



A CURA DI **LUISA CUTZU** E **MARINA SECHI NUVOLE**



Voci nel vento

Scritti interdisciplinari
contro la violenza sulle donne



I MATERIALI



CUEPRESS



VOCI NEL VENTO

© 2025 **Cue Press**
piazzale Alessandro Pertini 4
40026 Imola (Bo)
Italia
cuepress.com
edizioni@cuepress.com
ISBN 978-88-5510-380-0

Direzione **Mattia Visani**
Identità visiva e progetto grafico **Chia Lab**

Volume finanziato a valere sui fondi DM 737/2021, Risorse
2021-22. Progetto *Lo spazio del monumento: frammenti di
storia nelle visioni contemporanee*, CUP J55F21004240001.



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU

UNISS
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI SASSARI

DIPARTIMENTO DI
SCIENZE UMANISTICHE
E SOCIALI





A CURA DI **LUISA CUTZU** E **MARINA SECHI NUVOLE**

Voci nel vento

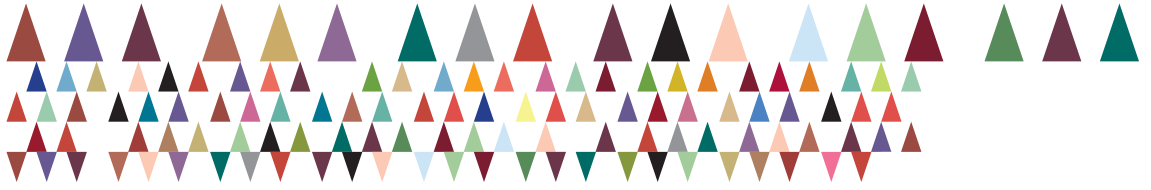
Scritti interdisciplinari
contro la violenza sulle donne



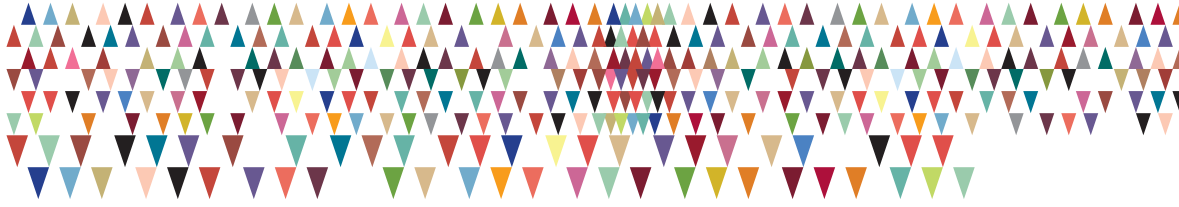

I MATERIALI



◀ CUEPRESS ▶



Indice





Scritture nel vento	8
di <i>Lucia Cardone</i>	
Prefazione	10
di <i>Luisa Cutzu e Marina Sechi Nuvole</i>	
Daniela Spoto: la natura dentro	12
di <i>Antonella Camarda</i>	
Anche in un tempo lontanissimo...	16
di <i>Anna Depalmas</i>	
Le rotte della tratta di donne e bambine: il caso italiano	22
di <i>Donatella Carboni</i>	
La storia del prete e la vendetta di donna Scaccatos	30
di <i>Marina Sechi Nuvole</i>	
Migrazioni, genere e lavoro di cura	38
di <i>Mariantonietta Cocco</i>	
La self-objectification tra cultura e geopolitica	46
di <i>Sonia Malvica</i>	
Il ruolo delle donne nella cartografia: paradigma di una società patriarcale	52
di <i>Erica Nocerino</i>	
Il colore rosso in <i>The Handmaid's Tale</i>	60
di <i>Simonetta Falchi</i>	

Qualche considerazione su <i>Algún amor que no mate</i>	68
di <i>Marta Galiñanes Gallén</i>	
Louisa Lowe, attivista tardovittoriana	76
di <i>Loredana Salis</i>	
Farsi posto con la voce: lingue, testi e gesti delle rapper mediterranee	84
di <i>Sara Federico</i>	
Marina Pisklakova-Parker: la Russia contro la violenza sulle donne	94
di <i>Alessandra Cattani</i>	
La letteratura taiwanese e la lotta contro la violenza di genere: <i>Fang Si-Chi's First Love Paradise</i> di Lin Yihan	102
di <i>Francesca Puglia</i>	
Violenza di genere e vuoti terminologici: il caso del francese e dell'italiano	110
di <i>Nicla Mercurio</i>	
La <i>restorative justice</i>: per restituire voce a chi voce non ha avuto	118
di <i>Patrizia Patrizi</i>	
Educare per prevenire	126
di <i>Valentina Guerrini</i>	
Molestie di genere nelle università italiane	134
di <i>Maria Lucia Piga</i>	

Finché ci sarà violenza «noi non avremo pace»	142
di <i>Fiamma Lussana</i>	
«Li denuncerò domani»: narrazioni dello stupro negli anni Settanta dal teatro alla tv	148
di <i>Giulia Simi</i>	
La violenza degli Amanti: autobiografie di Sandra Milo	156
di <i>Lucia Cardone</i>	
Rage against the machismo: il racconto della violenza e il suo adattamento cinematografico	164
di <i>Luisa Cutzu e Federica Piana</i>	
Unica Zürn: L'ascia nel petto dell'albero	172
di <i>Antonella Camarda</i>	
Ana Mendieta: Bloody Scenes	176
di <i>Giuliana Altea</i>	
«Cambridge rovina le ragazze»: laminazioni da Babel Tower di A. S. Byatt	182
di <i>Beatrice Seligardi</i>	
La Costituzione contro il patriarcato	192
di <i>Carla Bassu</i>	
Le autrici	196
Bibliografia e sitografia	200



«Cambridge rovina le ragazze»: laminazioni da *La torre di Babele* di A. S. Byatt

di
Beatrice Seligardi

Che la violenza di genere non sia solamente una questione di abuso fisico, sino all'esito tragico del femminicidio, ma che si situi a partire dall'immaginario, verbale e visuale, è qualcosa di facilmente intuibile, eppure ancora difficoltoso da rinvenire nelle micro-strutture delle rappresentazioni nel quotidiano. La patriarcalità del linguaggio si avvale di espressioni spesso idiomatiche e modi di dire catacretici, che cioè utilizzano metafore o similitudini ormai esauste non più percepite come tali e che proprio per questo vengono usate in maniera inconscia, senza che ci sia da parte di chi parla la piena consapevolezza dei significati nascosti e imbricati in quelle parole. Lo dimostra bene, ad esempio, Beatrice Cristalli in un articolo apparso nel novembre 2023, all'indomani della cronaca dell'omicidio di Giulia Cecchettin, a proposito delle «parole del patriarcato» (1): dalla vittimizzazione secondaria di frasi quali «se l'è cercata» a usi quali «donna con le palle» o «non fare la femminuccia», dalla frequenza delle litoti applicate al maschile fino alle diadi «bella e brava» (dove l'accostamento per congiunzione nasconde in realtà un binarismo percepito come 'eccezionale', dunque concessivo), la connotazione del linguaggio in senso retorico mostra come sia sempre più necessario un processo di autoriflessione sugli effetti che le parole producono nelle pratiche sociali.

La rappresentazione letteraria delle conversazioni private, specie quando si tratta di situazioni di scontro all'interno della coppia, può diventare un luogo testuale privilegiato per interrogarci sul modo in cui la violenza di genere opera sul piano del linguaggio: non si tratterà di vedere tanto o solo come le scrittrici abbiano tematizzato l'argomento, ma piuttosto come ne mostrino l'incarnazione sul piano primario della diegesi, metanarrativizzando gli effetti del tutto reali che il linguaggio produce sulle vite delle loro personagge (2). Tutto questo, seguendo per esempio quanto sostenuto da Martha Nussbaum (3) sul modo in cui la rappresentazione delle emozioni nelle arti può indurci a riflettere sulle nostre stesse esperienze, può avere un effetto non secondario nel modo in cui può essere concettualizzata la violenza di genere *tout court*.

Vorrei quindi proporre brevemente il *close reading* di un dialogo che appartiene a un'opera ambientata nel secondo dopoguerra novecentesco, un luogo testuale che trovo particolarmente sintomatico rispetto al punto da cui partire quando pensiamo al rapporto fra letteratura e rappresentazione della violenza di genere: analizzare il linguaggio e la sua mediazione, la sua strutturazione, il rapporto che instaura con le nostre credenze profonde e con le immagini che lo accompagnano. In questo episodio non avviene un abuso fisico, sebbene il confronto fra i due personaggi anticipi un'aggressione che avverrà poco tempo dopo: qui è solo il linguaggio che opera, un linguaggio sedimentato e stratificato in immaginari che produce violenza nel momento stesso in cui letteralmente sembra esprimere l'esatto contrario.

Siamo all'interno del secondo capitolo di *La torre di Babele (Babel Tower)* di A. S. Byatt, una delle più importanti scrittrici contemporanee recentemente scomparsa. Il romanzo è il terzo di una quadrilogia incentrata sulla personaggio di Frederica Potter, in un arco di tempo compreso tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta sullo sfondo dell'Inghilterra del regno di Elisabetta II. Il quartetto, noto nel suo complesso anche come *The Frederica Quartet* e che include *The Virgin in the Garden* (1978), *Still Life* (1985) e *A Whistling Woman*

(2002), situa il processo di *Bildung* della protagonista – da studentessa prima liceale e poi a Cambridge, sino a diventare conduttrice televisiva di programmi culturali e scrittrice – all'interno di un affresco potente della società inglese del dopoguerra, in cui muovono sulla scena numerosi personaggi comprimari di Federica, che tuttavia rimane il nucleo propulsore dell'intero ciclo. *La torre di Babele*, romanzo complesso che presenta un'opera nell'opera e sulla cui architettura si rimanda ad altri riferimenti (4), si apre in un momento di profonda crisi per la personaggio. Federica ha terminato da qualche anno gli studi a Cambridge – una tra le pochissime studentesse in un mondo accademico ancora appannaggio quasi esclusivamente maschile – dove avrebbe voluto proseguire con un dottorato sull'uso della metafora in poesia, ma tale proposito è stato sostituito dal matrimonio con Nigel, con cui poi ha avuto un figlio, Leo. Per come lettrici e lettori hanno imparato a conoscere la personaggio nel corso dei due romanzi precedenti, è noto quanto il carattere della donna sia caparbio, intelligentissimo, curioso, ambizioso e bisognoso di uno spazio – reale e mentale – per pensare e per realizzare il proprio pensiero in un'attività intellettuale. Ora Federica vive in una tenuta di campagna, quella in cui Nigel è cresciuto e dove ancora vivono la sua ex tata (ora governante della casa) e le sorelle. Federica è lontana da Londra, lontana dall'università, lontana da ogni possibilità lavorativa.

Il dialogo tra Federica e Nigel che verrà analizzato tra poco si trova all'inizio del secondo capitolo del romanzo, dopo che lei e il figlio Leo hanno incontrato Hugh Pink, un amico di Federica dei vecchi tempi, che si era avventurato nei boschi ignaro di essere nelle vicinanze della casa di lei. Nigel, che è spesso lontano per lavoro e che scopre dai racconti di Leo della visita fortuita, inizia quello che immediatamente si profila come un interrogatorio e che, come vedremo, sottende un principio di sospetto cui Federica cerca di opporre un resoconto oggettivo dei fatti:

— «Chi sarebbe questo Hugh Pink?».

«Un vecchio amico di Cambridge. Scrive poesie. Poesie abbastanza belle, direi. Ha trascorso un paio d'anni a Madrid e adesso è tornato».

«Non mi avevi detto che sarebbe venuto».

«Non lo sapevo. Sta facendo una vacanza a piedi. Leo e io ci siamo imbattuti in lui, gli abbiamo offerto un tè, è stato Leo a invitarlo, non io...».

«Perché non lo hai invitato, se era tuo amico?».

«Be', credo che avrei finito per farlo, prima o poi...».

«Strano che sia capitato qui senza avvertire... (5)

«Who is this Hugh Pink?», esordisce Nigel. L'uso dell'aggettivo dimostrativo riferito a una persona, in italiano come in inglese, spesso cela una connotazione in senso spregiativo. La vicinanza nello spazio e nel tempo di Hugh rispetto al «territorio» che Nigel considera proprio – la casa, la moglie, il figlio – viene immediatamente percepito dal parlante come una minaccia: Hugh è uno straniero che rischia di minare la compattezza e la sicurezza del nucleo familiare, anche perché è un soggetto maschile, dunque diretto rivale di Nigel sul piano sessuale. Il processo d'accusa – l'intero romanzo è intriso di strutture processuali che trovano esito, sul finale, nella rappresentazione effettiva di due processi, uno di divorzio e uno d'oscenità per un'opera letteraria (6) – prosegue da parte di Nigel attraverso un affastellarsi di

domande implicite ed esplicite, in cui viene insinuato un principio cospiratore di cui Frederica sarebbe colpevole. La donna viene accusata prima di non aver avvertito il marito della visita, lasciando intendere che la moglie deve *sempre* rendere conto delle persone che vede al di fuori della cerchia familiare, e poi di avere qualcosa da nascondere rispetto al rapporto con Hugh Pink, se non lo ha invitato immediatamente nella loro dimora. Frederica, da parte sua, risponde con frasi brevi, paratattiche, denotative e il più possibile prive di qualsivoglia elemento connotativo, fatta eccezione per un dettaglio: specifica che è stato Leo e non lei a invitare l'ospite, quasi a voler anticipare un attacco di gelosia da parte del marito che invece riesce comunque a rovesciare i termini logici della sua affermazione, chiedendo la ragione di tale non-gesto. La potenza del non detto e dei significati sociali insiti nel processo diegetico – l'inizio del dialogo verte, infatti, non solo sulla visita in quanto tale ma anche sul racconto più o meno omesso di tale visita – viene acuita dall'uso dei trattini lunghi (nell'originale inglese) e dei puntini di sospensione (nella traduzione italiana) alla fine delle battute, che hanno proprio la funzione di alludere al fuori campo testuale in cui si situano le norme sociali prescrittive sostenute da Nigel e mal tollerate da Frederica.

Dopo una breve prosecuzione dello scambio sul rapporto tra Frederica e gli amici maschi di Cambridge, il dialogo prende una svolta differente. Ora è Frederica a porre delle domande a Nigel, anche se ben presto il discorso vira sul vero problema al centro della coppia, ovvero il bisogno di Frederica di lavorare:

— «Resterai a casa un po', questa volta?».

[...]

«Non lo so. Qualche giorno, qualche settimana. Perché, ha tanta importanza?»

«No. Volevo semplicemente *saperlo*».

«Beh, non lo so neanche io. Non posso escludere telefonate o impegni imprevisti».

Frederica, fissando i ceppi, vede con l'occhio della mente una donna che cammina scalza su un letto di ceneri, cercando di trovare un varco tra bracci rosseggianti, pronte a divampare».

«Quando riparti...vorrei venire con te».

«Perché?»

«Be', facevamo tante cose insieme. [...] Pensavo che potrei cercarmi un lavoro. Ho bisogno di qualcosa da *fare*».

La frase risuona più tesa, meno casuale, di come intendeva pronunciarla».

«Pensavo che avessi molto da fare. Un bambino ha bisogno di avere vicino sua madre. C'è tanto da fare qui da tenere occupato chiunque».

«Non parlarmi così Nigel. Non è il tipo di cose che *tu* puoi dire a *me*. Sapevi com'ero, quando mi hai sposata, sapevi che ero in gamba e indipendente e... ambiziosa. Sembrava ti *piacesse*».

[...]

«Non vedo perché una ragazza si sposi se non sopporta di fare la moglie. E la madre. Se una diventa moglie e madre, deve aspettarsi qualche cambiamento, direi. Avrei capito se tu non avessi voluto compiere il passo. Non avevo molte speranze, quando te l'ho chiesto – ma tu hai accettato – ti credevo piena di risorse. E ora non fai che lagnarti. Hai un bambino meraviglioso come Leo, e ti lamenti. Non è molto simpatico» (7).

Le risposte di Nigel alle domande di Frederica tradiscono immediatamente il *double standard* di genere intrinseco alla visione eminentemente patriarcale di cui si fa depositario. Mentre Frederica deve rendere conto di chi vede e perché lo vede, la condotta lavorativa di Nigel rimane esente non solo da eventuali spiegazioni, bensì anche da una semplice condivisione comunicativa, che per quell'essere «verbale» che è Frederica è la base su cui poter impostare ogni rapporto. Nigel, attribuendo alle domande di Frederica lo stesso valore inquisitorio delle proprie, e anzi, intravedendovi una qualche subdola forma complottistica, dimostra di basare l'impostazione del rapporto di coppia non sulla parità, bensì su una sperequazione di potere che è in primis conoscitivo e linguistico: lui ha il diritto di sapere tutto quello che accade nella vita di Frederica, lei no. L'immagine che Frederica visualizza nel caminetto, e che ci viene offerta attraverso la voce narrante mediante un rapido procedimento di focalizzazione interna, assomiglia a una rivisitazione della *madwoman in the attic* (8), in cui la visione del fuoco – che ci richiama alla mente la figura di Bertha Mason – e del tentativo di fuga concentrano, metaforicamente, in un'unica immagine tutte le sensazioni, anche contraddittorie, che Frederica esperisce all'interno della scena. Se infatti è un senso di libertà e di indipendenza quello che la personaggio va agognando, la prima strategia è quella di ottenerle non da sola, bensì a fianco del compagno – «I'd like to come with you». La ricerca di eguaglianza e parità che passa, per Frederica, anche e soprattutto manifestando l'intimo bisogno di lavorare, si scontra con la suddivisione stringentemente patriarcale di Nigel, che controbatte ai desideri di Frederica attraverso un'arma emotiva che si ammantava di un linguaggio usato, retoricamente, in maniera recriminatoria: il senso di colpa. L'attacco di Frederica a Nigel, in cui lei sottolinea come lui fosse consapevole del suo essere una donna fuori dagli schemi convenzionali, viene prontamente ribaltato tentando di dimostrarne l'errore di ragionamento: è lei a non aver capito che era logico cambiare il proprio *modus pensandi* una volta diventata moglie e madre, è lei che, colpevolmente, non mantiene fede al patto sociale che per Nigel è declinabile solo secondo una normativa patriarcale. La battuta finale, «it's not very pleasant», attraverso l'uso retorico della litote in senso eufemistico, colpisce nella direzione di accendere in Frederica un senso di colpa, di umiliazione e di vergogna.

Se lo scambio prosegue nel tentativo della protagonista di spiegare le proprie ragioni attivando altre strategie retoriche come la perorazione, fino alla supplica («Please [...] please let me go to London with you»), il dialogo termina secondo un andamento di climax e anticlimax che, di nuovo, vengono prodotti primariamente attraverso un linguaggio in grado di sedare il moto di ribellione di Frederica. Dopo che la protagonista ha infatti minacciato di andarsene se Nigel continuerà a non prendere in considerazione il suo punto di vista, il marito procede prima colpendola nell'orgoglio, e poi disinnescandone la rabbia attraverso i topoi più triti del linguaggio amoroso:

— «Cambridge rovina le ragazze», dice Nigel, tanto per provocare. «È una specie di focolaio. Mette loro in testa delle idee».

«Voglio tornarci», dice Frederica.

«Non lo farai», dice Nigel. «Sei troppo vecchia».

Frederica si dirige verso la porta. [...] Sente che una persona in gamba come lei

deve saper trovare una via d'uscita da una situazione – altro che situazione, una vita – nella quale non avrebbe mai dovuto cacciarsi. [...] Nigel è in piedi tra lei e la porta. Dice a bassa voce, una voce bassa, triste, mielosa:

— «Mi dispiace, Frederica. Ti amo. Mi arrabbio solo perché ti amo. Sei qui perché ti amo, Frederica».

[...] Quando il suo corpo è in posizione, cambia verbo».

«Ti voglio, Frederica».

La chiama per nome, affinché sappia che quello che vuole è lei, è Frederica, non una donna, non la Donna, non un qualunque conforto, ma Frederica. È in linguaggio dell'amore cortese, per istinto».

[...] «Ti voglio, ti amo. Ti voglio, dicono le piccole parole. È pronta a lasciarsi cadere a terra, non può fuggire e non vuole ricambiare» (9).

La provocazione di Nigel, che consapevolmente vuole ferire Frederica proprio sulla sfera intellettuale a lei cara, parte da un'asserzione misogina che ben sintetizza quello che, a lungo, è stato il pensiero dominante sull'accesso delle donne nelle università non solo in termini sociali, ma anche medici: sono diffusi ancora nei primi decenni del Novecento posizioni mediche che vedono l'attività intellettuale come «pericolosa» per le donne, in vista soprattutto degli aspetti riproduttivi e dunque legati ai ruoli di moglie e madre (10). Alla replica volitiva della protagonista, Nigel oppone un commento sarcastico che investe un altro *double standard*, quello dell'*ageing*. L'invecchiamento, come già rilevava Susan Sontag (11), acquisisce una valenza particolarmente negativa quando attribuito al soggetto femminile, dal momento che è strettamente correlato a un'idea standardizzata di bellezza che investe la donna in maniera decisamente più feroce rispetto al maschile. In questo caso, Nigel, con crudeltà, utilizza l'argomento misogino dell'invecchiamento femminile applicandolo non all'aspetto fisico di Frederica, bensì alla sua sfera mentale, alla sua possibilità di *agency* intellettuale. La reazione della personaggio, ben delineata attraverso l'uso del discorso indiretto libero, è quella dell'allontanamento fisico, che tuttavia viene prontamente disinnescato – ed è qui che la violenza psicologica agisce in maniera più subdola – mediante il ricorso da parte di Nigel del linguaggio amoroso.

Fra il primo «I love you» e il successivo «I want you», il dialogo è interrotto da una lunga digressione da parte della voce narrante, che riflette proprio sulla scelta tattica di quelle parole. Ed è proprio attraverso questa digressione di stampo saggistico, con un'uscita dalla scena mimetica (nel dialogo la mediazione narrativa è pressoché annullata a fronte di un'adesione alla diretta azione e parola dei personaggi) verso una dimensione più propriamente diegetica, che possiamo ritrovare una strategia di smascheramento narrativo della violenza intrinseca, nel caso specifico del rapporto tra Nigel e Frederica, all'uso di parole che, invece, dovrebbero significare tutt'altro. È la voce narrante, esterna alla storia, che ci illumina su come Nigel sia immerso all'interno di una «patina di linguaggio» («the glaze of language»), dunque opacizzato, non trasparente, «privo di dubbi su cosa siano un uomo, una donna, una ragazza, una madre, un dovere» (11). Nel mondo di Nigel, che è il mondo patriarcale, «il linguaggio serve a mantenere le cose al loro posto» (12) – «language in this world is for keeping things safe in their place». Se a differenza della maggior parte degli uomini della sua generazione, restii a esternazioni verbali amoroze, Nigel

invece pronuncia quelle tre sillabe, è solamente perché «ha scoperto l'efficacia di quelle parole nell'attenuare collera, generare indecisione, addolcire pupille e mucose» (13). Ovviamente, la voce narrante non asserisce che ogni «ti amo» sia tattico, tuttavia illumina una possibile e purtroppo frequente sfumatura violenta che queste parole possono assumere all'interno di relazioni che oggi definiremmo *tossiche*. La riuscita di tale strategia, nella quale si adombra una violenza di tipo psicologico, è data anche da un altro fattore: e cioè che «ovunque ci sono donne che le aspettano come i cani aspettando bocconi e leccornie, ansando e sbavando» (14). La similitudine animale scelta da parte della voce narrante vuole mettere in luce la disparità di potere insita nella società patriarcale, nella quale le donne vengono «addestrate» come i cani ad agognare certe espressioni di affettività e, come i cani, si trovano in una condizione di subordinazione e assoggettamento rispetto al maschile.

Nel breve termine, la strategia di Nigel funziona: Frederica non riesce a portare a compimento il proposito di lasciarlo in quel momento. Ma questo avverrà non molto più avanti nel testo, dopo che Nigel avrà messo in atto, questa volta, un'aggressione fisica. Frederica scapperà portandosi via Leo, vivrà l'esperienza di un processo per divorzio ed eliminerà definitivamente la patina del linguaggio attraverso le sue *Laminazioni*, un'opera basata sul principio di *cut up* di citazioni di cui saranno fatti oggetto anche i documenti relativi alla sua separazione. Laminare, dividere, scombinare e rimontare le parole per mostrarne i significati nascosti, sembra suggerirci Byatt, può essere allora una delle pratiche attraverso cui combattere e mettere a nudo quel linguaggio che vorrebbe mantenere tutto com'è stato, affinché tutto cambi.



Note

- 1** B. Cristalli, *Le parole del patriarcato*, «Trecani Magazine», 25 novembre 2023.
- 2** N. Setti, *Personaggia, personagge*, «Altre modernità», 12, 2014, pp. 204-13; M. V. Tessitore, *L'invenzione della personaggia*, «Altre modernità», 12, 2014, pp. 214-19.
- 3** M. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- 4** J. Campbell, *A.S. Byatt and the Heliotropic Imagination*, Waterloo, Wilfrid Laurier UP, 2004; M. Cambiaghi, «Quegli irriverenti anni Sessanta: la vena polemica di A.S. Byatt», *Il discorso polemico. Controversia, Invettiva, Pamphlet*, Atti del XXXIII Convegno Interuniversitario del Circolo Filologico Linguistico Padovano, Padova, Esedra, 2010, pp. 427-38.
- 5** A. S. Byatt, *La torre di Babele*, Torino, Einaudi, 1999, p. 38.
- 6** B. Seligardi, «A snake of black language: il processo come struttura narrativa in *Babel Tower* di A. S. Byatt», «Between», 2,3, 2012.
- 7** A. S. Byatt, *La torre di Babele*, cit., p. 38.
- 8** S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman. Writer and the Nineteenth Century Imagination*, Yale, Yale University Press, 1979.
- 9** A. S. Byatt, *La torre di Babele*, cit., pp. 40-42.
- 10** S. Ledger, *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1997.
- 11** Cfr. S. Sontag, «Invecchiare: due pesi e due misure», in S. Sontag, *Sulle donne*, Torino, Einaudi, 2024.
- 12** A. S. Byatt, *La torre di Babele*, cit., p. 41.
- 13** Ibidem.
- 14** Ibidem.
- 13** Ivi, p. 42.