



Storia e storie capaci di intrecciare e attraversare saperi diversi; studi in grado di ripercorrere processi di concettualizzazione e di costruzione di categorie analitiche rilevanti. Itinerari che tentano di restituirci un senso del cambiamento culturale e della sensibilità collettiva; percorsi che attraversano forme diverse di comunicazione sociale e che elettivamente sostano sulle variegate figure dell'alterità, sugli anacronismi, sulle anomalie. Per queste vie ci incamminiamo.

*studi culturali - supplement*  
concetti e pratiche

*collana diretta da*

Alberto Mario Banti, Arnold I. Davidson  
Vinzia Fiorino, Carlotta Sorba

*in collaborazione con*



Centro Interuniversitario di Storia Culturale  
Università di Bologna, Padova, Pisa, Venezia, Verona

1. *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*  
a cura di Vinzia Fiorino, Gian Luca Fruci, Alessio Petrizzo, 2013, pp. 292
2. *Roger Freitas, Vita di un castrato. Atto Melani tra politica, mecenatismo e musica*  
traduzione di Anna Li Vigni, 2015, pp. 380 ill.
3. *Emozioni, corpi, conflitti*  
a cura di Vinzia Fiorino e Alessandra Fussi, 2016, pp. 206, ill.
4. *Narrazioni, memorie e luoghi della deistituzionalizzazione. Per un atlante culturale del superamento dei manicomi italiani*, a cura di Giovanni Vito Distefano, Marica Setaro, Davide Tabor, 2025, pp. 240.
5. *Memorie della deistituzionalizzazione in Italia. Testimonianze orali, soggettività e narrazioni pubbliche della liberazione dal manicomio dagli anni Sessanta a oggi*, a cura di Daniela Adorni, Filippo Maria Paladini, Davide Tabor, 2026, pp. 384.
6. *Sottratti all'invisibilità. L'immaginario del manicomio tra cinema, televisione e videogiochi*, a cura di Antioco Floris, Marina Guglielmi, Chiara Tognolotti, 2026, pp. 260.

# Sottratti all'invisibilità

L'immaginario del manicomio  
tra cinema, televisione e videogiochi

*a cura di*

*Antioco Floris, Marina Guglielmi, Chiara Tognolotti*



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

We acknowledge financial support under the National Recovery and Resilience Plan (NRRP), Mission 4, Component 2, Investment 1.1, Call for tender No. 104 published on 2.2.2022 by the Italian Ministry of University and Research (MUR), funded by the European Union – NextGenerationEU– Project Title “Narration and care. The deinstitutionalization of asylum system in Italy: history, cultural imaginary, planning (from 1961 to today)” – CUP F53D23007380006 – Grant Assignment Decree No. 1079 adopted on 10/07/2023 by the Italian Ministry of Ministry of University and Research (MUR).



**UNICA**  
UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI CAGLIARI



DIPARTIMENTO DI LETTERE,  
LINGUE E BENI CULTURALI



UNIVERSITÀ DI PISA



Riconosciuto Dipartimento di  
Eccellenza del MUR per la qua-  
lità dei progetti di ricerca



UNIVERSITÀ  
DI TORINO

ARCHEOLOGIA  
GEOGRAFIA  
STORIA  
STORIA DELL'ARTE  
E DEL DOCUMENTO

DIPARTIMENTO DI  
**STUDI  
STORICI**

2023 - 2027

DIPARTIMENTO  
DI ECCELLENZA

Ministero dell'Università e della Ricerca

© Copyright 2026

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni – Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 – 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 – 40128 Bologna

ISBN 978-884677424-8

ISSN 2421-4418

Il presente PDF con ISBN 978-884677517-7 è in licenza CC BY-NC



# Sommario

Introduzione. Perdere l'invisibilità. Il manicomio nei media audiovisivi e immersivi  
*Antioco Floris, Marina Guglielmi, Chiara Tognolotti* 7

## I. MANICOMIO E VISUALITÀ NEL NOVECENTO

*House of Darkness*. Topografie del manicomio e della follia nel cinema muto  
*Giulia Carluccio, Stefania Rimini* 17

La gabbia e il volo. L'uso di materiali d'archivio nel raccontare una storia viva  
della deistituzionalizzazione  
*Franco Basaglia* 25

Il cinema amatoriale e l'ospedale psichiatrico di Gorizia: il caso Osbat  
*Diego Cavallotti* 37

Antipsichiatria, neoavanguardie e pratiche di libertà: Alberto Grifi  
e Patrizia Vicinelli tra anni Sessanta e Settanta  
*Giulia Simi* 49

Educare alla riforma. Servizio radiotelevisivo pubblico e deistituzionalizzazione  
(1961-1978)  
*Vanessa Roghi* 61

*In Two Minds*. Tony Garnett, David Mercer e Ken Loach sulla schizofrenia  
*Gianluigi Rossini* 77

“Le borghesi vanno in crociera, le contadine in manicomio”: riflessioni intersezionali  
tra cinema e letteratura a partire da *L'ospite* di Liliana Cavani  
*Beatrice Seligardi* 89

Il manicomio come antologia dell'umano. Da Tobino a Bolognini  
*Alessandra Tonella* 103

«The comfort in being sad»: *Frances* di Graeme Clifford e l'eziologia del fallimento  
*Fiorenzo Iuliano* 113

Genere e deistituzionalizzazione. Manicomi e liberazione a Torino tra documentari e documentazione audiovisiva <i>Daniela Adorni, Davide Tabor</i>	125
II. IMMAGINARI MANICOMIALI DEGLI ANNI ZERO	
Detenzione e cura: la rappresentazione di Broadmoor dalla stampa illustrata ai documentari televisivi <i>Claudia Cao</i>	149
Il copione di Ida. Follia e reclusione in <i>Vincere</i> di Marco Bellocchio <i>Chiara Tognolotti</i>	161
Davvero sottratte all'invisibilità? Per una lettura della <i>Pazza gioia</i> di Paolo Virzì <i>Stefania Lucamante, Stefano Angioni</i>	171
Alda Merini e il racconto del manicomio in televisione: dalle interviste all'adattamento filmico mediato dal romanzo biografico <i>Mara Sabia</i>	185
Lo sguardo che ascolta. Immagini e racconti della deistituzionalizzazione nei documentari di Erika Rossi <i>Myriam Mereu</i>	197
Il Museo Laboratorio della Mente al Santa Maria della Pietà: un'esperienza immersiva <i>Pompeo Martelli, Leonardo Sangiorgi</i>	211
I Labirinti della Follia: videogioco e salute mentale tra panico mediatico e filosofia ludica <i>Ivan Girina</i>	219
Immaginario videoludico e disturbi mentali. Il videogioco e il controllo delle emozioni/pulsioni <i>Emiliano Ilardi, Andrea Piano</i>	235
Indice dei nomi	247
Le autrici e gli autori	255

# “Le borghesi vanno in crociera, le contadine in manicomio”: riflessioni intersezionali tra cinema e letteratura a partire da *L'ospite* di Liliana Cavani

Beatrice Seligardi

## *Una questione di classe (e di luoghi, e di genere)*

Una donna con un taglio di capelli a spazzola si aggira per i corridoi di un ospedale psichiatrico. Indossa un vestito anonimo, a metà tra il sacco e l'uniforme. La vediamo intenta in attività di cura verso altri degenti della struttura – sia donne che uomini –, ma dall'abbigliamento e dall'espressione del volto capiamo immediatamente che non si tratta di un'infermiera. Successivamente vedremo quella stessa donna all'interno di un negozio di abbigliamento insieme alla cognata. Si sta provando, dopo molto tempo che non lo faceva, dei vestiti nuovi. Le piace, in particolare, un completo dal golfino attillato e dalla gonna colorata. Si guarda allo specchio, ripete più volte «a me piace», ma la cognata insiste nel farle provare e poi acquistare un vestito decisamente più austero, che cancella le forme del corpo femminile dietro una marmorea rigidità. Più tardi rivediamo quella stessa donna ma in un'altra epoca e forse in un'altra realtà: i capelli sono lunghi e morbidi, e si veste con abiti di scena mentre insieme a una figura maschile interpreta varie parti del *Pelléas et Mélisande* di Debussy (su libretto di Maeterlinck). Alla fine la ritroviamo di nuovo nell'ospedale psichiatrico, con i vecchi vestiti informi, mentre si prende cura di un giovane uomo con cui era già entrata in contatto all'inizio del film.

Questa donna è Anna (interpretata da Lucia Bosè), la protagonista di *L'ospite* di Liliana Cavani. Uscito nel 1971, la realizzazione del quarto lungometraggio della regista si inserisce in un contesto culturale che proprio in quegli anni si sta facendo, in Italia, particolarmente attento alla questione manicomiale<sup>1</sup>: benché l'approvazione della legge 180 basagliana sia ancora lontana quasi un decennio, tra il 1968 e il 1969 la riflessione non solo sull'istituzione manicomiale, ma anche sulla sua rappresentazione, è al centro di

<sup>1</sup> La bibliografia di riferimento sull'istituzione psichiatrica in Italia è sicuramente ampia. Per quel che riguarda la situazione storica ante legge 180 (ovvero il contesto entro il quale si colloca il film di Cavani), a titolo puramente esemplificativo cfr. R. Canosa, *Storia del manicomio in Italia dall'Unità a oggi*, Feltrinelli, Milano 1979; V. Babini, *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*, il Mulino, Bologna 2009; D. Forgacs, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Laterza, Bari 2015; J. Foot, *La "Repubblica dei Matti". Franco Basaglia e la psichiatria radicale in Italia, 1961-1978*, Feltrinelli, Milano 2017. Il rapporto fra *L'ospite* di Cavani e il contesto storico-culturale di riferimento è efficacemente sintetizzato anche in S. Antichi, *L'ospite (1971)*, in P. Amorcida, C. Paternò (a cura di), *Liliana Cavani. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia, 2021 pp. 158-163.

due pubblicazioni proprio a firma di Franco Basaglia e Franca Ongaro, fondamentali per comprendere l'afflato documentaristico che anima una delle possibili traiettorie di attraversamento del film di Cavani. È del 1968 la pubblicazione, a cura di Basaglia e con una nota introduttiva di Ongaro, di *L'istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico* (Baldini&Castoldi), ma soprattutto è dell'anno successivo il fototesto, a cura sempre di Basaglia e Ongaro e con le immagini di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin, *Morire di classe*, pubblicato all'interno della "Serie Politica" della casa editrice Einaudi<sup>2</sup>. Il montaggio fototestuale<sup>3</sup> – che alterna secondo procedimenti di parallelismi e contrappunti le immagini scattate nei manicomi di Gorizia, Colorno, Ferrara e Firenze a citazioni tratte da opere di Bertolt Brecht, Peter Weiss, Primo Levi, Michel Foucault, Goffman, Pirandello e molti altri – è preceduto da uno scritto a firma dei curatori da cui emerge una riflessione che, vedremo, risulterà centrale nel progetto di Cavani, ovvero la dimensione di classe:

il malato mentale, ricoverato e distrutto nei nostri manicomi, non si rivela soltanto l'oggetto della violenza di un'istituzione deputata a difendere i sani dalla follia; né soltanto l'oggetto della violenza di una società che rifiuta la malattia mentale; ma è insieme, il *povero, il diseredato* che, proprio in quanto privo di forza contrattuale da opporre a queste violenze, cade definitivamente in potere dell'istituto deputato a controllarlo.<sup>4</sup>

Le immagini fotografiche scattate da Cerati e Berengo Gardin, tessendo figure retoriche di rime visive, di allitterazioni e ripetizioni e alternando la tecnica del ritratto all'attenzione per il dato architettonico (emblematiche le foto delle latrine), evidenziano ancor più la dimensione totalizzante dell'istituzione manicomiale e la sua capacità di perpetrare un'ingiustizia di classe. Questo emerge, in particolare, all'interno di un accostamento stridente. Un'immagine scattata nel cortile di una sezione manicomiale femminile, in cui ad alcune donne sedute a braccia conserte se ne alternano altre distese in pose fetali o di schiena, è contrapposta alla speculare fotografia di una serata in un

<sup>2</sup> Una versione anastatica dell'edizione Einaudi del fototesto è stata ripubblicata nel 2008 dalla rivista «Sconfinamenti», alla quale faremo riferimento perché fedele al layout originale. Il fototesto è stato successivamente riedito, con un layout leggermente modificato, nella seguente edizione: *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, a cura di F. e F. Basaglia, il Saggiatore, Milano 2024. Si segnala anche la ripubblicazione delle sole fotografie scattate da Carla Cerati, comprese alcune che non sono state incluse nel volume originario, nell'ottica di una riattualizzazione della riflessione manicomiale, nel volume C. Cerati, *La classe è morta. Storia di un'evidenza negata*, a cura di P. Barbetta, prefazione di J. Foot, postfazione di S. Mazzucchelli, Mimesis, Milano 2023.

<sup>3</sup> Per l'analisi teorica e strutturale dei fototesti, cfr. M. Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in I. Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011, pp. 63-101; Id., *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Id., R. Cogliatore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 69-116; G. Carrara, *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, «Comparatismi», (2017), n. 2, pp. 26-55; Id., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020.

<sup>4</sup> Dall'edizione anastatica Einaudi riprodotta in «Sconfinamenti», 2008, p. 12.

salotto borghese, in cui uomini e donne giovani, vestiti elegantemente, chiacchierano intorno a un divano sotto lo sguardo di due riproduzioni di quadri dal sapore tardo rinascimentale. Al di sotto dell'immagine, la didascalia, tratta dal *Marat-Sade* di Peter Weiss, indugia ancora in un'ironia letteralmente tagliente: «Signor De Sade/ sono costretto a protestare/ Qui eravamo d'accordo di tagliare»<sup>5</sup>.

Se dunque la questione di classe era già ben messa a fuoco in questo lavoro che sicuramente Cavani conosceva, è l'attenzione specifica alle sorti del soggetto femminile<sup>6</sup> che la regista decide di indagare non appena intraprende il progetto del film<sup>7</sup>. In un'intervista rilasciata alla rivista *L'Écran* nel 1974, Cavani racconta di come sia nata l'idea per *L'ospite*:

Ero stata invitata a presentare *I Cannibali* in un cine-club di provincia dove, tra il pubblico, vi erano dei malati di una clinica vicina. Ho voluto visitare la clinica, l'Istituto psichiatrico della provincia di Pistoia. Mi accorsi che vi erano là dentro molte donne e mi venne voglia di girare subito un film.<sup>8</sup>

È la dimensione di genere a colpire Cavani: la presenza copiosa di donne, numericamente maggiore rispetto a quella maschile, la porta a interessarsi al manicomio pistoiese, all'interno del quale ha la possibilità di comprendere le condizioni in cui vivono le

<sup>5</sup> Per un'interpretazione della coppia di immagini alla luce meno della figura retorica dell'ironia e più in un'ottica protocinematografica, così come per un approfondimento sulle strategie visuali in *Morire di classe*, cfr. A. Sforza Tarabochia, *Claustrophobic Visions of the Asylum. The Photobooks of the Italian Psychiatric Reform*, «Between», XI (2021), n. 22, pp. 209-227; Id., *Photography, Psychiatry, and Impegno: Morire di classe (1969) between Neorealism and Postmodernism*, «The Italianist», XXXVIII (2018), n. 38, pp. 48-69.

<sup>6</sup> Cavani, fin dalla sua attività come documentarista per la Rai, si è sempre dimostrata particolarmente attenta nei confronti della questione femminile. Su questo aspetto, cfr. P. Casella, *Questione femminile, questione umana*, in P. Amorcida, C. Paternò (a cura di), *op. cit.*, pp. 77-83.

<sup>7</sup> Interessanti alcune affermazioni rilasciate da Cavani a proposito della realizzazione del film, che fu prodotto per “I Programmi Sperimentali” della Rai curati da Italo Moscati, dunque inizialmente per la televisione (sarebbe però stato presentato alla Mostra internazionale di cinema di Venezia dello stesso 1971). Alla domanda quale sia il proprio film preferito fra quelli realizzati, Cavani risponde: «Preferisco *L'ospite*, il mio film più sottile e più incompreso. Era anche il più sofisticato. Ma non lo preferisco perché è stato poco amato dagli altri. Le ragioni sono altre» (C. Tiso, *Liliana Cavani*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze 1975, p. 23). Sulla dimensione produttiva del film, cfr. anche I. Moscati, *Liliana e il suo ritmo*, in AA.VV., *Liliana Cavani. Santi e peccatori al di là del bene e del male*, Amarcord, Assisi 2015, pp. 66-70. Per una rassegna delle reazioni critiche al film, cfr. P. Tallarigo, L. Gasparini (a cura di), *Lo sguardo libero*, La casa Usher, Firenze 1990, pp. 59-63.

<sup>8</sup> L'intervista è citata in C. Tiso, *op. cit.*, p. 79. Un ricordo simile è contenuto in un'altra intervista, a cura di Giacomo Martini, in G. Martini, P. Raimondi Cominesi, D. Zanza, *Una regione piena di cinema. Liliana Cavani*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2008, pp. 20-21: «Scoprii che quelli che riuscivano a tenere la testa in ordine, riuscivano a dialogare un poco, a prestare aiuto. C'erano pozzi di sentimenti conculcati dentro al buio che ogni tanto cercavano un poco di luce. Quando mi feci raccontare delle storie personali da alcune “ospiti”, mi accorsi che le abbellivano con delle romantiche. Raccontavano la loro vita “fuori” in un modo non realistico, la miglioravano con vicende amorose, romantiche. Così mi venne l'idea di raccontare la storia di una di quelle strane “ospiti”».

degenti, parlando direttamente con loro. Il connubio doppiamente marginalizzante di genere femminile e classe poco abbiente è lampante per Cavani:

È una situazione di classe: se una ragazza della borghesia manifesta un «carattere depressivo, strano», la si manda a fare una crociera. Se si tratta di una contadina, la si chiude in manicomio dove poi rimane. Ho visto donne rinchiuso perché avevano avuto figli quando erano ancora molto giovani. Vi restano per venti o trenta anni, e lì vengono dimenticate.<sup>9</sup>

L'ospedale psichiatrico è dunque luogo di internamento non solamente per coloro che manifestano una sintomatologia riconducibile a un disturbo mentale: è, primariamente, uno strumento di contenimento e controllo del disagio sociale utilizzato, in particolar modo, per tutte quelle donne che non trovano un posto “corretto” all'interno di una società di stampo patriarcale, in cui le ragazze-madri, specie se povere, non sono previste e vanno, dunque, *nascoste*, rinchiuso nei manicomi secondo una prassi che era già ben avviata nel XIX secolo<sup>10</sup>. Come ricorda, infatti, Georges Didi-Huberman a proposito della “invenzione dell'isteria” a partire dagli studi condotti da Jean-Martin Charcot sulle internate della Salpêtrière, quest'ultima era letteralmente una città nella città di Parigi, dove migliaia di donne trovavano “asilo” – qui da intendersi nel significato di *asylum* – spesso perché senz'altro, senza mezzi o prostitute, e non necessariamente perché bisognose di cure per la propria salute mentale<sup>11</sup>.

Come vedremo, la protagonista del film, Anna, vive in una condizione socialmente medio-bassa: ha solo un fratello – i genitori sono morti e gli zii hanno avuto un ruolo cruciale nella crescita dei due ragazzi. Il fratello vive una vita piccolo-borghese, in un appartamento curato senza essere lussuoso e all'interno di un nucleo familiare – lui, la moglie e il figlio – che rispecchia pienamente un'idea normativa di famiglia, in cui le apparenze e i rapporti sociali di rappresentanza con amici e vicini costituiscono la cerchia sociale di riferimento. Benché quindi Anna non sia di estrazione proletaria, il suo essere orfana e senza mezzi propri la apparenta decisamente più alle contadine manicomiali che alle borghesi in crociera – anche se forse l'opposizione spaziale che emerge guardando anche ad altre rappresentazioni letterarie e filmiche<sup>12</sup> su donne e salute mentale,

<sup>9</sup> C. Tiso, *op. cit.*, p. 79.

<sup>10</sup> A proposito dell'ospedale psichiatrico come istituzione totale ed eterotopia, cfr. E. Goffman, *Asylums. Le istituzioni totali. I meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino 2010; M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano-Udine 2000.

<sup>11</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Bologna 2020. Sulla condizione manicomiale femminile, si segnalano V. Fiorino, *Matti, indemoniate, e vagabondi. Dinamiche di internamento manicomiale fra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2002; A. Valeriano, *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Donzelli, Roma 2017; C. Carrino, *Luride, agitate, criminali. Un secolo di internamento femminile (1850-1950)*, Carocci, Roma 2018.

<sup>12</sup> Sulle rappresentazioni letterarie delle “folli” e più in generale sulle narrazioni del corpo delle donne all'insegna della salute mentale, si segnalano in particolare due saggi di Marina Guglielmi che costituiscono un punto di partenza imprescindibile per una riflessione sull'argomento: *Raccontare il*

soprattutto da parte di autrici e in particolare nell’articolazione delle loro vicissitudini tra “sanità” e “follia” e tra spazi esterni e spazi interni, è piuttosto quella fra manicomio e clinica privata (o stanze segregate dell’ambiente domestico), luoghi parimenti concentrazionari che tuttavia implicano una considerazione diversa in termini di trattamento sociale, benché l’appartenenza di genere diminuisca immediatamente il potere decisionale anche delle “ospiti” borghesi<sup>13</sup>.

Un primo paragone emblematico è quello fra Bertha Mason, moglie di Mr. Rochester in *Jane Eyre* di Charlotte Brontë (1847), e l’anonima narratrice del celebre racconto *The Yellow Wallpaper* di Charlotte Perkins Gilman (1892). La prima è stata relegata nella soffitta della dimora di Rochester dopo essere stata dichiarata pazza, diventando, nella rilettura femminista di Susan Gubar e Sandra Gilbert<sup>14</sup>, l’epitome della *madwoman in the attic* e assommando, alla condizione femminile, quella di creola, di origini miste, ulteriore elemento discriminante cui è stato dato ampio rilievo nella riscrittura della vicenda dal punto di vista di Bertha (ovvero Antoinette Cosway) in *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys (1966)<sup>15</sup>. Secondo Gilbert e Gubar, l’immaginario maschile vittoriano ha tematizzato la posizione di subordinazione femminile secondo due iconografie ricorrenti che sono l’angelo del focolare e il mostro, cui appartengono di fatto anche le “isteriche” e le “folli”:

the monster-woman, threatening to replace her angelic sister, embodies intransigent female autonomy and thus represents both the author’s power to allay “his” anxieties by calling their source bad names (witch, bitch, fiend, monster) and, simultaneously, the mysterious power of the character who refuses to stay in her textually ordained “place” and thus generates a story that “gets away” from its author.<sup>16</sup>

*manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018; *Corpi dolenti, invisibili, malati: ipotesi di un percorso di ricerca*, in M. Farnetti (a cura di), *Cosa può un corpo di donna. Percorsi di indagine letteraria*, DeriveApprodi University Books, Bologna 2025, pp. 161-171.

<sup>13</sup> Il breve percorso letterario qui tracciato, lungi dall’essere esaustivo, mira esclusivamente a suggerire un possibile attraversamento comparatistico di alcuni testi in cui a prevalere (a parte il caso bretoniano) è una prospettiva autoriale femminile e dove vengono presentate alcune personaggi che si muovono fra il dentro e il fuori di spazi liminali non necessariamente manicomiali, ma che si configurano comunque come “luoghi della follia femminile”. Per questo motivo, ad esempio, non si prende in considerazione un testo che tuttavia molto probabilmente Cavani conosceva, ovvero *Le libere donne di Magliano* di Mario Tobino (1953), in cui la narrazione è affidata esclusivamente al punto di vista maschile del direttore dell’ospedale psichiatrico, spazio dominante. Per un’analisi di questo romanzo, si rimanda al già citato saggio di M. Guglielmi, *Raccontare il manicomio*, cit., pp. 125-142.

<sup>14</sup> S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, Yale University Press, New Haven - London 1984.

<sup>15</sup> Cfr. S. Yurdakul, *The Other Side of the Coin. The Otherness of Bertha / Antoinette Mason in Charlotte Brontë’s Jane Eyre and Jean Rhys’s Wide Sargasso Sea*, «British and American Studies: B.A.S.», XXV (2019), pp. 63-69; I. Caro Rodríguez, *Bertha Mason. Representaciones del cuerpo femenino descontrolado en Jane Eyre de Charlotte Brontë*, «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», (2025), n. 28, pp. 119-132; J. Cox, “The Insane Creole”. *The Afterlife of Bertha Mason*, in A. Regis, D. Wynne (a cura di), *Charlotte Brontë. Legacies and Afterlives*, Manchester University Press, Manchester 2017, pp. 221-240.

<sup>16</sup> S.M. Gilbert, S. Gubar, *op. cit.*, p. 28.

Dunque, la figura femminile può collocarsi al di sopra o al di sotto della sfera culturale, ma mai al suo interno. Quando tenta di farlo, la prescrizione diventa una proscrizione di invisibilità e di silenzio: è quello che accade alla protagonista di *The Yellow Wallpaper*, alla quale, diagnosticato dal marito e dal fratello (entrambi medici) un esaurimento nervoso, viene vietata ogni forma di scrittura e viene ordinato un riposo assoluto. *La rest cure*, di cui la stessa autrice parla in un breve scritto in cui espone le ragioni che l'hanno portata alla stesura del suo racconto più famoso<sup>17</sup>, provoca nella narratrice una visionarietà delirante, a cavallo fra *ghost story* e racconto di follia<sup>18</sup>, proprio perché le impedisce di dare pieno sfogo al suo bisogno di scrivere – cosa che lei fa comunque, ma poco e di nascosto. La stanza dalla carta da parati gialla nella quale viene confinata è la camera da letto, dunque luogo privato decisamente più “rispettabile” rispetto alla soffitta, eppure non meno oppressivo: ha tutto l'aspetto di una prigione (anelli alle pareti, sbarre alle finestre) e assume progressivamente il ruolo ambivalente di spazio liminale nel quale il soggetto femminile è confinato coercitivamente, ma anche nel quale è lei stessa ad auto-rinchiudersi per dare finalmente libero sfogo alla propria *fancy* creativa.

Se la moglie di un uomo benestante viene dunque mantenuta nascosta all'interno delle mura domestiche, le donne che statutariamente non fanno parte del consesso borghese finiscono molto più facilmente in manicomio: è quello che accade a Nadja nell'omonimo romanzo di André Breton (1928)<sup>19</sup>. Se il narratore ne rimane ammaliato per la sua capacità di incarnare i procedimenti stessi del surrealismo all'interno della sua dimensione corporea, è tuttavia evidente che il destino tragico di Léona Delcourt – questo il vero nome, mai pronunciato, della *flâneuse*, che conduce la propria esistenza perlopiù in strada, che alloggia in camere d'albergo provvisorie, che è senza mezzi di sostentamento se non per ciò che le può regalare qualche uomo di turno, fra cui lo stesso narratore – è dovuto proprio alla sua appartenenza a una classe subalterna: povera, ragazza madre e

<sup>17</sup> C. P. Gilman, *Why I wrote The Yellow Wallpaper*, «The Forerunner», (Ottobre 1913), <https://www.americanyawp.com/reader/18-industrial-america/charlotte-perkins-gilman-why-i-wrote-the-yellow-wallpaper-1913/>

<sup>18</sup> S.M. Gilbert, S. Gubar, *op. cit.*, pp. 89-92; G. Johnson, *Gilman's Gothic Allegory: Rage and Redemption in The Yellow Wallpaper*, «Studies in Short Fiction», XXVI (1989), n. 4, pp. 521-30; J. King, P. Morris, *On Not Reading between the Lines. Models of Reading in The Yellow Wallpaper*, «Studies in Short Fiction», XXVI (1989), n. 1, pp. 23-32; B.A. Hume, *Managing Madness in Gilman's The Yellow Wall-Paper*, «Studies in American Fiction», XXX (2002), n. 1, pp. 3-20. C. M. Davison, *Haunted House/Haunted Heroine. Female Gothic Closets in The Yellow Wallpaper*, «Women's Studies», XXXIII (2004), n. 1, pp. 47-75; S. Jamil, *Imaginative Power in The Yellow Wallpaper*, «Anq: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews», XXXVI (2023), n. 2, pp. 248-254.

<sup>19</sup> Per un'analisi di Nadja dal punto di vista della rappresentazione della “follia” femminile, cfr. L. Tremaine, *Breton's Nadja: A Spiritual Ethnography*, «Studies in 20th & 21st Century Literature», I (1976), n. 1, pp. 91-119; B. Ladimer, *Madness and the Irrational in the Work of André Breton. A Feminist Perspective*, «Feminist Studies», VI (1980), n. 1, pp. 175-195; P. Mourier-Casillb, *Pascaline Mourier-Casile commente Nadja d'André Breton*, Éditions Gallimard, Paris 1994; M.A. Simmons, *Fictions of femininity. Fin-de-siècle representations of hysteria*, City University of New York, 1996; J. Thelot, *Nadja, violence et morale*, in *André Breton*, Éditions de L'Herne, Paris 1998, pp. 283-297; V. Lepine, *Les images de la folie féminine dans “Nadja” d'André Breton*, McGill University, 2007.

artista (Nadja legge poesia, crea disegni), Nadja verrà ricoverata in manicomio nel marzo del 1927, probabilmente anche in seguito al venir meno del sostentamento economico che per un certo periodo il narratore le aveva garantito. Di Nadja il narratore non saprà più nulla; noi sappiamo che Léona Delcourt morirà nell’ospedale psichiatrico di Bailleul a trentotto anni nel 1941.

Dalla parte delle borghesi, le cliniche svizzere presso le quali entra ed esce Liseli, la madre di Alina Marazzi di cui la regista ricostruisce la tormentata esistenza, tra documentario e finzione, nel film *Un’ora sola ti vorrei* (2002)<sup>20</sup>, non sono altro che una reduplicazione delle prigioni domestiche delle proprie dimore: nipote di Ulrico Hoeppli, appartenente all’alta borghesia milanese, Liseli non riesce ad adattarsi alle regole sociali della sua classe, il che la porta, in seguito al matrimonio e alla nascita di due figli, allo sviluppo progressivo di una forma di depressione (trattata dalla famiglia d’origine al pari di un temperamento capriccioso) che viene rappresentata, sullo schermo, attraverso una sequenza di farmaci scanditi ad alta voce, mentre i referti delle cliniche si assommano l’uno sull’altro di fronte alla macchina da presa. I racconti della vita in struttura tratti dai diari e dalle lettere della protagonista fanno emergere uno spazio liminale, quello della clinica, che consente alle degenti una maggior libertà motoria – sono spesso presenti dei parchi, ci sono attività ricreative comuni – nonché condizioni igienico-sanitarie decisamente migliori rispetto alla dimensione manicomiale documentata sia in *Morire di classe* che in *Lospite*. Soprattutto, le degenti possiedono ancora, in virtù non del proprio genere bensì della propria classe, quel minimo di potere contrattuale che consente loro di gestire in maniera più autonoma la decisione di permanere o meno nella clinica.

Nel manicomio in cui è ricoverata Anna, nel film di Cavani, lo spazio della scelta è sempre demandato, invece, a un soggetto maschile: il fratello, il medico e pure l’arrivo di uno scrittore che vuole scrivere un romanzo a partire da alcune ricerche documentarie fatte in manicomio. Anna viene notata proprio da quest’ultimo, che ne chiede notizie allo psichiatra. Anna viene dichiarata guarita da anni, eppure non manifesta la volontà di uscire: nell’interazione con gli e le “ospiti” del manicomio, così come con il personale, Anna esibisce una personalità schiva eppure sicura negli spostamenti e nel ruolo di cura che in particolare rivolge a un giovane uomo, Luciano, affetto da una forma di “alienazione” che sembra trovare apertura solo con lei. La notizia delle dimissioni di Anna, comunicatele dal direttore solo a seguito del colloquio con il fratello e dell’iniziativa di quest’ultimo, avviene, dunque, attraverso una filiera “maschile” che persisterà, nella forma di una società patriarcale anche al di fuori delle mura dell’ospedale psichiatrico e

<sup>20</sup> Per un’interpretazione del film che mette in luce la “latenza” dello spazio dell’ospedale psichiatrico a partire dal concetto di soglia, cfr. M. Guglielmi, «È come essere in prigione». *La mobilità perduta in Un’ora sola ti vorrei di Alina Marazzi*, in G. Iacoli, D. Papotti, G. Peterle, L. Quaquarelli (a cura di), *Culture della mobilità. Immaginazioni, rotture, riappropriazioni del movimento*, Franco Cesati Editore, Firenze 2021, pp. 201-214. Per un’analisi del film cfr. C. Jandelli, *Nostalgie del Novecento. Un’ora sola ti vorrei*, in L. Cardone, S. Lischi (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, ETS, Pisa 2014, pp. 251-262; S. Lischi, *Le libertà di Alina. Sperimentazione e divagazioni dello sguardo nei film di Marazzi*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», (2013), n. 2, 2013, pp. 10-18.

che non prenderà mai in considerazione l'effettiva volontà della protagonista.

*La narrazione come cura: dal modo del documentario al modo della rêverie*

La dimensione della parola letteraria, o più in generale della creazione artistica, come potenziale strumento di cura alternativo al sistema repressivo che dentro e fuori dal manicomio assoggetta Anna a una serie di regole che ne annullano l'espressione soggettiva, è messa in luce all'interno del film attraverso due modi di rappresentazione: quello realistico-documentaristico<sup>21</sup> e quello melodrammatico, in particolar modo legato all'opera lirica<sup>22</sup>.

Il film inizia con una conferenza stampa rilasciata dal co-protagonista Piero, uno scrittore che, ripreso di spalle mentre osserva il pubblico, dichiara il proprio progetto di scrivere a proposito della condizione manicomiale, facendosi depositario, al contempo, delle istanze di denuncia tanto basagliane quanto della stessa Cavani. Potremmo dire che il suo personaggio costituisce una sorta di doppio dell'autrice all'interno del mondo finzionale<sup>23</sup>, mettendo *en abyme* l'operazione che Cavani compie sul piano della rappresentazione, passando, come vedremo, dal registro del documentario della prima parte a quello più propriamente finzionale della seconda, giocando anche con la messa in scena teatrale e con la musica operistica in particolare verso il finale.

L'ingresso dello scrittore nel manicomio coincide con due iniziali scelte registiche – le riprese di massa e il dialogo fra Piero e il medico – tipiche del documentario, genere nel quale Cavani si è ampiamente formata: la condizione manicomiale, l'assenza di condizioni mediche e igienico-sanitarie adeguate, la riduzione dei pazienti a meri oggetti, l'uso da parte dello stesso medico dei termini “matti” e “pazzi” in maniera semplicistica e segregante si accompagnano ai commenti desolati e indignati da parte dello scrittore che denuncia la vaghezza delle diagnosi contenute nelle cartelle cliniche. Al regime detentivo e per nulla curativo del manicomio, Piero risponde parlando a quel punto direttamente con i degenti: lo vediamo all'interno della sua dimora mentre riascolta alcune registrazioni da una cassetta, e mentre egli stesso prende note vocali attraverso un magnetofono. Ma è soprattutto attraverso l'incontro e i dialoghi con Anna, prima delle sue dimissioni, che lo scrittore è in grado di capire le condizioni delle donne ricoverate: in uno scambio che assomiglia molto a un'intervista di stampo etnografico (sempre coerente con un regime discorsivo documentaristico), Anna racconta della spogliazione dei propri vestiti e dei propri averi che subiscono le “ospiti” al loro arrivo attraverso «la

<sup>21</sup> Come già ricordato sopra, Cavani ha svolto un lungo apprendistato documentaristico, che indubbiamente si riflette anche all'interno della struttura del film. Per un approfondimento su Cavani documentarista, cfr. ad esempio G. Ravesi, *Astratti furori. Gli anni della formazione e i documentari televisivi*, in P. Amorcida, C. Paternò (a cura di), *op. cit.*, pp. 101-112.

<sup>22</sup> Sulla doppia struttura del film, interpretata in senso “schizofrenico”, cfr. C. Tiso, *op. cit.*, pp. 76-85; F. Buscemi, *Invito al cinema di Liliana Cavani*, Mursia, Milano 1996, pp. 58-62. Cfr. anche I. Moscati, *Liliana Cavani, viaggi che non si fermano*, in *Liliana Cavani. Lo sguardo e il labirinto*, a cura di R. Festi e O. Sermellini, Arti Grafiche Friulane Società Editrice, Tavagnacco 2003, p. 27.

<sup>23</sup> C. Tiso, *op. cit.*, pp. 79-80.

doccia», ma anche del tentativo di non lasciarsi abbruttire da chi potrebbe vedere in loro delle “cose” e non più delle “persone”: «Noi siamo ammatite, ma poi siamo rimaste quelle che siamo. È rimasta l'affezione per qualcosa, non siamo mica degli oggetti, adesso ci mettono qua, ci mettono là, fai questo, fai quello... no, non siamo mica dei pacchetti», sostiene con forza e lucidità la donna, che tuttavia, alla domanda se le piacerebbe uscire, risponde con un evasivo ed enigmatico: «Adesso devo andare».

L'attenzione documentaristica, cui si unisce una sincera affezione nei confronti di Anna da parte di Piero, prosegue anche una volta che la donna è uscita: infatti, si reca a casa del fratello della donna, spacciandosi per un dottore dell'ospedale, dicendo di seguire il caso della donna e di voler sapere come sta procedendo il suo reintegro nella società. Tuttavia, scopre di aver preceduto di poco una telefonata all'ospedale psichiatrico: Anna manca dalla sera precedente e nessuno sa dove possa essere andata. Attraverso una doppia intervista a Renato e alla moglie, successivamente riascoltata al registratore, lo scrittore e noi con lui scopriamo le presunte “stranezze” che soprattutto la cognata imputa ad Anna. Sullo schermo, tuttavia, non ci vengono proposti i fatti dal suo punto di vista, bensì da quello di Anna, accedendo, attraverso una focalizzazione interna, al difficile rapporto nei confronti di una società di cui lei, a poco a poco, smaschera con coraggio tutte le ipocrisie del mondo che si crede “normale” (parola ripetuta a più riprese dalla cognata per indicare la diversità fra loro e Anna).

Vediamo Anna che osserva e accarezza il nipotino addormentato di notte – momento per lei terribile, nel quale risuonano le urla che sentiva in manicomio – ma un gesto di semplice affetto viene interpretato come morboso e “strano”; la guardiamo mentre sulla spiaggia accarezza, con la stessa semplicità, un giovane uomo, che invece cerca di approfittare di lei; infine, con forza denuncia, davanti alla famiglia e a una coppia invitata a cena, che proprio il marito presente dell'invitata ha cercato di violentarla sull'androne di casa. Non creduta, e anzi screditata come “anormale”, Anna se ne va scappando, nella casa in campagna degli zii, ormai abbandonata.

A partire da questo momento, si entra in una modalità di rappresentazione lontana tanto dal modo documentaristico di cui si fa portatore Piero, quanto da quello più propriamente realistico che ha contraddistinto le vicende vissute da Anna sino ad ora fuori dal manicomio. A prevalere, ora, sarà una trasfigurazione dal sapore onirico che comprendiamo essere interna alla mente di Anna e che già si era presentata, per frammenti, in alcuni momenti precedenti. La storia d'amore con il cugino morto in un tragico incidente, che assume lo stesso volto di Luciano e che dal racconto di Renato abbiamo scoperto essere il motivo scatenante la crisi maniaco-depressiva di vent'anni prima, viene ripercorsa attraverso la mediazione estetica dell'opera *Pelléas et Mélisande*, di cui Anna ritrova lo spartito nella casa abbandonata. D'ora in avanti, salvo pochi intervalli che ci riportano nella realtà della condizione della donna che si aggira per le stanze vuote, siamo spettatrici e spettatori insieme a lei della messa in scena teatrale che ripropone la storia dell'opera di Debussy, benché la musica scelta dalla regista per accompagnare le immagini sia una *Sonata* di Rossini. Questa è stata utilizzata anche per i titoli di testa e per marcare i ricordi intrusivi della giovinezza di Anna che già si presentavano mentre

era ancora in manicomio, sempre nella trasfigurazione melodrammatica.

Il piano della finzione è dunque funzionale alla protagonista per rivivere, e venire a patti, con il trauma<sup>24</sup>, e forse per poterlo superare in maniera definitiva: la storia d'amore fra i due cugini diventa allora un gioco quasi infantile di mascheramenti – vediamo i due giovani svestirsi e rivestirsi a seconda dei ruoli che devono interpretare<sup>25</sup> – tra realtà e melodramma, in cui l'incidente mortale viene sostituito con l'uccisione di Pelléas, ormai amante di Mélisande, da parte del fratello di lui e marito geloso di Mélisande, Golaud<sup>26</sup>. La parola letteraria, proprio come quella di Piero che intende scrivere un romanzo a partire dalla storia di Anna, sembra potersi trasformare in uno strumento più potente e capace di mettere in comunicazione l'umano con quella realtà che va oltre le apparenze e che schiude la complessità della mente, andando ben oltre le semplicistiche dicotomie sano/malato, normale/pazzo.

Eppure, tanto la parola dello scrittore, che dopo aver intuito dove possa trovarsi Anna invano ha cercato di convincere Renato e la moglie a non chiamare l'ospedale psichiatrico e la questura per denunciarne la scomparsa, quanto quella della letteratura cui si appella la mente della protagonista per risolvere definitivamente il trauma che l'ha attanagliata, non riescono nell'intento di ergersi contro il sistema oppressivo di una società che marginalizza ciò che non giudica conforme all'ipocrisia del decoro e della falsa moralità. La verità di cui Anna si fa portatrice, condivisa da Piero, non può essere del mondo dei "sani". La ritroviamo allora nuovamente internata in manicomio, dove torna a prendersi cura di Luciano e dove, paradossalmente, è finalmente libera di toccare teneramente il volto di un uomo.

### Bibliografia

- Amorcida, P., Paternò, C. (a cura di), *Liliana Cavani. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2021.
- Antichi, S., *L'ospite* (1971), in P. Amorcida, C. Paternò (a cura di), *op. cit.*, pp. 158-163.
- Babini, V., *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*, il Mulino, Bologna 2009.
- Basaglia, F., Ongaro Basaglia, F. (a cura di), *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin* (1969), «Sconfinamenti», (2008), nuova edizione *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, il Saggiatore, Milano 2024.

<sup>24</sup> Su questo, cfr. anche S. Antichi, *L'ospite* (1971), cit., p.161: «il film rispecchia il corrispettivo della memoria traumatica, che presenta uno scenario di forme ibride, contenuti dislocati, un terreno friabile dove la riproduzione del ricordo non coincide con una realistica registrazione degli eventi trascorsi».

<sup>25</sup> Anna/Lucia Bosé interpreta infatti sia la parte di Mélisande che quella di Geneviève, madre di Golaud e Pelléas.

<sup>26</sup> Sulla geometria della triangolazione nei film di Cavani e pure ne *L'ospite*, cfr. F. Brignoli, *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Le Mani, Recco 2011, p. 50. Nello stesso volume l'autrice offre un'attenta analisi del film (pp. 140-146).

- Breton, A., *Nadja* (1928), Gallimard, Paris 1998.
- Brignoli, F., *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Le Mani, Recco 2011.
- Brontë, C., *Jane Eyre* (1847), Penguin, London 2022.
- Buscemi, F., *Invito al cinema di Liliana Cavani*, Mursia, Milano 1996.
- Canosa, R., *Storia del manicomio in Italia dall'Unità a oggi*, Feltrinelli, Milano 1979.
- Carrara, G., *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, «Comparatismi», (2017), n. 2, pp. 26-55.
- Id., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020.
- Carrino, C., *Luride, agitate, criminali. Un secolo di internamento femminile (1850-1950)*, Carocci, Roma 2018.
- Caro Rodríguez, I., *Bertha Mason. Representaciones del cuerpo femenino descontrolado en Jane Eyre de Charlotte Brontë*, «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», (2025), n. 28, pp. 119-132.
- Casella, P., *Questione femminile, questione umana*, in P. Amorcida, C. Paternò (a cura di), *op. cit.*, pp. 77-83.
- Cerati, C., *La classe è morta. Storia di un'evidenza negata*, a cura di P. Barbetta, prefazione di J. Foot, postfazione di S. Mazzucchelli, Mimesis, Milano 2023.
- Cometa, M., *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in I. Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011, pp. 63-101.
- Id., *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Id., R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 69-116.
- Cox, J., “*The Insane Creole*”. *The Afterlife of Bertha Mason*, in A. Regis, D. Wynne (a cura di), *Charlotte Brontë. Legacies and Afterlives*, Manchester University Press, Manchester 2017, pp. 221-240.
- Davison, C. M., *Haunted House/Haunted Heroine. Female Gothic Closets in The Yellow Wallpaper*, «Women's Studies», XXXIII (2004), n. 1, pp. 47-75.
- Didi-Huberman, G., *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Bologna 2020.
- Festi, R., Sermellini, O. (a cura di), *Liliana Cavani. Lo sguardo e il labirinto*, Arti Grafiche Friulane Società Editrice, Tavagnacco 2003.
- Fiorino, V., *Matti, indemoniate, e vagabondi. Dinamiche di internamento manicomiale fra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2002.
- Foot, J., *La “Repubblica dei Matti”. Franco Basaglia e la psichiatria radicale in Italia, 1961-1978*, Feltrinelli, Milano 2017.
- Forgacs, D., *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Laterza, Bari 2015.
- Foucault, M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano-Udine 2000.
- Gilbert, S.M., Gubar, S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, Yale University Press, New Haven-London 1984.
- Goffman, E., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino 2010.
- Guglielmi, M., *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018.

- Ead., «È come essere in prigione». *La mobilità perduta in Un'ora sola ti vorrei di Alina Marazzi*, in G. Iacoli, D. Papotti, G. Peterle, L. Quaquarelli (a cura di), *Culture della mobilità. Immaginazioni, rotture, riappropriazioni del movimento*, Franco Cesati Editore, Firenze 2021, pp. 201-214.
- Ead., *Corpi dolenti, invisibili, malati. Ipotesi di un percorso di ricerca*, in M. Farnetti (a cura di), *Cosa può un corpo di donna. Percorsi di indagine letteraria*, DeriveApprodi University Books, Bologna 2025, pp. 161-171.
- Hume, B.A., *Managing Madness in Gilman's The Yellow Wall-Paper*, «Studies in American Fiction», vol. 30, no. 1 (2002), pp. 3-20.
- Jamil, S., *Imaginative Power in The Yellow Wallpaper*, «Anq: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews», XXXVI (2023), n. 2, pp. 248-254.
- Jandelli, C., *Nostalgie del Novecento. Un'ora sola ti vorrei*, in L. Cardone, S. Lischi (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, ETS, Pisa 2014, pp. 251-262.
- Johnson, G., *Gilman's Gothic Allegory: Rage and Redemption in The Yellow Wallpaper*, «Studies in Short Fiction», XXVI (1989), n. 4, pp. 521-30.
- King, J., Morris, P., *On Not Reading between the Lines. Models of Reading in The Yellow Wallpaper*, «Studies in Short Fiction», XXVI (1989), n. 1, pp. 23-32.
- Ladimer, B., *Madness and the Irrational in the Work of André Breton. A Feminist Perspective*, «Feminist Studies», VI (1980), n. 1, pp. 175-195.
- Lepine, V., *Les images de la folie féminine dans Nadja d'André Breton*, McGill University, 2007.
- Lischi, S., *Le libertà di Alina. Sperimentazione e divagazioni dello sguardo nei film di Marazzi*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», (2013), n. 2, pp. 10-18.
- Martini, G., Raimondi Cominesi, P., Zanza, D., *Una regione piena di cinema. Liliana Cavani*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2008.
- Moscato, I., *Liliana e il suo ritmo*, in AA.VV., *Liliana Cavani. Santi e peccatori al di là del bene e del male*, Amarcord, Assisi pp. 66-70.
- Mourier-Casilb, P., *Pascaline Mourier-Casile commente Nadja d'André Breton*, Éditions Gallimard, Paris 1994.
- Perkins Gilman, C., *The Yellow Wallpaper* [1892], <https://www.nlm.nih.gov/exhibition/the-literatureofprescription/exhibitionAssets/digitalDocs/The-Yellow-Wall-Paper.pdf>.
- Id., *Why I wrote The Yellow Wallpaper*, «The Forerunner», (Ottobre 1913), <https://www.americanyawp.com/reader/18-industrial-america/charlotte-perkins-gilman-why-i-wrote-the-yellow-wallpaper-1913/>.
- Ravesi, G., *Astratti furori. Gli anni della formazione e i documentari televisivi*, in P. Amorciada, C. Paternò (a cura di), *Liliana Cavani. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2021, pp. 101-112.
- Rhys, J., *Wide Sargasso Sea* (1966), Penguin, London 2019.
- Simmons, M.A., *Fictions of femininity. Fin-de-siècle representations of hysteria*, City University of New York, 1996.
- Sforza Tarabochia, A., *Claustrophobic Visions of the Asylum: The Photobooks of the Italian Psychiatric Reform*, «Between», XI (2021), n. 22, pp. 209-227.

- Id., *Photography, Psychiatry, and Impegno: Morire di classe (1969) between Neorealism and Postmodernism*, «The Italianist», XXXVIII (2018), n. 1, pp. 48-69.
- Tallarigo, P., Gasparini, L. (a cura di), *Lo sguardo libero*, La casa Usher, Firenze 1990.
- Thelot, J., Nadja, *violence et morale*, in *André Breton*, Éditions de L'Herne, Paris 1998, pp. 283-297.
- Tiso, C., *Liliana Cavani*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze 1975.
- Tremaine, L., *Breton's Nadja. A Spiritual Ethnography*, «Studies in 20th & 21st Century Literature», I (1976), n. 1, pp. 91-119.
- Valeriano, A., *Malacarne. Donne e manicomio nell'Italia fascista*, Donzelli, Roma 2017.
- Yurdakul, S., *The Other Side of the Coin. The Otherness of Bertha / Antoinette Mason in Charlotte Brontë's Jane Eyre and Jean Rhys's Wide Sargasso Sea*, «British and American Studies: B.A.S.», XXV (2019), pp. 63-69.

### *Filmografia*

- Cavani, L. (dir.), *L'ospite*, 1971.
- Marazzi, A. (dir.), *Un'ora sola ti vorrei*, 2002.