

A vibrant, abstract collage in a cubist style. The composition is a dense arrangement of various symbols and shapes. In the upper left, there's a large yellow sun with a black dot in the center, and a purple figure stands before it. To the left, a purple mask with yellow eyes is visible. A large white hand is positioned in the center, reaching upwards. Below it, a purple face with a large black eye and a single tear is prominent. To the right, an orange head profile is shown with a tear. Further right, a white silhouette of a person stands next to a grey structure with two lightning bolts. In the bottom right, a small black figure is running. Other elements include a red star, a yellow heart, a white arrow pointing right, a white arrow pointing down inside a circle, a yellow star, and various geometric shapes in bold colors like red, green, blue, and black. The overall effect is one of intense visual energy and symbolic complexity.

Bologna
University Press

OttocentoDuemila

Collana di studi storici e sul tempo presente dell'Associazione Clionet

diretta da Carlo De Maria



Media and Gender

History, Representation, Reception

a cura di
Maria Elena D'Amelio e Luca Gorgolini

Bologna
University Press

Fondazione Bologna University Press
Via Saragozza 10, 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

www.buponline.com
info@buponline.com

ISSN 2284-4368
ISBN 979-12-5477-312-3
ISBN online 979-12-5477-313-0

Quest'opera è pubblicata sotto licenza
Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Copertina: Shutterstock.com

Progetto grafico e impaginazione: DoppioClickArt – San Lazzaro (BO)

Prima edizione: settembre 2023

Indice

Presentazione <i>Maria Elena D'Amelio, Luca Gorgolini</i>	9
Media and Gender: Frameworks and directions <i>Maria Elena D'Amelio</i>	11
I. GENDER AND HISTORY IN CONTEMPORARY EUROPE	
Nilde Iotti. Politica e sentimenti nell'Italia repubblicana <i>Luca Gorgolini</i>	21
Rappresentazioni femminili nel "Radiorario" e "Radiocorriere" (1922-1939) <i>Laura Branciforte</i>	29
Female sexuality and media in the long Seventies in West Germany and in Italy <i>Fiammetta Balestracci</i>	39
Invisibili. Donne straniere residenti in Italia e media. Risultati di una ricerca <i>Patrizia Di Luca</i>	47
It is (not) just <i>canzonette</i> : Symbolisms, representations and imaginaries in the lyrics of Italian singers in the 1980s <i>Gaspere Trapani</i>	57
Un bravo ragazzo. Note sulla mascolinità giovanile di Gianni Morandi <i>Gabriele Landrini</i>	69
Essere alla moda. Immagine maschile, questioni di genere e presenze divistiche in "L'Uomo Vogue" (1967-1975) <i>Gabriele Rigola</i>	77

II. REPRESENTATION, STARDOM, AND GENDERED PERFORMANCES IN THE MEDIA

Performing and reflecting the self in home videos of a Viennese family (1992-2009) <i>Renée Winter</i>	87
From the 'right' choices to the 'right' dispositions: The subjective and psychological construction of postfeminism in Chinese reality dating shows <i>Xintong Jia</i>	95
Un'attrice che scrive. Maria Denis e Luchino Visconti in <i>Il gioco della verità</i> <i>Lucia Cardone</i>	103
Un gabbiano sul tetto di fronte: oggetti, spazio domestico e tentativi di libertà in <i>Sette sottane</i> di Monica Vitti <i>Giulia Simi</i>	111
La «divina pastasciutta». Glamour e italianità nell'immagine divistica di Sophia Loren <i>Chiara Tognolotti</i>	119
L'abbigliamento come linguaggio identitario nei <i>teen drama</i> . L'esempio di <i>Sex Education</i> <i>Antonella Mascio</i>	127
<i>Amistead Maupin's Tales of the City</i> : Queer genealogies, memory, and representation in contemporary serial narratives <i>Ilaria A. De Pascalis</i>	135
The unbearable (in)visibility of non-monosexuality in contemporary Italian TV series <i>Lucia Tralli</i>	145
Gender Spot. L'immaginario della pubblicità e la sfida agli stereotipi di genere <i>Alfonso Amendola, Annachiara Guerra</i>	153
Modelli di mascolinità plurale, sessualizzazione e immaginari di genere nelle performance dei cinepanettoni <i>Luca Bertoloni</i>	161
«If I was any kind of man...». Il genere come performance in <i>Fargo, la serie</i> <i>Filippo Giuseppe Grimaldi</i>	169

Promising young women. Riscritture femminili del Rape & Revenge <i>Luisa Cutzu, Federica Piana</i>	177
Maternità e sala operatoria: il caso di <i>Grey's Anatomy</i> <i>Elisa Farinacci, Marta Rocchi</i>	187
III. SOCIAL MEDIA AND ONLINE COMMUNITIES	
Fashion, cooking and beauty: Italian influencers and female role models on social media <i>Geraldina Roberti</i>	197
Chav gender identities: traditional media representation and recent TikTok developments <i>Emilia Di Martino, Elias le Grand</i>	203
L'estetizzazione del leader nella fan community. "Le Bimbe di Conte" tra immaginario romantico e lessico pornografico <i>Antonia Cava, Mariaeugenia Parito, Assunta Penna</i>	211
Il sex appeal dell'inorganico nei social network sites. Una lettura di genere delle estetiche dei virtual influencer <i>Paola Panarese, Maddalena Carbonari</i>	219
Radical gender play: Game design as a critical analysis tool <i>Margo Lengua</i>	227
Authors	235
Index of names	243

Un gabbiano sul tetto di fronte: oggetti, spazio domestico e tentativi di libertà in *Sette sottane* di Monica Vitti*

Giulia Simi

La malinconia degli oggetti

Nell'autobiografia che Monica Vitti pubblica nel 1993 con il titolo di *Sette sottane*¹, è lo spazio della casa a rappresentare il centro di una narrazione che scorre sul filo sottile e potente della memoria.

All'interno delle quattro mura domestiche, quasi un contrappunto del palcoscenico teatrale e del set cinematografico, l'attrice disegna, infatti, la traiettoria di una raffinata analisi interiore che a tratti appare come una confessione, a tratti si scioglie in flussi di coscienza puntellati dalle domande poste dalla personaggio della giornalista, in un dialogo che non appare lontano da quello di marca psicanalitica.

In un passaggio forse non casualmente collocato a metà della narrazione, Vitti ricorda l'esperienza traumatica della perdita della propria casa romana a causa di un incendio. Così scrive:

* Il saggio si inserisce nel quadro delle ricerche svolte all'interno del PRIN (bando 2017) *DaMA - Drawing a Map of Italian Actresses in Writing*, che coinvolge l'Università degli Studi di Sassari (Principal Investigator: Lucia Cardone), l'Università degli Studi di Catania (responsabile di unità: Maria Rizzarelli), l'Università degli Studi di Napoli Federico II (responsabile di unità: Anna Masecchia): <https://www.damadivagrafie.org/>

¹ Per ulteriori analisi sull'autobiografia di Monica Vitti si vedano anche i testi di Lucia Cardone, *Monica Vitti: un corpo imprevisto*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, "Arabeschi", 2017, n. 10, pp. 456-459 e Simona Busni, *Di rose e di sottane. Autobiografia (involontaria) di un'alienata con riserva*, in Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, "Arabeschi", 2019, n. 14, pp. 25-28. Inoltre, per un inquadramento del testo all'interno della produzione "divagrafica", si veda l'articolo di Maria Rizzarelli, *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle 'divagrafie'*, in "Cahiers d'études italiennes", 2021, n. 32, <https://doi.org/10.4000/cei.9005> (ultimo accesso 31 dicembre 2022).

Ho cercato di immaginare la mia casa in fiamme. Rivedevo volare tutto, ma senza il fuoco. Rivedevo gli oggetti che amavo, testimoni partecipi della mia vita, sospesi, senza toccare terra, come sollevati dal vento, che restavano in aria a volare per essere visti più a lungo possibile. Per non essere dimenticati².

Ciò che rende questo passo di particolare incisività non è solo il legame estetico non dichiarato e tuttavia evidente con la memorabile sequenza finale di *Zabriskie Point*³, ma la chiarezza con la quale l'attrice esprime il suo rapporto intimo con gli oggetti, grazie al quale questi ultimi sembrano acquisire un vero e proprio soffio vitale.

Nelle parole dell'attrice, infatti, l'oggetto supera il proprio statuto legato alla dimensione del consumo e diviene piuttosto il residuo tangibile dell'esperienza: «oggetti che amavo, testimoni partecipi della mia vita». Vitti sottolinea così una relazione quasi metonimica, che si manifesta come una contiguità tra il soggetto e la cosa di appartenenza. In questo non è lontana dalle riflessioni del filosofo Jean Baudrillard, che ha evidenziato la natura emotiva e simbolica degli oggetti i quali, scrive, «hanno innanzitutto la funzione di personificare le relazioni umane, di popolare lo spazio che dividono e di avere un'anima»⁴. E più avanti: «Esseri e oggetti sono legati, e gli oggetti assumono in questa collusione una densità, un valore affettivo che si accetta di chiamare "presenza"»⁵.

In questa mappatura di presenze attive, di cui la casa si fa contenitore e cornice semantica, gli oggetti diventano per Vitti il segno di una relazione che volge spesso e repentinamente alla perdita. Così l'attrice:

Io mi affeziono a loro quasi subito, mi piacciono le materie, le temperature, il peso, le proporzioni. Non importa che siano regali o no. Regali preziosi non ne ho mai avuti e per me non ne ho mai comprati, ma mi innamoro pazzamente di certe cose e loro lo capiscono, non vogliono essere prigionieri e se ne vanno. Appena una cosa mi piace più delle altre, la perdo. Se mi piace moltissimo, la perdo subito, come una punizione⁶.

² Monica Vitti, *Sette Sottane: un'autobiografia involontaria*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993, p. 99.

³ Ho affrontato questa tematica nell'articolo, a cui mi permetto di rimandare, *L'occhio che palpita: Monica Vitti e gli scritti sull'arte*, in "Cinergie", 2021, n. 20, pp. 153-166.

⁴ Jean Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 2009, p. 25 (versione digitale). Ed. or. *Les système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

⁵ Ivi, p. 26.

⁶ Vitti, *Sette sottane*, cit., p. 57.

La condanna alla perdita dell'oggetto appare dunque come manifestazione tangibile di un attrito con la realtà, ancorché narrata in chiave magica, dove l'oggetto assume i caratteri di autonomia trasformandosi in soggetto in grado di muoversi e di agire in opposizione alle volontà dell'attrice. In questo Vitti sembra recuperare la declinazione comica che fonda le radici nella commedia dell'arte, non solo per lei vera scuola di apprendimento attoriale – «Guardate Petrolini o Totò, e tutta la commedia dell'arte italiana: è la più naturale per me», dichiara in un'intervista a Enzo Biagi⁷ del 1971 – ma pratica performativa in perfetta continuità con la marca tragica di una modernità afflitta da quella che in tempi di diffusione del vocabolario marxista prendeva il nome di «alienazione». Così, ancora a Biagi che le chiede come vive il passaggio «dall'incomunicabilità alla comicità», l'attrice risponde che in fondo il passo non è poi così grande⁸. D'altra parte, nei più grandi interpreti dello slapstick – erede cinematografico della commedia dell'arte – l'attrito tra il gesto e l'oggetto provoca micro-cataclismi che increspano la relazione funzionale tra l'umano e l'ambiente da lui stesso costruito, portando piuttosto in superficie, seppure nelle forme del riso, tutte le oppressioni e le angosce dell'esistenza.

... qualche mese fa, in un momento di distrazione, dopo un periodo che condensava molte feste, compreso il mio compleanno, in un giorno triste, di quelli in cui si vorrebbe essere un altro, chiunque sia, è successo che cercando un libro, in biblioteca, nel piano più alto che tocca il soffitto, mi sono arrampicata. Ero su una sedia. [...]

Ho teso il braccio ed ho urtato con un piccolo oggetto. Piccolo, ma pesante, evidentemente. Bene, questo piccolo oggetto non è caduto allontanandosi dalla libreria, come forse sarebbe stato giusto, ma caparbiamente ha battuto su ogni scaffale. Come un suicida, che voglia provare la morte ad ogni piano del palazzo prima di sfracellarsi a terra. In questo volo, ha portato con sé tutti gli oggetti che erano sul bordo. Quasi ostacolassero la sua caduta.

Ha trascinato al suolo due vasetti liberty, una leggera bottiglia soffiata dell'Ottocento, un orologio di vetro antico, due conchiglie e un portavaso.

Io ho cercato di salvare in ogni modo tre cavallini di alabastro nero ...

Mi sono sfuggiti, come se non avessi presa con le dita⁹.

⁷ L'intervista è parte di una puntata del 1971 della trasmissione *III B - Facciamo l'appello*, di cui un estratto è stato trasmesso all'interno del programma *Soggetto Donna* nel 2020. L'estratto è visibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=i-a1xfOb02c> (ultimo accesso 31 dicembre 2022).

⁸ Ivi.

⁹ Ivi, p. 59.

In questo racconto che ha certamente i tratti di una *gag* alla Buster Keaton¹⁰, Vitti sembra assegnare agli oggetti quella sensazione di disagio e di «disarmonia» con il mondo, per usare un termine montaliano¹¹, che forse lei stessa provava. Non è un caso, infatti, che l'incidente avvenga in «un giorno triste, di quelli in cui si vorrebbe essere un altro». Tuttavia, il piccolo corpo pesante dell'oggetto, che cade «come un suicida», offre a Vitti l'opportunità di descriverci, in una piccola ma preziosa lista degli *etcetera*, alcuni soprammobili che affollavano la sua libreria come una *wunderkammer*, o una natura morta improvvisamente ribelle che sfugge alla presa. Immaginiamo vasi, conchiglie, cavallini di alabastri rovinare senza salvezza sul pavimento e comporre così un vero e proprio corrispondente visivo-sensoriale alla malinconia dell'attrice, secondo la nota definizione di *objective correlative* coniata da T. S. Eliot: «a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion»¹².

Oltre la soglia della casa: come un gabbiano

Molte sono le strategie narrative che Vitti sperimenta per dipingere la casa come uno spazio in cui perdersi e ritrovarsi, per affondare nella fatica di un destino tradito – quello della donna assegnata al lavoro di cura – per accettare i piccoli disastri del quotidiano come manifestazioni di una storia di rivolta tutta da scrivere. «Sono femminista e cerco anche nelle mie storie di raccontare delle donne che hanno fatto dei passi, dei passetti»¹³. La cucina è, in questa ottica, il luogo privilegiato del rovesciamento che è anche dinamica della trasformazione.

Ci sono donne che hanno bisogno di stare in cucina per vedere la trasformazione di un pezzo di carne in un succulento spezzatino. [...]

¹⁰ Per la connessione tra il racconto di Vitti e il genere *slapstick* sono debitrice a uno scambio con Maria Rosa Salvatore.

¹¹ Nella nota dichiarazione del poeta: «Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia». Francesca Castellano (a cura di), *Montale par lui-même. Interviste, confessioni, autocommenti (1920-1981)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, p. 36.

¹² T. S. Eliot, *Hamlet and his Problems*, in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen & Co, 1920, p. 100.

¹³ Intervista con Enzo Biagi, 1971, cit.

A me in cucina si appannano gli occhiali e al posto delle pentole vedo fantasmi di metallo. Mi cadono dalle mani piatti, bicchieri, non spengo mai il gas al momento giusto. Mi brucia quasi tutto e si rompe quasi tutto.

Guardo una pietanza bruciarsi come un cambiamento naturale delle cose. La guardo con attenzione. Sì, lì ci metto tutta l'attenzione possibile: nel vedere che sarà inevitabile¹⁴.

Sul filo di una tagliente ironia l'attrice ci mette di fronte a uno dei *topoi* della genealogia femminista, quello del rapporto conflittuale tra le donne e il lavoro domestico, di cui la cucina resta il luogo simbolico certamente più potente. Nel descrivere i gesti disfunzionali che caratterizzano i movimenti tra i fornelli, Vitti sembra dar corpo a quella che, ancora negli anni dell'esplosione neofemminista, aveva preso il nome di «nevrosi della casalinga»¹⁵, trasformandola tuttavia in un vero e proprio alfabeto della donna libera che assume su di sé il privilegio maschile della distrazione e dell'inadempienza ai compiti della casa a vantaggio di un'inclinazione verso il metodo scientifico dell'osservazione: «guardo una pietanza bruciarsi come un cambiamento naturale delle cose». Così, in questa dichiarazione di inadeguatezza a un femminile disegnato dalla matita del patriarcato e confinato da sempre nello spazio del domestico – dal gineceo greco all'immagine borghese della donna come angelo del focolare – Vitti esprime la sua disobbedienza a un ruolo dal quale proprio il mestiere di attrice, fatto di nomadismo e prevalenza di vita pubblica e spazi extra domestici, l'ha affrancata.

Non è poca, tuttavia, la sofferenza residuale di questa trasformazione che affonda ancora una volta radici nella perdita. Si tratta, in questo caso, della perdita di quell'identità forse opprimente, ancorché comoda e rasserenante, suggerita e supportata non solo nel contesto civile e sociale, ma ancor di più in quello privato e intimo che passa dalla relazione con la madre, evocata in molti casi da Vitti nelle tinte dello scontro.

¹⁴ Vitti, *Sette sottane*, cit., pp. 192-193.

¹⁵ A questo specifico tema, la rivista femminista "Effe" dedica la copertina del numero di dicembre del 1973, dove è pubblicato anche l'articolo, a firma di Donata Francescato (Roro Toro), dal titolo *Casalinga: la nevrosi rampante*: «La nevrosi della casalinga è il termine coniato dagli psichiatri americani per definire l'insieme di sintomi che caratterizzano un particolare tipo di "disturbo psichico" che insorge prevalentemente in donne casalinghe tra i 35 e i 55 anni. I sintomi sono multipli e variano da disturbi psicosomatici: mal di testa, insonnia, senso di continua stanchezza, capogiri, disturbi dell'apparato digerente, a stati emotivi caratterizzati da scoppi "immotivati" di ira, sbalzi d'umore, prolungati periodi di depressione, apatia». La rivista "Effe" è stata interamente digitalizzata e l'articolo è consultabile online: <https://effervistafemminista.it/2014/07/la-nevrosi-rampante/> (ultimo accesso 31 dicembre 2022).

Ho cercato di imparare. Guardavo attentamente le mani di mia madre, leggere, sicure, mentre stendevano la pasta per fare le tagliatelle. O quando batteva le chiare a neve per fare le torte che con il loro profumo di vaniglia inondavano la casa.

Sono sempre stata consapevole che la tradizione culinaria della famiglia sarebbe finita con mia madre. Lei chissà cosa sperava invece per me. Mi guardava delusa¹⁶.

La delusione della madre, elemento spesso presente nelle narrazioni autobiografiche delle donne che hanno attraversato la tempesta femminista, è qui richiamata con le note dell'affetto e della nostalgia: le mani della madre sono «leggere» e «sicure», la casa di infanzia è pervasa dal «profumo di vaniglia e la madre stessa «profumava di cannella»¹⁷, come ricorda nella prima descrizione che ci offre della donna all'inizio del testo. L'immagine che affiora è quella del nido imperturbabile e rassicurante di un domestico inscindibile dall'elemento della cura materna. Rinunciare a quel rifugio che è di fatto una prigione, seppure dorata – «mia madre odorava sì, di cannella, ma mi teneva incatenata all'ombrellone»¹⁸, chiosa Vitti nell'evocare i suoi infantili desideri d'avventura – è atto necessario per divenire attrice e salpare verso una vita oltre la soglia del domestico – «Io volevo essere un marinaio che affrontava l'oceano. Un esploratore dell'Antartide»¹⁹. Non c'è rinuncia, tuttavia, che non includa una perdita. Per Vitti, il trauma della perdita passa dalla sparizione degli oggetti, che sembrano acquisire negli spazi della casa una vita propria: «E quando si nascondono? Per mesi, per giorni, li vedo un attimo accanto a me sul tavolo, bene in vista, e poi spariscono. [...]. Avevo un quaderno dove avevo scritto il posto di ogni cosa. Ma ho perso anche quello»²⁰. Un grande contrappasso rispetto alla precisione con cui sua madre, racconta, disegnava la mappatura della casa: «Mia madre non rispondeva mai alle mie domande. Cioè rispondeva solo a quelle pratiche. Io le chiedevo: "dov'è il latte?" E lei: "in cucina". In risposte del genere era precisa: indicava se un oggetto era nel primo o nel secondo cassetto, a destra, o a sinistra, o in fondo»²¹.

¹⁶ Vitti, *Sette sottane*, cit., p. 194.

¹⁷ Ivi, p. 23.

¹⁸ Ivi, p. 24.

¹⁹ Ivi, p. 28.

²⁰ Ivi, pp. 56-57.

²¹ Ivi, p. 50.

Di fronte a questa salda alleanza tra i gesti della madre e le stanze della casa nelle quali trovano forma, l'atto di chi sceglie l'attraversamento della soglia perimetrale verso i luoghi aperti carichi di pericoli – e il mare resta, nella narrazione dell'attrice, simbolo ricorrente di questo desiderio di fuga: «io chiedevo sempre la stessa cosa inesorabilmente a tutti: “andiamo in terrazza a vedere il mare?”»²² – non può che assumere i contorni di un mettersi a rischio. In quella cornice, la perdita dell'oggetto si espande e per metonimia diviene perdita della vita tutta. Sul filo del distacco dalla vita, Vitti cammina come un'acrobata e torna più e più volte nel corso della narrazione. «Ha mai pensato ai piccoli suicidi quotidiani? Sembrano distrazioni, ma non è così. Io ci provo tutti i giorni a suicidarmi»²³, dichiara alla sua alter ego giornalista. Nel proseguire della narrazione, quelle che potremmo chiamare prove di resistenza alla vita si fanno più esplicite, dall'apnea nella vasca da bagno agli affacci avventati dal balcone – «ieri mi sono affacciata dal mio stretto balconcino sporgendomi troppo in avanti. Sette piani, la ringhiera così fragile, traballante»²⁴ – e restano chiusi in questo nido della casa al tempo stesso sereno e perturbante. Un nido da cui, in fondo, l'attrice sogna di spiccare il volo. Così, alla domanda «cosa le piacerebbe essere?» risponde «Un gabbiano credo»²⁵. Metafora di libertà per eccellenza, il gabbiano di Monica Vitti ricorda forse il *Jonathan Livingston* di Richard Bach, o il poeta-albatro della nota poesia di Charles Baudelaire, che, con le sue «ali di gigante», non può che stare negli spazi sconfinati del cielo e del mare. Ancora di più, il gabbiano è forse quello a cui l'attrice Nina si paragona nel monologo finale dell'omonima opera di Anton Cechov: «Sono così estenuata! Poter riposare... riposare! Io sono un gabbiano... che c'entra! Sono un'attrice!»²⁶. D'altra parte è proprio Nina il personaggio che Vitti avrebbe voluto interpretare all'inizio della sua carriera, costretta invece a meno drammatici ruoli in uno spettacolo di Alberto Bonucci, *Senza rete* – «dopo l'Accademia, avrei voluto almeno cominciare come Nina ne *Il Gabbiano* e non come battona con lo spacco»²⁷.

La libertà dell'attrice, conquista faticosa e non priva di rinunce, sembra trovare proprio nelle stanze chiuse della casa una minaccia costante. Quasi fosse

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 104.

²⁴ Ivi, p. 107.

²⁵ Ivi, p. 111.

²⁶ Anton Cechov, *Il gabbiano* [titolo originale Чайка Čajka, 1895], prefazione e traduzione di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1970, p. 74 (ed. digitale).

²⁷ Vitti, *Sette sottane*, cit., p. 174.

perseguitata da una schiera di fantasmi, un'intera genealogia di donne racchiuse nelle quattro mura, che le chiede il conto di scelte avventate e senza negoziazione – «o recito o mi uccido»²⁸, rispose a sua madre che cercava di distoglierla in ogni modo da un mestiere percepito come degradante – Vitti sembra non cercare altro che una via di fuga. Fosse anche un piccolo passo, o un breve volo, per potersi lasciare la gabbia alle spalle: «A volte vado in terrazza e apro le ali, scusi la presunzione, volevo dire le braccia, e aspetto, sicura di sollevarmi, uscire dal terrazzo e posarmi sul tetto di fronte»²⁹.

²⁸ Ivi, p. 60.

²⁹ Ivi, p. 111.