dels meus senyors a treballar, el parrupeig dels coloms em seguia i se'm ficava al mig del cervell com un borinot» (Rodoreda 2008a: 234). Quegli uccelli sono dappertutto, per strada, in camera da letto: «quan portava els nens a dormir i els alçava la camisa i els feia ring-ring al melic per fer-los riure, sentia el parrupeig dels coloms i tenia el nas ple de pudor de febre de colomí» (Rodoreda 2008a: 234), nello spazio dell'intimità: «quan no em veia ningú m'olorava els braços i m'olorava els cabells quan em pentinava i no entenia com podia dur enganxada al nas aquella pudor, de colom i de cria, que gairebé se'm tirava a sobre» (Rodoreda 2008a: 234-5). Fortunatamente, ad un certo punto, la protagonista si ribella e inizia una spietata lotta contro i suoi avversari: compierà una strage, nel vero senso della parola, dinanzi alla quale i pochi esemplari sopravvissuti si dilegueranno senza possibilità di ritorno. La sua determinazione a liberarsi dei colombi diventa, ad un certo punto della narrazione, il suo unico obiettivo:

Sentia la brasa a dins del cervell, encesa i vermella. Veces, abeuradors, menjadors, colomar i cabassos de colomassa, tot a passeig! Escala de paleta, espart, bola de sofre, bútxeres, ullets vermells i potes vermelles, tot a passeig! Cua de gall dindi, caputxa, monja, colomins i colomons, tot a passeig! La golfa del terrat per mi, la trapa tapada, les cadires a dintre de la golfa, la volta dels coloms aturada, el cove de la roba al terrat, la roba estesa al terrat. Els ulls rodons i els becs punxents, el tornasol malva i el tornasol poma, tot a passeig! (Rodoreda 2008a: 243).

Diametralmente opposta a quella di Natàlia è invece la relazione che Aloma, protagonista dell'omonimo romanzo di Rodoreda, instaura con la sua casa, che è di fatto uno spazio salvifico. Il giardino di quella casa, in particolare, rappresenta un luogo di intimità e rifugio per la donna; lo spazio in cui poter elaborare alcune emozioni e trovare conforto. È uno spazio che diviene rifugio e confidente, in cui la protagonista può sfogare la tensione e il turbamento interiore (Molas 2003: 6). Leggiamo nel testo:

a la nit estava tan nerviosa que no va poder dir res a Robert. Quan es va quedar sola va baixar l'escala de puntetes i va sortir al jardí. A la banda de mar ja clarejava. Es va asseure a la barana del sortidor i va mirar la casa, que semblava un'ombra, com si no l'hagués de veure mai més. De tant en tant queia una fulla seca damunt de les plantes d'aigua. Un ocell va fer un crit a dins d'un arbre. Li hauria agradat esperar que es fes de dia, però li va agafar fred i se'n va anar cap a dalt (Rodoreda 2008: 115-6).

Uno spazio che diviene parte integrante dell'identità di Aloma, tanto che la sua perdita — successivamente, la casa sarà venduta — causerà in lei un profondo sgomento. Anche in questo caso, quando verrà a conoscenza del fatto che il fratello, a causa di problemi economici è stato costretto a vendere la casa paterna, è ad esso che ritornerà mettendo in atto una serie di azioni atte a esorcizzare la sua angoscia:

no va parar en tota la tarda. Necessitava cansar-se. Enfilada en una escala anava ficant per entre les fustes de l'enreixat els brots de llessamí que penjaven. Va arrencar les fulles velles de les violetes, es va acostar a mirar els crisantems: ja s'havien obert els primers (Rodoreda 2008a: 41).

È talmente forte il grado di intimità che stabilisce col suo giardino che, quando si concede fisicamente a Robert prova vergogna a guardarlo:

Es va posar la bata i va anar a obrir la finestra perquè necessitava respirar una mica d'aire net. Li van venir ganes d'abocar-se a l'ampit, de mirar el jardí, però no va poder. Li feia vergonya que els seus arbres la veiessin. Era com si acabés de sortir d'una mena de mort (Rodoreda 2008: 84).

Attraverso il personaggio di Aloma, Rodoreda intende replicare il profondo legame che lei stessa ha con il proprio giardino, attribuendo grande importanza alla sensazione di sgomento causata dalla perdita di quel luogo sacro, sperimentato in prima persona dalla scrittrice. Il giardino diviene simbolo salvifico in entrambi i casi e per entrambe le donne, recuperare quello spazio implica il recupero implicito di sé. Significativa è la rivelazione di Aloma durante la narrazione: «potser només sóc feliç quan estic al meu jardí, mirant les estrelles» (Rodoreda 2008: 79). Rodoreda trasforma il giardino in uno “spazio d'intimità esclusiva” (Basile 2003: 213), che diviene fondamentale per la protagonista e per se stessa. Inevitabilmente, questo luogo innesca una lettura figurale che apre la porta a riflessioni più profonde sul significato dell'esistenza umana.

Anche per Elisa, protagonista di *Menzogna e Sortilegio* di Morante, lo spazio domestico, nello specifico la sua camera, assume una connotazione salvifica. La giovane donna si ritrova in una situazione di estremo isolamento dopo aver perso tutti i suoi affetti più cari. Questa tragica perdita la spinge

a ritirarsi in una piccola stanza, in cui decide di sottrarsi completamente al mondo esterno. Qui, si concentra unicamente sul ricordo ossessivo dei suoi cari defunti, con l'intento di tramandarne la memoria attraverso la scrittura. In parte, questo atteggiamento ricorda il disperato bisogno di redenzione delle figure spettrali descritte da Pirandello, che cercano di essere salvate dalla loro inconsistenza proprio attraverso la parola scritta (Mangini 2003: 347). La stanza di Elisa diventa una sorta di luogo sacro, un crocevia tra la sua vita e i fantasmi dei suoi cari. In questo spazio ristretto, l'esperienza personale si fonde con una dimensione misteriosa fatta di visioni, immagini e parole, che alimentano la sua creatività. Si tratta di uno spazio in cui «l'esperienza esistenziale comunica con il suo oltre», cioè «con quel tessuto di visioni, immagini e parole che costituisce l'altra faccia della realtà e la materia prima» della scrittura (Mangini 2003: 342). Questo ritiro volontario, simile a quello di Emily Dickinson, diventa per Elisa totalizzante, consentendole di entrare in profonda sintonia con le emozioni dei fantasmi che la tormentano. Per lei, la stanza rappresenta il luogo della liberazione che può mettere in atto attraverso la scrittura: pur essendo fisicamente confinata, la sua capacità di autoriflessione si rivela fruttuosa, permettendole di trovare sollievo dall'angoscia e rifugio dal senso di morte che la pervade. Così, la reclusione di Elisa non si configura solo come una fuga dal mondo esterno, ma come un viaggio interiore verso la guarigione e la scoperta di sé. Il suo movimento interiore, più che alternarsi tra centripeto e centrifugo, è esclusivamente centripeto, rispondendo alla necessità di esistere "dentro" piuttosto che "fuori" (Bernabò 2006: 98). Pur bloccata in quella stanza, grazie alla sua capacità di autoriflessione, Elisa trasforma la sua chiusura in un'esperienza feconda e orientata verso un progetto che, se non le dona una guarigione immediata, le concede almeno una tregua dall'angoscia paralizzante e un riparo dal senso di morte (Bernabò 2006: 94). In questa dinamica, Elisa si avvicina simbolicamente alla figura di Hestia, la dea greca custode del *mégaron*, il cuore della casa e del focolare. La scelta di Elisa di rimanere confinata nella sua stanza non è dettata da imposizioni esterne, ma da una decisione consapevole e volontaria, simile a quella di Hestia che, pur avendo la libertà di unirsi agli altri dèi, sceglie di restare nel *mégaron*. Hestia non è vincolata al suo ruolo da un dovere imposto, ma da un profondo desiderio di esplorare e preservare ciò che è essenziale e sacro. Allo stesso modo, Elisa, nella sua autoimposta reclusione, non si limita a difendere un mondo perduto o a proteggersi dal dolore, ma intraprende un viaggio interiore che la conduce verso le parti più profonde e nascoste del suo essere. La solitudine della stanza diventa per lei un mezzo per esplorare le pieghe più intime della sua identità, così come Hestia, quando il *mégaron* si svuota e gli altri dèi sono via, dà inizio al più affascinante e impervio dei viaggi: quello dentro di sé. Per Elisa, la scrittura diventa lo strumento con cui percorrere questo territorio sconosciuto e spesso doloroso. Non è semplicemente un atto di espressione, ma un processo di riconciliazione e autocomprensione. Attraverso le parole, Elisa riesce a dare forma al caos interiore, a ordinare il tumulto delle emozioni e dei ricordi, trasformando la sua sofferenza in un percorso di consapevolezza e crescita. Questo viaggio interiore, proprio come quello di Hestia, non è lineare né privo di difficoltà. È un cammino che richiede coraggio, poiché implica l'affrontare le proprie paure, i propri rimpianti, e tutto ciò che si è tentato di evitare o dimenticare. Tuttavia, è proprio in questa esplorazione delle profondità di sé

stessa che Elisa trova un senso di liberazione. La sua stanza, apparentemente una prigione, si rivela invece un santuario dove può riconciliarsi con il passato, comprendere il presente e prepararsi ad affrontare il futuro. In definitiva, come Hestia, Elisa non è solo una custode del passato, ma una viaggiatrice dell'anima. Entrambe scelgono la solitudine non come un atto di fuga, ma come via di accesso a una verità più profonda, a un senso di sé che trascende le limitazioni imposte dalla realtà esterna. E così, mentre gli altri dei dirigono il loro viaggio *ad extra*, Hestia ed Elisa intraprendono il percorso più difficile e affascinante, quello che le porta ad esplorare la loro essenza *ad intra*, rimanendo completamente immuni dalle «frivolezze che non risparmiano, per solito, neppure le fanciulle più semplici» (Morante 1988: 17).

## Bibliografia

- Arkininstall (2001). "Walking the Republic of Letters: Mercè Rodoreda and Modernist Tradition". *Catalan Review*, 15(2), pp. 9-34.
- Arnau, C. (1993). *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62.
- Arnau, C. (2000). *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda; Institut d'Estudis Catalans.
- Augé, M. (2007). *Tra i confins. Città, luoghi, integrazioni*. Milano: Mondadori.
- Bachelard, G. (2015). *Poetica dello spazio*. Bari: Dedalo.
- Basile, B. (2003). "Giardino" dins Anselmi, G. / Ruoizzi, G. (eds.), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano: Bruno Mondadori, pp. 213-21.
- Baudelaire, C. (1989). *Lo Spleen di Parigi*. Milano: Garzanti.
- Bernabò, G. (2006). *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*. Roma: Carocci.
- Boccaccio, G. (1992). *Decameron*. 2 vol. Torino: Einaudi.
- Bou, E. (2013). *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*. València: Universitat de València.
- Calvino, I. (1995). *Saggi: 1945-1985*. Milano: Mondadori.
- Capasso, A. (1948). "Sortilegi della menzogna". *La Nazione italiana*, 28 settembre.
- Capmany, M.A. (2017) *Feliçment, jo soc una dona*. Barcelona: Barcanova.
- Capmany, M.A. (1996) *Obra Completa*, vol. 4. Barcelona 1996.
- Capmany, M.A. (1993). *Obra completa*, vol. 1. Barcelona: Columna.
- Cavicchioli, S. (2002). *I sensi lo spazio gli umori e altri saggi*. Milano: Bompiani.
- Cuvardic García, D. (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. Paris: Publibook.
- Fusini, N. (2006). *Possiedo la mia anima. Il segreto di Virginia Woolf*. Milano: Mondadori.
- Gallego Méndez, T. (1983). *Mujer, Falange y franquismo*. Madrid: Taurus.
- Garboli, C. (1986). "Introduzione", dins Ginzburg, N. (ed.), *Opere*, vol. 1. Milano: Mondadori, pp. IX-XLIV.
- Garboli, C. (1993). "Corpo e finzione. Le poesie di Alibi", dins Agamben G. et al. (eds.), *Per Elsa Morante*. Milano: Linea d'ombra, pp. 88-90.
- Ginzburg, N. (1986). *Opere*, vol. 1. Milano: Mondadori.
- Ginzburg, N. (2013). *Cinque romanzi brevi e altri racconti* [ebook]. Torino: Einaudi, pp. 4-19.
- Ginzburg, N. (1948). "Discorso sulle donne". *Mercurio*, 6 (36-39), pp. 105-10.
- Graells, G.J. (1994). "La producció literària de M. Aurèlia Capmany. La novella", dins Graells, J. *Maria Aurèlia Capmany. Obra completa*, vol. 2. Barcelona: Columna, pp. IX-XXIII.
- Gumbrecht, H.U. (2001). "La strada", dins Moretti, F. et al. (eds.), *Luoghi, temi e eroi*, Torino: Einaudi, pp. 465-93.

- Irigaray, L. (1998). *Speculum. L'altra donna*. Milano: Feltrinelli.
- Lanati, B. (2000). *Vita di Emily Dickinson. L'alfabeto dell'estasi*. Milano: Feltrinelli.
- Łuczak, B. (2002). "El subjecte i l'espai en Felçiment, jo soc una dona de Maria Aurèlia Capmany". Palau, M.; Martínez Gili, R. (eds), *Maria Aurèlia Capmany, l'afirmació en la paraula*. Valls: Cossetània, pp. 67-79.
- Mangini, A.M. (2003). *Stanza della scrittura*. Moretti 2003, 341-51.
- Marchionne Picchione, L. (1978). *Natalia Ginzburg*. Firenze: La Nuova Italia.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani.
- Michaux, H. (1950). *Passages*. Paris: Gallimard.
- Molas, J. (2003). "La Rodoreda que vaig conèixer", dins Mohino i Baler, A. (ed.), *Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Angle Editorial.
- Morante, E. (1988). *Opere*, vol. 1. Milano: Mondadori.
- Morante, E. (1990). *Opere*, vol. 2. Milano: Mondadori.
- Nuvolati, G. (2006). *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*. Bologna: Il Mulino.
- Parsons, D. L. (2000). *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*, Oxford UP, Oxford.
- Petrignani, S. (2018). *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*. Vicenza: Neri Pozza.
- Peyre, H. (1948). *Les générations littéraires*. Paris: Boivin.
- Restaino, F.; Cavarero, A. (1999). *Le filosofie femministe*. Torino: Paravia.
- Rodoreda, M. (2008) *Narrativa completa*, vol. 1. Barcelona: Edicions 62.
- Simonari, R. "La genealogia dello spazio in una carta da parati: Marta Graham e Charlotte Perkins Gilman", dins T. Agostini et al. (eds.), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Padova: Il poligrafo, pp. 101-114.
- Spagnoletti, G. (1984). "Ritratti critici di contemporanei: Natalia Ginzburg". *Belfagor*, 39, 41-54.
- Vernant, J.P. (2005). *Senza frontiere. Memoria, mito e politica*. Milano: Cortina.