



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di studi Linguistici e Letterari

Corsi di Laurea Triennale in

Lettere

Tesi di Laurea

Figure del materno.

*La madre nelle opere di Inès Cagnati,
Annie Ernaux, Elena Ferrante*

Relatore

Prof. Luigi Marfè

Laureanda

Cosima Corrizzato

n° matr.1230993 / LTLT

Anno Accademico 2022/2023

Il femminismo ha inizio quando la donna cerca la risonanza di sé nell'autenticità di un'altra donna perché capisce che il suo unico modo di ritrovare se stessa è nella sua specie.

Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel*

MADRE

Io ti porto sulla fronte
come una ferita che non si chiude.
Non sempre duole. E il cuore
non ne muore dissanguato.
Ma ogni tanto d'improvviso son cieco e mi sento
del sangue in bocca.
Gottfried Benn

Indice

Introduzione	7
Capitolo I: Contronarrazioni del materno	11
La madre come tema letterario	11
Ripensare alla figura materna oggi.....	19
Tre esempi	23
Capitolo II: Retoriche della madre	25
La madre come dispositivo narrativo	25
Raccontare la femminilità	27
Retoriche dell'assenza.....	35
Retoriche dello straniamento.....	38
Capitolo III: Identità materne.....	43
I sentimenti della madre	43
Corpi di madre.....	48
La scrittura come spazio identitario	57
Bibliografia	67

Introduzione

L'analisi sviluppata in questa tesi nasce dall'esigenza di rivedere la figura materna attraverso un approccio «pluridimensionale e intersemiotico»¹ sancito dal *cultural turn* che ha liberato la critica letteraria da un'impostazione prescrittiva, favorendo lo sviluppo dei *Cultural* e dei *Gender Studies* che inaugurano un multifocale punto di vista interpretativo, ampio e interdisciplinare. Del decostruzionismo di Jacques Derrida, il nuovo paradigma della critica ha ereditato il concetto di *différance*, l'indefinibilità dell'identità dell'Essere, che considera il testo come il prodotto di una delle forme possibili di rappresentazione della realtà; è quindi necessario allargare il campo d'indagine.

In particolar modo, la critica femminista si è interessata alle opere prodotte da donne nella loro specificità linguistica, tematica ed espressiva. Anche la donna scrittrice è produttrice di significati testuali e l'interpretazione di questi testi ricade nella «gynocritique»² secondo la quale l'esperienza femminile viene indagata cercando di superare i modelli e le teorie maschili. La nuova riflessione pone al centro il concetto di *gender* inteso come «identità sessuale concepita come frutto di una costruzione culturale e sociale che rielabora il dato biologico di partenza»,³ sconnesso dalla mera presenza di tratti sessuali femminili o maschili. Se l'identità sessuale è un prodotto culturale, anche le narrazioni sul genere rispecchiano modelli e immaginari veicolati dal sostrato socioculturale.

La ricerca si concentra sull'immagine della madre nella letteratura del secondo Novecento dopo aver registrato che il trattamento della donna in quanto madre rispondeva a modelli dicotomici «pensati in funzione dell'uomo»,⁴ mutili di una prospettiva che accogliesse la donna come soggetto, perché incentrati sulla restituzione di immagine stereotipe e omologate. La donna veniva concepita o come «strumento di perfezionamento spirituale del maschio»⁵ o come «causa della sua perdizione morale e intellettuale». ⁶ Un modello manicheo imperava. Altre volte la donna angelo e la donna demone convivevano nell'antitesi e condividevano la privazione dello statuto di soggetti autonomi.

¹ S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, Roma, Carocci, 2016, p. 338.

² Ivi, p. 346.

³ Ivi, p. 352.

⁴ Ivi, p. 349.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

L'immaginario sulla madre eredita tale bipartizione e si cristallizza in forme legittimate dal sistema patriarcale. A partire dagli anni Settanta del Novecento, infatti, la madre è stata, nell'ambito del dibattito femminista, una delle chiavi di lettura critica del ruolo della donna nella società. Nel *Manifesto di Rivolta Femminile* del 1970 Carla Lonzi scrive «L'immagine femminile con cui l'uomo ha interpretato la donna è stata una sua invenzione. [...] Denunciamo lo snaturamento di una maternità pagata al prezzo dell'esclusione. [...] In una libertà che si sente di affrontare, la donna libera anche il figlio e il figlio è l'umanità».⁷

La mia ricerca ha come finalità quella di intercettare, in ambito letterario, una nuova idea di madre che si fonda sulla decostruzione delle impostazioni psicoanalitiche di primo Novecento e sulle riflessioni elaborate grazie al contributo delle femministe della differenza e dei *Gender Studies*. «Oggi la maternità non è più un destino, [...] è una possibilità che la donna può cogliere o no, senza esserne definita»⁸.

La tesi sviluppa un'indagine tematica e tematologica su tre opere che afferiscono a tra diversi decenni del Novecento, significativi per lo sviluppo di una riflessione circa la critica femminista: *Génie la folle* (1976) di Inès Cagnati, *Une femme* (1987) di Annie Ernaux, da cui riporterò in lingua originale i prelievi testuali, e *L'amore molesto* (1992) di Elena Ferrante.

Il primo capitolo ripercorre il tema della madre in senso storico, dalle rappresentazioni dell'antichità a quelle contemporanee, facendo emergere una rappresentazione polarizzata su due assi. Viene ripercorsa anche la rappresentazione del materno a livello iconografico. Si delineano poi le riflessioni storiche, sociali e culturali che, a partire dalla fine degli anni Sessanta del Novecento, hanno influito a un'inversione di paradigma. Nell'ultimo paragrafo si percorre un *excursus* delle tre opere selezionate vicine alla nuova rappresentazione della madre.

Nel secondo capitolo si affrontano le questioni retorico-formali legate alla narrazione femminile, approfondendo in particolar modo alcune scelte stilistiche delle autrici quali: la strutturazione testi ibridi, difficilmente classificabili dentro un genere letterario definito capaci di inglobare più prospettive e discipline, la poetica dell'assenza come motore narrativo e la messa in scena dello straniamento, l'artificio retorico che permette di rivelare aspetti inediti della realtà col fine di costruire una nuova rappresentazione della figura materna.

Il terzo capitolo si concentra sulla questione identitaria, motivo portante delle tre opere, che si propone di delineare una diversa concezione del corpo femminile, svincolata dall'idea di mercificazione che riduce la donna in oggetto, e sull'imprevisto trattamento che le autrici elaborano riguardo la relazione madre-figlia, intesa come rapporto articolato nella sua complessità e ricchezza. Infine, nella parte conclusiva si riflette sul ruolo della

⁷ C. Lonzi, *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*, in *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Milano, Rivolta femminile, 1971, pp. 14-16.

⁸ Redazione Libreria delle donne di Milano, *Invito alla redazione aperta VD3*, in *Via dogana 3. Sulla maternità*, n. 3, 2022, p. 3.

scrittura, ovvero la capacità di svelare parti del sé: il senso di autonomia delle figlie, ora capaci di autodefinirsi come soggetti, è dovuto passare dall'elaborazione dell'esperienza materna che ha promosso la loro emancipazione culturale.

Partendo dalla ricostruzione delle tematizzazioni dominanti della figura materna in senso diacronico, dalla tragedia antica all'Ottocento, il lavoro prende in esame, in maniera mirata anche se di certo non esauriente, data l'ampiezza del tema, le costanti formali e tematiche che si rintracciano nelle tre opere cercando di evidenziare quanto l'esperienza femminile sia radicata al concetto di «nomadismo, in aperta polemica»⁹ con una visione stanziale stagnante. Mai come ora, in un momento storico della postmodernità e della globalizzazione, si percepisce l'esigenza di ricercare nuove forme di soggettività, caratterizzate dalla «negoziatura tra strati, sedimentazioni, registri di discorso e schemi di enunciazione».¹⁰

⁹ R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, Roma, Luca Sossella, 2002, p. 16.

¹⁰ Ivi, p. 31.

Capitolo I: Contronarrazioni del materno

La madre come tema letterario

Da un punto di vista tematico, la figura della madre in letteratura è sempre stata ritratta nella sua «duplicità metamorfica».¹¹ Da una parte la madre che incarna perfettamente l'immaginario tradizionale costruito attraverso una felice relazione simbiotica con i figli basata sull'azione della cura e sulla totale dedizione alla famiglia, e dall'altra la madre snaturata, perturbante e predatrice, simbolo di una maternità deviante, negativa ma seducente, quindi pericolosa perché in grado di sovvertire le norme sociali.

La letteratura, soprattutto quella antica e classica, è ricca di esempi di madri iraconde, negligenti o addirittura infanticide; è soprattutto il genere tragico ad accogliere queste figure scellerate adottando una prospettiva pedagogica e apotropaica.

Giocasta, personaggio del ciclo tebano di Sofocle, è inconsapevolmente amante e madre di Edipo: si macchia così del tabù dell'incesto e decide di togliersi la vita impiccandosi. Dopo aver scoperto la propria origine e aver visto il corpo senza vita della madre, Edipo decide di accecarsi con la spilla di lei, oggetto che simbolicamente rappresenta ancora un legame con la donna, la stessa che lo ha trascinato nella sventura. Il rapporto vietato tra figlio e madre verrà ripreso da Sigmund Freud nel XIX secolo per spiegare il complesso edipico,¹² «struttura fondante nella tradizione psicoanalitica come

¹¹ R. Luperini, E. Zinato, *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea – 100 voci*, Roma, Carocci, 2020, p. 131.

¹² Definito dalla concezione classica freudiana come «l'insieme organizzato di desideri di amore e contemporaneamente di ostilità e aggressività che il bambino prova nei confronti dei suoi genitori; insorge durante la fase fallica intorno al terzo anno di età e dovrebbe essere superato verso i cinque anni. Nel maschio, il declino deriva dalla "minaccia di evirazione" o angoscia di castrazione da parte del padre, che determina nel bambino la rinuncia all'oggetto incestuoso, la madre. Questo comporta una conclusione brusca del conflitto e un'identificazione del bambino con il padre. Nella bambina, invece, è proprio il "complesso di evirazione" che determina l'insorgere del complesso edipico, la bambina scopre di essere priva di pene e vittima dell'invidia si ostina nelle fantasie di possederne uno, tanto da arrivare a desiderare un bambino dal padre. La delusione che nasce da queste aspettative la porterà in seguito a identificarsi con la madre». A. Lis, C. Mazzeschi, A. Zennaro, *La psicoanalisi. Un percorso concettuale fra tradizione e attualità*, Roma, Carocci editore, 2015, pp. 62-63.

nella cultura occidentale»¹³ che riguarda lo sviluppo identitario; anche postulando la presenza della madre, Freud la ritiene marginale per «l'effettiva formazione del soggetto».¹⁴

Un altro celebre esempio della mitologia greca è rappresentato da Medea. Significativo anche il nome parlante che deriva dal verbo *μέδομαι*, escogitare, essere scaltro. È una donna astuta dotata di poteri magici, assimilabili a quelli di una maga incantatrice, che compie gesti efferati prima per soddisfare l'amante Giasone e poi per vendicare la sua condizione di ripudiata; arrivando a uccidere i figli, Mermero e Fere, avuti con lui. La figura di Medea appare altamente controversa perché le diverse trattazioni del mito ne cristallizzano connotati differenti. Nella tragedia di Euripide rappresentata per la prima volta nel 431 a. C. nel teatro di Dioniso, ad Atene, la donna appare come un personaggio dalla psicologia complessa in preda a una forte tensione interiore che la fa oscillare tra i *bouleumata ta prosthén*, i propositi di prima, cioè l'intenzione di fuggire portando con sé i figli, e la tragica conclusione del loro omicidio perpetrata mettendo al primo posto la *timè*, l'atavico onore che non le permette di apparire debole e inferiore di fronte ai danni che ha subito. Figura lucida e consapevole che abbraccia «l'eschileo *pathei mathos*»¹⁵ ponendosi in polemica con «l'intellettualismo etico di stampo socratico»¹⁶. La Medea di Euripide sa esercitare un sagace controllo su di sé, riconoscendo i conflitti tra il *logos* e il *pathos*.

Seneca nella sua tragedia costruisce invece un personaggio estremamente orrifico e cruento caratterizzato dai tratti del *furor* e dell'ebbrezza. Donna disforica paragonata a una menade che, invasa dal dio Dioniso, alla cieca si lancia con gesti selvaggi contro le sue prede. L'autore, filosofo di matrice stoica che non scinde il lavoro speculativo da quello letterario, è interessato a ritrarre un'efficace fenomenologia dell'ira e degli effetti che questa produce sugli uomini. Per la filosofia stoica, infatti, le passioni devono essere guidate dalla ragione. Attraverso questa rappresentazione, l'autore lo dimostra inscenando le derive più nefaste di uno sregolato abbandono all'irrazionalità. La morte dei figli è direttamente rappresentata sulla scena, al contrario della tragedia euripidea in

¹³ P. Sambuco, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, Padova, il Poligrafo, 2014, p. 19.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ M. M. Soro, *La legge del pathei mathos e la figura di Agamennone in Eschilo*, in «Sandalion. Quaderni di cultura classica, cristiana e medievale», n. 14, 1991, p. 5.

¹⁶ *Ibidem*.

cui viene trattata per ellissi. Nella *Medea* di Seneca viene ripreso il contenuto del dramma greco euripideo ma dal punto di vista tematico emerge la colpevolizzazione della donna che diventa ben presto simbolo estremo di una femminilità negata perché in conflitto con la funzione di madre generativa e protettiva. Tante volte la narrazione della madre snaturata va di pari passo con la rappresentazione della sua follia; dato che questa femminilità appare socialmente instabile, spesso viene ricondotta all'infermità mentale per farla rientrare dentro altri paradigmi interpretativi: la pazzia come giustificazione primaria ai comportamenti devianti.

L'immaginario sulla maga infanticida cambia nel 1996 con la pubblicazione di *Medea. Voci* da parte della scrittrice tedesca Christa Wolf. Si tratta di una riscrittura del mito che rovescia le precedenti narrazioni; non più solo una madre snaturata, ma, come scrive Anna Chiarloni, «una donna forte e generosa, depositaria di un remoto sapere del corpo e della terra, che una società intollerante emargina e annienta negli affetti fino a lapidarle i figli».¹⁷

Nella tradizione ebraica si trova Lilith, la prima compagna di Abramo; già citata nelle religioni più antiche come insieme di mali portatori di sventure, è una donna libera in perenne conflitto col marito che si rifugia nel paradiso terrestre assieme ad altri demoni dopo essere stata ripudiata. Figura libidinosa e lasciva, ama «minacciare i figli di madri più fortunate di lei»¹⁸ che rappresenta in ultima analisi la trasgressione del femminile. La narrazione giudaico-cristiana ha premiato l'archetipo della donna in quanto madre, affinché venisse garantita la sopravvivenza della specie e il diretto controllo familiare. Nell'Ottocento si assiste al recupero in chiave emancipatoria di Lilith, come donna in rivolta che lotta per il diritto all'uguaglianza; in passato ella aveva subito una vera *damnatio memoriae*: basti pensare che nella *Bibbia* ebraica viene citata una sola volta in Isaia 34, 14. Oggi si ritiene che l'origine del nome Lilith possa essere fatta risalire al sumerico Lulu, che significa libertinaggio. Non a caso, il nome viene scelto come titolo eponimo per il noto dramma di Frank Wedekind del 1904, diviso in *Erdgeist* e *Die Büchse der Pandora* che ha per protagonista la *femme fatale* Lulù, ragazza dalla doppia natura di creatura innocente e sterminatrice di uomini.

¹⁷ A. Chiarloni, *Postfazione* in Christa Wolf, *Medea. Voci*, Roma, edizioni e/o, 2005, p. 228.

¹⁸ R. Luperini, E. Zinato, *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea – 100 voci*, Roma, Carocci, 2020, p. 131.

I tratti mitici e folclorici si sedimentano anche nella letteratura moderna, il personaggio della madre rimane crudele o annichilito. Si cita la «madre divoratrice»¹⁹ impersonata dalla Lupa nella novella verghiana, quelle spregevoli e infanticide di Guy de Maupassant, la madre che abbandona il figlio e il marito in *Una donna* di Sibilla Aleramo, o i controversi e difficili rapporti tra il figlio e la madre, centrale «nodo tematico»²⁰ della produzione di Carlo Emilio Gadda.

La prospettiva diametralmente opposta alla madre negligente è quella rappresentata da una figura esemplare carica di virtù che si rifanno a un immaginario protettivo e rassicurante. È il modello femminile tradizionale che porta a considerare ogni donna una «madre in potenza».²¹ Romanzi ottocenteschi quali *Pride and Prejudice* (1813) di Jane Austen e *Little Women* (1868) di Louisa May Alcott sono due esempi eclatanti nei quali si trovano modelli di madri completamente devote al marito e alle figlie che si prodigano dando anima e corpo affinché le esigenze degli altri membri della famiglia vengano soddisfatte con successo. Nel primo romanzo citato, la signora Bennet persegue ostinata l'obiettivo di far sposare una delle figlie con un buon partito della società dell'Hertfordshire perché possa ereditare la tenuta di famiglia. È una donna disposta a tutto che mette le figlie prima di sé. Margaret Curtis March è la matriarca in *Little Women*, capofamiglia e figura di riferimento in assenza del marito, partito per la guerra civile americana. Sebbene impartisca un'educazione atipica e poco rigida, incarna pienamente la figura di madre angelo del focolare sempre pronta a consigliare e vegliare le amate quattro ragazze. Come la signora Bennet, si augura che le fanciulle trovino sistemazione al riparo dalla povertà. È una donna costretta a compiere numerosi sacrifici per riversare la sua felicità nei successi delle figlie. Questi modelli di madri, figli di una società fortemente patriarcale, venivano costruiti per essere simbolicamente significativi in funzione del mercato matrimoniale, rito di passaggio che permetteva alla figlia di abbandonare il tetto familiare.

¹⁹ Ivi, p. 132.

²⁰ Ivi, p. 133.

²¹ S. Simoni, *Nel nome della madre, Breve storia per immagini*, in *Ambiguo materno*, a cura di Piera Nobili. Maria Paola Patuelli, Ravenna, Fernandel, 2017, p. 68.

In Italia, Agnese de *I Promessi sposi* di Alessandro Manzoni cristallizza un'altra figura di «madre attanziale»²² intrisa di pragmaticità e senso comune, devota alla figlia Lucia, è un personaggio complementare, se paragonato alla centralità della giovane. Figura propositiva ed estremamente estroversa, opera sempre in funzione di «*problem solver*»²³ fallimentare, gli eventi la costringeranno a divenire soggetto passivo, semplice esecutore di piani altrui.

Durante l'epoca dell'industrializzazione il genere femminile viene visto nella sua «funzionalità riproduttiva»;²⁴ si ritrova la stessa idea negli anni Trenta del Novecento quando i regimi totalitari promuovono un «ritorno all'ordine»²⁵ attraverso il ripristino di un immaginario che esalta la famiglia e la patria. Viene promossa la madre che sacrifica se stessa in nome della sua funzione generativa. Lo stesso Mussolini in un discorso del 1925 dichiara: «la maternità sta alla donna come la guerra sta all'uomo».²⁶

La letteratura di quest'epoca riflette il clima socioculturale, tanto che le figure femminili incarnano una maternità soddisfatta e feconda assimilata per importanza alla patria, con «l'imperitura metafora della terra materna».²⁷ Con l'OMNI, l'Opera Nazionale Maternità e Infanzia, il regime imponeva alle donne un modello di femminilità annichilita e omologata. L'obiettivo dell'ente assistenziale era quello di promuovere la crescita demografica dell'Italia tutelando la madre dal punto di vista medico e sociale. La maternità era considerata un dovere verso lo stato e la nazione, si aderiva all'idea che il numero fosse potenza per incoraggiare un progetto di stampo imperialista.

Anche dal punto di vista iconografico, la storia dell'arte restituisce una raffigurazione manichea che ha sedimentato nel tempo vere e proprie «cattedrali simboliche»²⁸ formate per lo più da stereotipi e da prospettive convenzionali. Fin dall'antichità, l'arte privilegia il legame tra la madre e il figlio maschio che deriva dall'iconografia secolare della Madonna col Bambino, modello per tutte le opere pittoriche e scultoree che ne derivano; sino al XIX secolo la maternità ingloba ancora i

²² M. C. Storini, *Figurazioni del materno e voci narranti nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, in *Nel nome della madre*, a cura di Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis, Cristiana Franco, Lucinda Spera, Roma, Del Vecchio, 2017, p. 114.

²³ Ivi, p. 113.

²⁴ S. Simoni, *Nel nome della madre, Breve storia per immagini*, cit., p. 78.

²⁵ Ivi, p. 90.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ M. C. Storini, *Figurazioni del materno e voci narranti nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, cit., p. 117.

²⁸ S. Simoni, *Nel nome della madre, Breve storia per immagini*, cit., p. 65.

«tratti della sacralità».²⁹ La discendenza tra la madre e la figlia femmina in pittura comincia a comparire dal Seicento quando si diffondono i «ritratti familiari».³⁰ Tante volte la madre viene equiparata alla virtù teologale della Carità, perché allegoria di «una donna che nutre e cura dei bambini»³¹ identificata come colei che si dona all'altro senza volere nulla in cambio. Questo immaginario legato ai temi religiosi rimane stabile fino al XIX secolo.

Dalla «ripetizione ossessiva di immagini edulcorate»³² della madre si passa nell'Ottocento a «esempi incapaci di abilità materne».³³ Nelle opere d'arte compaiono Salomè, Giuditta e Lilith, donne che si rifanno allo scenario mortifero della *femme fatale* che scinde consapevolmente sessualità e maternità. Spiccano anche figure di madri degeneri o che dichiarano apertamente di non volere figli, come evidenziano le pitture del ciclo simbolista di Giovanni Segantini intitolato *Nirvana*. Del polittico riporto qui due



Figura 1. Giovanni Segantini, *Le cattive madri*, 1894, olio su tela, Galerie Belvedere, Vienna



Figura 2. Giovanni Segantini, *Il castigo delle lussuriose*, 1891, olio su tela, Walker Art Gallery, Liverpool

tele: *Le cattive madri*, che raffigura una serie di donne impigliate tra i contorti rami degli alberi, costrette ad ascoltare il pianto dei loro bambini e *Il castigo delle lussuriose*, nel quale emergono su uno sfondo innevato tre figure di donne paralizzate in attesa di espiare la colpa di aver rinunciato alla maternità in nome della lussuria. «Amai e rispettai sempre la donna in qualunque condizione essa sia pur che abbia viscere di Madre»³⁴ confessa il pittore; Segantini è conscio della divisione che opera tra femminilità e maternità e condanna con fermezza colei che rinuncia a quest'ultima.

²⁹ Ivi, p. 76.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 82.

³² Ivi, p. 68.

³³ Ivi, p. 69.

³⁴ A. P. Quisnac, D. Segantini, *Segantini: il ritorno a Milano*, Milano, Skira, 2014, pp. 234-235.

A partire dalla seconda metà del Novecento il campo artistico decostruisce e rielabora le forme dominanti che si erano sclerotizzate intorno alla figura della madre cercando di restituire «la complessità dell'esperienza, la molteplicità sfumata della relazione, dei bisogni e delle aspettative reciproche madre-figlio/a».³⁵ Precorritrice, perché rappresentò con crudezza senza precedenti il pensiero ossessivo di diventare madre in relazione al «peso sociale che il ruolo di madre riveste nella relazione di coppia e nel mondo»³⁶ fu la pittrice messicana Frida Kahlo che indagò anche il legame simbolico tra la morte della propria madre e il venire alla luce, come si evince nell'opera *La mia nascita* (1932).



Figura 1 Frida Kahlo, *Henry Ford Hospital*, 1932, olio su metallo, Città del Messico, Coll. Dolores Olmedo

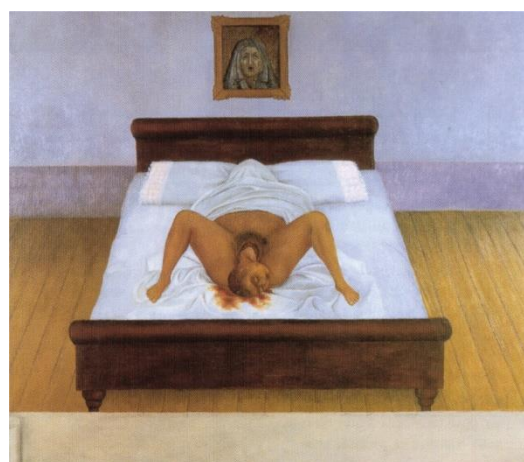


Figura 2 Frida Kahlo, *My Birth*, 1932, olio su metallo, collezione privata

A questa altezza la maternità viene raccontata come un danno personale soprattutto in termini di vita sociale, perché implica ancora i tradizionali ruoli di moglie e di madre. L'arte contemporanea degli anni Settanta, che si serve del dibattito femminista e accoglie il linguaggio concettuale, è pervasa da temi quali la maternità e la gravidanza che vengono risemantizzati e allontanati dalla longeva idea che essere donna comporti per forza essere madre, essere una madre felice. Le artiste sentono l'esigenza di indagare l'esperienza femminile in quanto tale, articolandola secondo un nuovo discorso artistico che trovi spazio nella sua strutturazione. Molte volte le artiste devono fare i conti con se stesse e inevitabilmente con le proprie madri, è il caso dell'opera *Por um fio* (1976) di Anna Maria Maiolino; si tratta di una fotografia della serie *Fotopoemação* che ritrae l'artista, sua

³⁵ S. Simoni, *Nel nome della madre, Breve storia per immagini*, cit., p. 68.

³⁶ Ivi, p. 85.

madre e sua figlia (Anna, Vitalia e Veronica) intente a tenere con la bocca un filo, simbolo della connessione generazionale tra le tre ma anche delle loro differenti origini: Italia, Ecuador e Brasile. Qui il rapporto con la propria madre non viene rinnegato o disprezzato, ma diviene indispensabile riconoscerlo come fondativo della propria identità essendo depositario di un'eredità, tutta femminile, che verrà trasmessa anche alle generazioni successive.



Figura 3 Anna Maria Maiolino, *Por um fio*, 1976

In ambito sia letterario sia artistico lo sguardo dominante sul tema del materno si è imposto riportando una visione bipartita e totalizzante; una rappresentazione esclude l'altra, non compaiono mai forme ibride: o la madre tradizionale datrice di vita o la donna perturbante e mortifera che trascura i figli mettendoli in pericolo. Un *aut aut*, disgiunzione esclusiva, che ha accompagnato le narrazioni occidentali fino alla seconda metà del XX secolo, epoca in cui è emersa una terza via in grado di ripristinare la madre nella sua totalità di donna, riflettendo anche sulla relazione madre-figlia come situazione fondativa in grado di restituire «la complessità e l'ambivalenza dell'immaginario materno»³⁷ indagando i punti di contatto e di opposizione per svelarne le contraddizioni e le sfumature che da secoli le narrazioni dominanti hanno sottratto e semplificato.

³⁷ T. de Rogatis, *Ripensare l'eredità delle madri. Cerimoniale iniziatico e strutture rituali ne L'amore molesto, I giorni dell'abbandono e La figlia oscura di Elena Ferrante*, in *Nel nome della madre*, cit., p. 89.

Ripensare alla figura materna oggi

La seconda metà del Novecento vede una rinegoziazione della figura materna, non intesa più nelle sue componenti «biologiche ed extrasoggettive».³⁸ È soprattutto grazie ai discorsi psicoanalitici femministi e ai *Gender and Women's Studies* che si sono diffuse «nuove forme di percezione»³⁹ intorno alla madre.

Il femminismo nasce come movimento di donne che si oppongono al potere patriarcale, che rivendica pari diritti civili, economici e politici. È una corrente che si sviluppa in ambito anglosassone ed europeo, prima con i movimenti suffragisti di inizio Novecento e poi con le lotte del femminismo radicale a partire dalla fine degli anni Sessanta; come finalità ha inoltre quella di «rileggere e documentare il capitale culturale accumulato [...] dalle donne nel mondo».⁴⁰ Solo portando alla luce l'interesse dell'esperienza femminile, oscurata per secoli, è possibile ripristinare un discorso scevro da stereotipi di genere.

La corrente psicoanalitica femminista ha salvato la figura materna, e in particolar modo il rapporto madre-figlia, dopo che le teorie di Sigmund Freud e di Jacques Lacan l'avevano confinata in un ruolo marginale e subalterno rispetto al padre. La teoria freudiana dello sviluppo psicosessuale prevede tre fasi: orale, anale e fallica; «il legame emotivo con la madre è presente già durante il primo stadio»,⁴¹ ma è in quello fallico che il bambino o la bambina si innamorano di lei. Se il bambino si riconosce nel padre, modello determinante e positivo per il suo sviluppo identitario, al contrario la bambina si distacca dalla madre «all'insegna dell'ostilità [tanto che il suo primo attaccamento] finisce in odio. Un odio che può diventare evidente e durare tutta la vita».⁴² Più complessa e mortificata è la figura femminile e materna tracciata da Jacques Lacan. Lo psicoanalista francese «attribuisce al soggetto maschile un ruolo cognitivo e linguistico, mentre la posizione femminile diviene funzione del soggetto maschile»⁴³, il suo corrispettivo,

³⁸ D. Brogi, *Per un nuovo racconto di formazione*, in *Nel nome della madre*, cit., p. 9.

³⁹ Ivi, p. 15.

⁴⁰ A. Toronna, *Women's Studies*, in M. Cometa (a cura di), *Dizionario degli Studi Culturali*, <http://www.studiculturali.it>

⁴¹ P. Sambuco, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, Padova, il Poligrafo, 2014, p. 20.

⁴² S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, in *Opere*, vol. XI, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, p. 228.

⁴³ P. Sambuco, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, cit., p. 21.

l'altra faccia meno spendente della medaglia. Lo sviluppo dell'individuo per la teoria lacaniana avviene attraverso tre strutture: il Reale, «l'ordine che precede la formazione dell'ego»,⁴⁴ l'Immaginario, denominato anche fase dello specchio, perché avviene l'identificazione dopo che il bambino acquisisce senso di sé, e il Simbolico, «regno della lingua e della cultura, dominato dal fallo: [...] forma di potere [che] funziona come un simbolo». ⁴⁵ Quindi gli uomini entrano nel Simbolico come soggetti dotati di pene e le donne come soggetti che ne sono privi e ne provano invidia. Sempre secondo la teoria, le donne cercano di entrare nel simbolico «diventando fallo di qualcun altro, cioè manifestando un desiderio eterosessuale per accettarlo e per rinforzare il potere maschile». ⁴⁶ Di conseguenza, anche «la madre viene privata di valore per la sua mancanza di funzione cognitiva e linguistica». ⁴⁷ Questo secondo Judith Butler significa che i soggetti femminili fungono da «“essere per” un soggetto maschile che cerca di riconfermare e accrescere la propria identità attraverso il riconoscimento di quell’“essere per”». ⁴⁸ A tal proposito Carla Lonzi, teorica dell'autocoscienza e della differenza sessuale, segnala:

La donna scopre [...] che il mondo patriarcale ha un bisogno assoluto di lei come elemento su cui si riposa anche lo sforzo liberatorio dell'uomo. [...] Privo della donna il culto della supremazia maschile diventa uno scontro caratteriale fra uomini [e quindi] con la sua assenza la donna compie un gesto di presa di coscienza, liberatorio, dunque creativo. ⁴⁹

Una delle prime riabilitazioni della figura della madre si deve alla psicoanalista Melanie Klein, che la pone al centro della relazione col bambino, dato che questo la considera «elemento chiave della sua vita psichica [...] e la relazione con lei può definire gli schemi futuri dello sviluppo». ⁵⁰

Questa prima panoramica restituisce il quadro che la psicoanalisi ha costruito sulla figura della madre nei primi decenni del Novecento. Come sottolinea la filosofa Luce

⁴⁴ Ivi, p. 22.

⁴⁵ Ivi, p. 23.

⁴⁶ Ivi, pp. 23-24.

⁴⁷ Ivi, p. 25.

⁴⁸ J. Butler, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Milano, Sansoni, 2004, pp. 66-68.

⁴⁹ C. Lonzi, *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*, in *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Milano, Rivolta femminile, 1971, pp. 62-62.

⁵⁰ P. Sambuco, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, cit., p. 26.

Irigaray, la cultura occidentale ha operato «un matricidio, come suggerisce l'*Oresteia* di Eschilo»⁵¹ e non il parricidio di cui parla il padre della psicoanalisi. Irigaray porta avanti la critica del Simbolico maschile attraverso «l'affermazione della differenza sessuale affinché le donne possano essere liberate dall'opposizione binaria entro cui sono iscritte all'interno della società patriarcale»⁵². In *Speculum* la filosofa sostiene che il concetto di donna, che rappresenta «la castrazione e la mancanza»⁵³, viene elaborato non a partire da un diverso modo di significazione, ma confrontandolo col maschile. Nel simbolico la differenza del femminile si annulla perché si infrange in un «sistema che non la riconosce».⁵⁴ È necessario quindi stabilire «un altro ordine simbolico che non spoglia la madre delle sue qualità».⁵⁵ La filosofa della differenza Luisa Muraro aggiunge:

Come sappiamo, i filosofi si sono ispirati alla figura e all'opera della madre. Essi però, invertendo l'ordine dell'operazione compiuta, hanno presentato l'opera materna come una copia (e non di rado una brutta copia) della propria. In ciò sono stati complici del patriarcato che presenta il padre come l'autore vero della vita.⁵⁶

Oltre a una critica della filosofia occidentale, l'autrice ne avanza anche una al femminismo che attribuiva al dominio patriarcale le miserie delle madri. Le figlie colpevolizzando le proprie madri per aver vissuto nella privazione se ne allontanano dimentiche che «saper amare la madre fa ordine simbolico e [...] la potenza racchiusa nella relazione femminile con la madre neutralizza il predominio maschile».⁵⁷

Se per Walter Benjamin nell'opera *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* le figure archetipiche della narrazione sono due uomini, l'agricoltore sedentario prima e il mercante navigatore poi, la critica femminista mette al centro la madre: «prima garanzia narrativa del mondo»⁵⁸. Ella è la prima mediatrice del linguaggio del mondo. «Noi impariamo a parlare dalla madre o chi per essa, e lo impariamo non oltre

⁵¹ L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 10-11.

⁵² P. Sambuco, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, cit., p. 33.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 34.

⁵⁵ L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, cit. p. 11.

⁵⁶ Ivi, p. 20.

⁵⁷ Ivi, p. 21.

⁵⁸ D. Brogi, *Per un nuovo racconto di formazione*, in «Nel nome della madre» a cura di Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis, Cristiana Franco, Lucinda Spera, Roma, Del Vecchio, 2017, p. 13.

o extra ma come parte essenziale della comunicazione vitale che abbiamo con lei»⁵⁹ scrive Luisa Muraro. Avviene un'inversione di epistemologia:

Saper parlare significa, fondamentalmente, saper mettere al mondo il mondo e questo noi possiamo farlo in relazione con la madre, non separatamente da lei. [...] Io penso che anche la facoltà del linguaggio, che chiamo: saper parlare, sia il frutto di uno scambio, quello con la madre, che nel prodotto, la lingua, confluisce con lo scambio sociale ma se ne distingue strutturalmente per la caratteristica della disparità.⁶⁰

Negli anni Settanta in Francia con Hélène Cixous si sviluppa l'*écriture féminine*, una forma di scrittura che ha proposto una «rottura con le limitazioni patriarcali del linguaggio»⁶¹ per esprimere la specificità del corpo femminile, rielaborando anche la narrazione sul corpo materno. Secondo Cixous, «il testo e la madre sono [...] interconnessi»; usando la metafora dell'inchiostro bianco per il latte materno, la letterata vuole dire che attraverso la scrittura, la donna può esprimere la sua sessualità repressa e il suo essere. Implicitamente afferma che esistono «forme di espressione proprie del soggetto femminile».⁶²

Da qui, l'interesse di esplorare sotto una nuova luce la relazione madre-figlia, da sempre «confinata negli stereotipi critici di genere»,⁶³ subalterna rispetto a quella padre-figlio. Bisogna inoltre evidenziare che non intercorre una diretta relazione di causa-effetto tra la produzione di un *corpus* di opere che orbitano intorno a questo tema e la teoria femminista.

È come se anche il mito di Demetra e Persefone venisse riletto. «La tragedia è una proiezione maschile»,⁶⁴ così come dietro il complesso di Edipo, non c'è il tabù dell'incesto, ma lo sfruttamento di questo tabù da parte del padre a sua salvaguardia, allo stesso modo dietro il legame tra Demetra e Persefone c'è l'ordine simbolico maschile che esercita «violenza»⁶⁵ contro l'ordine femminile. Oltre a rappresentare «l'iniziazione alla femminilità»⁶⁶ come una discesa ctonia e una salvifica riemersione.

⁵⁹ L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, cit., p. 42.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 49-50.

⁶¹ P. Sambuco, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, cit., p. 28.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit., p. 49.

⁶⁴ C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Milano, Rivolta Femminile, 1970, p. 42.

⁶⁵ E. Severino, *Téchne, le radici della violenza*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 29.

⁶⁶ T. de Rogatis, *Ripensare l'eredità delle madri*, cit., p. 77.

Si nota una certa ricorrenza di «immagini sul corpo femminile»⁶⁷ e una diversa articolazione dell'impianto comunicativo tra madre e figlia. A partire dagli anni Settanta del Novecento si iscrive un diverso paradigma: la tematizzazione di una nuova rappresentazione del legame madre e figlia. Le autobiografie, le confessioni, i diari e le memorie costituiscono una serie di generi dove la scrittura femminile trova spazio e forma. Scrittrici quali Simone de Beauvoir (in *Una morte dolcissima* 1964), Alba de Céspedes (in *Dalla parte di lei* 1949, *Quaderno proibito* 1952) Elsa Morante (in *Menzogna e sortilegio* 1948), Goliarda Sapienza con la produzione poetica, Inès Cagnati (in *Génie la folle* 1976), Francesca Sanvitale (in *Madre e figlia* 1980), Annie Ernaux (in *Une femme* 1988), Susanna Tamaro (in *Va' dove ti porta il cuore* 1994), Mariateresa di Lascia (in *Passaggio in ombra* 1995), Elena Ferrante (in *L'amore molesto* 1992, *I giorni dell'abbandono* 2002, *La figlia oscura* 2006), Alice Munro (in *Il sogno di mia madre* 1998), Elena Stancanelli (in *Benzina* 1998), Simona Vinci (in *Come prima delle madri* 2003, *Parla, mia paura* 2017) raccolgono e ricostruiscono un immaginario composto da «pluralità e mutamenti».⁶⁸ Come scrive Adrienne Rich sul suo rapporto con la madre:

Adesso non sogno più [...] conversazioni risanatrici con lei, in cui poter mostrare tutte le ferite e, transcendendo il dolore che abbiamo condiviso come madre e figlia, dirci finalmente tutto. Ma nello scrivere queste pagine io ammetto per lo meno quanto sia stata e sia importante per me la sua esistenza. [...] Il grido di questa donna-bambina in noi non è necessariamente un fatto regressivo di cui vergognarsi; è solo il germe del nostro desiderio di creare un mondo dove madri e figlie forti non costituiscano eccezioni.⁶⁹

Tre esempi

Dal punto di vista tematico e formale, la mia analisi si concentra su tre opere che sono state scritte in tre decenni significativi per la storia delle donne e la rappresentazione del femminile in letteratura. Data la ricorrenza di motivi e aspetti formali, è possibile esaminare in comparazione tre libri: *Génie la matta* di Inès Cagnati (1976), *Una donna* (1987) di Annie Ernaux e *L'amore molesto* (1992) di Elena Ferrante.

⁶⁷ P. Sambuco, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, cit., p. 15.

⁶⁸ D. Brogi, *Per un nuovo racconto di formazione*, cit., p. 18.

⁶⁹ L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, cit., p. 24.

Génie la matta di Inès Cagnati, scrittrice del mondo rurale, esce in Francia presso l'editore Denoël nel 1976 e vince il prix des Deux Magots. Viene tradotto in Italia da Adelphi solo nel gennaio del 2022. Racconta il complicato e sofferto rapporto tra la figlia Marie e la madre Eugénie, conosciuta in tutto il piccolo paese come “la matta”.

Una donna scritto da Annie Ernaux, vincitrice del Premio Nobel per la letteratura nel 2022,⁷⁰ tradotto dal francese dalla casa editrice L'orma, può essere definito un'autosociobiografia perché l'autrice assembla «intagli della propria esistenza»⁷¹ per portare avanti una ricerca sociologica ed etnologica sull'intera condizione femminile, adottando l'impersonale *on* oppure il plurale *nous*. Ripercorrendo la biografia materna scandaglia la propria per restituire uno spaccato esistenziale di due donne del Novecento.

L'amore molesto è il primo libro pubblicato da Elena Ferrante esce nel 1992 per le Edizioni e/o; è un romanzo che abbraccia il genere del thriller poiché la protagonista, la figlia Delia, cerca di indagare il passato della madre Amalia dopo che questa viene ritrovata morta annegata lungo il litorale napoletano.

⁷⁰ Riconoscimento conferitole «per il coraggio e l'acutezza clinica con cui scopre le radici, le estraneità e i vincoli collettivi della memoria personale». Insignita del premio più per motivi ideologici e sociali che letterari. In questa occasione, *Les années* (2008) sono stati acclamati per l'intensità con la quale l'autrice ha condensato diversi decenni della storia francese fusa con la sua storia personale, tralasciando molte opere antecedenti di maggior rilievo quali *L'événement* (2000) o *Mémoire de fille* (2016).

⁷¹ S. Genetti, *Annie Ernaux: per una poetica autosociobiografica della vergogna*, in «Archivi Delle Emozioni», 2 (1), 2021, 139-156.

Capitolo II: Retoriche della madre

La madre come dispositivo narrativo

Dopo aver chiarito la necessità di «assumere una nuova prospettiva, mobile e multifocale»⁷² nello studio delle rappresentazioni letterarie della figura della madre, non integrata nelle gerarchie patriarcali, sarà ora possibile indagare la scrittura femminile nelle tre opere oggetto di questa ricerca. L'analisi parte dalla convinzione che il femminile in letteratura «è sia un dispositivo letterario che un dispositivo sociale, ossia un sistema simbolico attraverso il quale è stata definita la posizione del genere nel mondo».⁷³ Molto spesso è riduttiva l'analisi che i *Women e Gender Studies* elaborano perché di carattere «unicamente culturista»⁷⁴ che non tiene conto delle forme.

È bene studiare la scrittura femminile tramite i diversi generi e stili che ha assunto nel corso degli ultimi due secoli. Se in uno dei migliori manuali di letteratura italiana del 1991, *Storia della letteratura italiana* di Giulio Ferroni, le scrittrici erano relegate in un unico capitolo intitolato *Elsa Morante e le narratrici* (che riuniva in quanto donne oltre a Morante: «Fausta Cialente, Gianna Manzini, Anna Banti, Maria Bellonci, Anna Maria Ortese, Natalia Ginzburg e Lalla Romano per un totale di diciassette pagine su settecentoventinove»⁷⁵), oggi la scrittura femminile acquista più spazio. Nel manuale edito da Einaudi nel 2021, *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, a cura di Marco A. Bazzocchi, nove paragrafi sono occupati da donne per un totale di 83 pagine su 481, un numero ancora esiguo ma più significativo del dato precedente. Si nota dunque che negli ultimi decenni si è fatta più viva l'attenzione su questo versante, e si sta radicando un approccio più completo che restituisce l'interezza del fenomeno letterario perché in

⁷² D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, p. 23.

⁷³ *Ead.*, *Lei chi è? Forme e fantasmi del femminile nelle narrazioni novecentesche*, in *Scritture del corpo*, Atti del XVIII Convegno Internazionale della MOD, 22-24 giugno 2016, p. 31.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Ivi, pp. 31-32.

grado di illuminare anche il genere femminile, sottendendo che «un canone tutto fatto da autori maschili parla solo di se stesso».⁷⁶

«Lo spazio delle donne [...] è lo spazio della storia e ci parla di una ridefinizione istituzionale di equilibri patriarcali andati avanti per secoli. [...] “Dispatriarcarsi” può significare dialogare con la cultura che ci ha colonizzato»⁷⁷ per restituire nuove angolazioni da cui guardare la femminilità, e nello specifico la figura della madre, attraverso una ricodificazione del suo ruolo e delle narrazioni che la vedono protagonista.

La madre non è solo un tema, ma può essere considerata anche un «artificio della trama»⁷⁸ poiché è una figura che lega a sé coordinate spazio-temporali indelebili; si sceglie o si diventa madre in un preciso momento della vita e i ricordi legati a lei elaborati dai figli sono necessariamente incorporati in un'intelaiatura di luoghi ed esperienze inscrivibili in momenti significativi. La madre è

Un nodo nell'intreccio narrativo attraverso cui un autore [...] comunica una visione del mondo, veicola un messaggio. Ha a che fare con l'*inventio*, ma anche con la *dispositio*. [...] È un contenuto e una forma del contenuto [poiché] contribuisce a strutturare la trama.⁷⁹

Può quindi essere bachtinianamente considerata un cronotopo, perché parte integrante della caratterizzazione del personaggio sono le coordinate spazio-temporali che lo collocano all'interno della diegesi permettendogli di diventare un tutto dotato di senso e concretezza, dove il tempo si fa denso e compatto e lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo. L'incontro con la madre è a tutti gli effetti un cronotopo: l'impatto dell'io-figlia con il tu-madre è sia un rapporto che segue questi riferimenti sia un codice attraverso il quale il mondo scritto entra nel mondo non scritto assumendo profondità diacronica.

⁷⁶ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit., p. 60.

⁷⁷ Ivi, p. 61.

⁷⁸ R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza, 2007, p. 6.

⁷⁹ *Ibidem*.

Raccontare la femminilità

Le donne hanno storicamente abitato in modo diverso la vita, «incarnando e impersonando, socialmente e materialmente, forme differenti di interferenza, frammentazione e ricuciture tra prassi e immaginazione, tra esperienza personale ed espressione artistica»⁸⁰ che si riversano anche nella forma dei testi, «contenuto sedimentato della rielaborazione in stile di esperienze, di vita, di lacerazioni».⁸¹ La forma riflette il contenuto, pertanto per i testi selezionati si può parlare di «effetto Frankenstein»,⁸² cioè una ricomposizione artistica che mette insieme più parti per far dialogare i diversi livelli narrativi, «sperimentando modi di fare e disfare attraverso il linguaggio».⁸³

La forma espressiva in *Génie la matta*, *Una donna* e *L'amore molesto* è ibrida perché innestata da più generi: l'autobiografia, il romanzo autobiografico, la biografia, il *mémoire* e la storiografia. L'incipit del romanzo di Inès Cagnati lo dimostra:

On l'appelait Génie la folle.

Elle traversait parfois le village de son pas hâtif avec, au bras, son panier en bois contenant toujours le sac de jute qui lui servait de capuchon en cas de pluie. Moi, je courais derrière elle de toutes mes petites jambes. Si elle disparaissait [...] la peur me venait qu'elle en profite pour me laisser là, toute seule.⁸⁴

Il romanzo è scritto in prima persona, e il *moi* comincia un racconto di rimemorazione sulla figura materna *elle*, Génie la matta, soprannominata così dalla voce corale *on* di tutti i paesani del piccolo villaggio contadino. Nell'incipit riecheggia la novella *Rosso Malpelo* (1880) di Giovanni Verga: «Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo [...]»⁸⁵ per la narrazione impersonale e distaccata concentrata nella prima proposizione dove viene riportata la voce del popolo.

⁸⁰ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, cit., p. 83.

⁸¹ Ivi, p. 64.

⁸² Ivi, p. 85.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ I. Cagnati, *Génie la folle*, Paris, Denoël, 1976, p. 11.

⁸⁵ G. Verga, *Rosso Malpelo*, in *Vita dei campi*, Milano, Longanesi, 1980, p. 221.

Un io narrante alle prese con la ricostruzione di una terza persona si ritrova anche ne *L'amore molesto* (1992) di Ferrante:

Sentii con sofferenza, dopo molto decenni da allora, che lì, in quell'angolo di quella stazione, io non ero riuscita in nessun modo a pensare i suoi pensieri dal di dentro di lei, dall'interno del suo respiro. La sua voce già a quel tempo mi poteva solo dire: fai questo, fai quello; ma non potevo essere più parte della cavità che concepiva quei suoni e stabiliva quali dovevano suonare nel mondo esterno e quali restare suoni senza suono. Ne ebbi dispiacere.⁸⁶

Vi è un parallelismo tra i primi due estratti, dato che entrambe le autrici scelgono di adottare la prima persona per descrivere la figura materna filtrata dal loro sguardo. Tale tecnica narrativa è tipica dell'autobiografia, in quanto «racconto retrospettivo in prosa che un individuo reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della propria personalità»⁸⁷ per costruire una scrittura dell'io che rientra nello statuto referenziale. Questo tipo di narratore, attraverso il patto autobiografico, assicura al lettore di raccontare esclusivamente la verità.

Nonostante il ricorso al narratore autodiegetico in prima persona, Cagnati e Ferrante ibridano questa forma inserendo la *fiction* come caratteristica portante del genere romanzo. L'io narrante non segue più il patto autobiografico basato sulla referenzialità, ma il patto romanzesco che presuppone disuguaglianza tra autore e narratore benché venga mantenuto «l'effetto di reale [che comporta] la carenza del significato a vantaggio del solo referente».⁸⁸ Viene infranta così l'identità tra autore, narratore e personaggio, categoria fondante dell'autobiografia.

Il patto romanzesco implica che autore e personaggio non coincidano e secondariamente richiede l'attestato di finzione, tante volte è esemplificativo il sottotitolo di *romanzo*. *Génie la matta* e *L'amore molesto* rientrano in questa classificazione o più precisamente in quello che Lejeune definisce come «romanzo autobiografico»,⁸⁹ testo finzionale in cui il lettore crede di scorgere degli elementi direttamente riconducibili all'autore considerato come persona dotata di un vissuto che scrive e pubblica. Ogni romanzo autobiografico può essere letto secondo diversi gradi, tanto che la

⁸⁶ E. Ferrante, *L'amore molesto*, Roma, Edizioni e/o, 1999, pp. 88-89.

⁸⁷ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 12.

⁸⁸ A. Compagnon, *Il demone della letteratura*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 122-124.

⁸⁹ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 25.

«rassomiglianza [...] può andare da una vaga aria di famiglia»⁹⁰ fino alla precisa ricostruzione di fatti personali romanziati. Dei romanzi sopracitati si può parlare di «finzione autobiografica [...] esatta»⁹¹ poiché vi è un interscambio, non esplicitato nel testo, tra le biografie delle autrici e i loro racconti; i personaggi costruiti dalle scrittrici assomigliano a loro per alcuni tratti.

Génie la matta è un romanzo ambientato in un paesino agricolo della Francia meridionale che tematizza un'infanzia fatta di miseria funestata da aspre ma autentiche relazioni interpersonali. È la stessa autrice intervistata da Laurence Paton nel 1977 a rispondere:

Non sono stata una bambina molto felice. [...] Penso che di infanzie-paradiso non ce ne siano molte⁹². Génie svolge impeccabilmente tutti i lavori agricoli, descritti con precisione nei dettagli; è sempre l'autrice a chiarire «Sono figlia di contadini e di conseguenza ho fatto tutti i lavori della fattoria. Li conosco, insomma. [...] Mi è rimasto l'amore per la terra, l'acqua gli alberi e il sole».⁹³

Elena Ferrante scrive sotto pseudonimo, «differenziazione e sdoppiamento del nome»⁹⁴ o «scelta dell'invisibilità [che] propone un'idea di autorialità il più possibile svincolata dall'individuo empirico»⁹⁵ col fine di valorizzare la scrittura a discapito dell'autrice e «perché il lettore possa cogliere la verità nella finzione letteraria»⁹⁶ come accade nella rivendicazione dello spazio autobiografico di André Gide che scrive «Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman».⁹⁷ Proprio come Gide che sceglie come personaggi principali gli intellettuali, in Ferrante si trova la stessa costante: Delia, la protagonista de *L'amore molesto* fa la fumettista, ne *La figlia oscura* Leda è una professoressa universitaria e anche nella tetralogia de *L'amica geniale*, Elena, la voce narrante, alter ego dell'autrice, svolge proprio la professione di scrittrice. Le “eroine” sono sempre donne che svolgono lavori intellettuali, donne che attraverso il lavoro hanno potuto emanciparsi da ambienti culturalmente poveri e socialmente predatori, sempre

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 26.

⁹² I. Cagnati, *Il piacere del silenzio e della pazienza. Inès Cagnati intervista da Laurence Paton*, in *Génie la matta*, Milano, Adelphi, 2022, pp. 179-180.

⁹³ Ivi, p. 183.

⁹⁴ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 25.

⁹⁵ T. de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, edizioni e/o, 2018, p. 21.

⁹⁶ M. A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2021, p. 459.

⁹⁷ A. Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1997, p. 280.

riconducibili alla città di Napoli. Molti critici sostengono che sotto lo pseudonimo di Ferrante ci sia proprio una penna che conosce profondamente l'ambiente partenopeo. Ecco che si risalda legame tra biografia d'autrice, ambientazione e personaggi; nel volume autobiografico *La frantumaglia* (2003), Ferrante racconta la propria esperienza come scrittrice, nata e cresciuta a Napoli (informazioni che si ricavano nella quarta di copertina di ogni suo romanzo) e figlia di una sarta napoletana.

L'originale scelta di adottare lo pseudonimo ha fatto nascere un dibattito, non solo letterario, circa la vera identità di Elena Ferrante, nome studiato a tavolino che omaggia la scrittrice Elsa Morante. Secondo l'ipotesi del filologo e saggista Marco Santagata, avanzata nel marzo 2016 con un articolo su *La lettura*,⁹⁸ il vero nome dell'autrice sarebbe quello della normalista Marcella Marmo, docente ordinaria di Storia Contemporanea presso l'Università Federico II di Napoli. Le argomentazioni che avvalorano tale tesi sarebbero il forte legame che la docente avrebbe con il paesaggio partenopeo e gli studi giovanili condotti alla Normale di Pisa, luoghi strettamente intrecciati con le vicende narrate da Elena, coprotagonista de *L'amica geniale*. La docente in un'intervista dello stesso anno smentì l'ipotesi di Santagata.

Secondo uno studio condotto dal giornalista Claudio Gatti, Anita Raja, già traduttrice dal tedesco per la casa editrice e/o, sarebbe la penna dietro lo pseudonimo di Ferrante. Il suo nome emerge dopo un'inchiesta sui flussi di cassa della stessa casa editrice pubblicata nell'ottobre del 2016 nell'inserto domenicale del Sole 24 Ore,⁹⁹ pare che gli incassi di Anita Raja sarebbero aumentati esponenzialmente in concomitanza con la pubblicazione della tetralogia. Sandra Ozzola e Sandro Ferri, comproprietari della casa editrice smentirono tutto e fecero appello alla privacy dopo essere stati contattati telefonicamente dal giornalista.

L'ultima ipotesi, formulata e discussa da un gruppo di accademici riunitosi presso l'Università di Padova durante il workshop *Drawing Elena Ferrante's profile*¹⁰⁰ (settembre 2017) fa luce sul nome di Domenico Starnone, scrittore e sceneggiatore

⁹⁸I. Bozzi, *Chi è Elena Ferrante? Ho un'ipotesi*, in «La lettura», 12 marzo 2016, https://www.corriere.it/cronache/16_marzo_12/scrittrice-elena-ferrante-ho-ipotesi-a7adc612-e825-11e5-9492-dcf601b6eea6.shtml.

⁹⁹C. Gatti, *Ecco la vera identità di Elena Ferrante*, in «Il Sole 24 Ore», 2 ottobre 2016, <https://amp24.ilsole24ore.com/pagina/ADEqsgUB>.

¹⁰⁰A. Tuzzi, M. A. Cortelazzo, *Drawing Elena Ferrante's profile, Workshop proceedings*, Padova, 7 september 2017.

www.padovauniversitypress.it/system/files/attachments_field/9788869381300.pdf

partenopeo marito di Anita Raja. Dalle analisi stilometriche risultano strette interferenze tra la scrittura di Starnone e quella di Ferrante, così sovrapponibili che molte volte le sequenze lessicali di Ferrante vengono attribuite a Starnone e viceversa. La questione è ancora irrisolta e apre altre piste interpretative: gli scritti di Anita Raja, composti da saggi e traduzioni, non possono essere inseriti nello stesso *corpus* di analisi costituito dai testi narrativi di Ferrante; i romanzi potrebbero essere stati scritti a quattro mani, oppure scritti da Raja ma corretti da Starnone, certo è che lo scrittore non ha mai ricevuto retribuzioni equivalenti a quelli della moglie dalla casa editrice e/o dopo la pubblicazione delle opere di Elena Ferrante. La questione, seppur meno opaca, rimane ancora aperta.

Più articolata è la forma di scrittura impiegata da Annie Ernaux, che fonde il familiare con il sociale, il mito e la storia. In un passaggio di *Une femme* (1988) si trova una vera e propria dichiarazione programmatica:

C'est une entreprise difficile. Pour moi, ma mère n'a pas d'histoire. Elle a toujours été là. [...] Je ne retrouve ainsi que la femme de mon imaginaire, la même que, depuis quelques jours, dans mes rêves, je vois à nouveau vivante, sans âge précis [...]. Je voudrais saisir aussi la femme qui a existé en dehors de moi, la femme réelle, née dans le quartier rural d'une petite ville de Normandie et mort dans le service de gériatrie d'un hôpital de la région parisienne. Ce que j'espère d'écrire de plus juste se situe sans doute à la jointure du familial et du social, du mythe et dell'histoire. Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par des mots. [...] Mais je souhaite rester, d'une certaine façon, au-dessous de la littérature.¹⁰¹

E conclude:

Ceci n'est pas une biographie, ni un roman naturellement, peut-être quelque chose entre la littérature, la sociologie, et l'histoire. Il fallait que ma mère, née dans un milieu dominé, dont elle a voulu sortir, devienne histoire, pour que je me sente moins seule et factice dans le monde dominant des mots et des idées où, selon son désir, je suis passée.¹⁰²

L'autrice vuole compiere un'impresa difficile; attraverso un progetto letterario cerca di storicizzare la figura di sua madre, per lei sempre esistita, con le parole: unico mezzo per raggiungere la verità, non le foto, i ricordi o le testimonianze familiari, solo le

¹⁰¹ A. Ernaux, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 22-23.

¹⁰² Ivi, p. 106.

parole. Il libro avrà un'impronta storiografica consapevolmente «al di sotto della letteratura».¹⁰³ La finalità è quella di ricreare un genere bifronte in grado di intercettare la letteratura con la referenzialità della storia. Per quanto la scrittura di Ernaux possa avvicinarsi all'*autofiction*, non è pienamente assimilabile al genere inaugurato da Serge Doubrovsky nella quarta di copertina di *Fils* (1977) e codificato dal critico Philippe Gasparini nel saggio *Poétiques du je, du roman autobiographique à l'autofiction* (2016). L'*autofiction*, nata sulla scia della *Nouvelle Autobiographie* di Robbe-Grillet, presuppone una serie di precise caratteristiche: identità onomastica tra autore e protagonista-narratore, il sottotitolo di romanzo in copertina, il primato del racconto sulla storia, la ricerca di una forma originale, la scrittura deve farsi verbalizzazione immediata, la riconfigurazione di un tempo lineare composto da frammenti e sovrapposizioni, il largo impiego del presente nella narrazione, la finalità di svelare la verità attraverso il racconto di fatti reali e una strategia di controllo del lettore. «L'écriture du moi ne se réduit pas à l'introspection. Elle peut aussi se tourner vers les autres, pour faire leur apologie, leur procès, ou simplement leur portrait».¹⁰⁴ La scrittura, attraverso l'*autofiction*, può farsi testimonianza di fenomeni sociali, politici ed economici. La *fiction* non è altro che «narration littéraire»;¹⁰⁵ la finalità è quella di ricreare una forma puramente linguistica e fortemente sperimentale, caratterizzata dalla creazione di un testo complicato privo di punteggiatura, ricco di spazi bianchi e massacrato nella sintassi. L'*autofiction* si distingue dalla tradizionale autobiografia soprattutto negli intenti; cerca infatti di «exprimer, construire une vérité autre que celle qui était accessible à l'autobiographie traditionnelle»¹⁰⁶ ormai erosa sul piano della veridicità. Comporre un'autobiografia significa sempre riassumere una visione del mondo, una certa ideologia e un sistema di valori. L'*autofiction* al contrario, mette in scena un *moi* «fluide, insaisissable»¹⁰⁷ non ancorato a istanze che risultano fallaci: a questa altezza l'autobiografia risulta impossibile perché pur pretendendo di rispettare il patto di verità, viene truccata da chi la scrive. Il patto autobiografico si fa inattendibile e quindi si sceglie l'*autofiction* in quanto «texte autobiographique qui

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ P. Gasparini, *Poétiques du je, du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016, p.175.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 177.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 180.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 185.

assume et développe son caractère mimétique, artificiel, artistique»¹⁰⁸ che fa sorgere qualche frammento problematico dell'io, come una sorta di lezione psicoanalitica.

Le opere di Ernaux racchiudono alcuni di questi elementi ma non tutti, inoltre sono spesso corredate da apparati fotografici, come in *L'usage de la photo* (2005) e in *Écrire la vie* (2016), o da ecfraresi, ovvero la descrizione narrativa di un'opera d'arte visiva che non è presente nel testo. L'uso che la scrittrice fa delle fotografie negli scritti rende ancor più sfuggente la definizione del genere. Fare fotografie, nell'epoca contemporanea, significa anche instaurare una relazione con il mondo. Il primo elemento che entra in gioco nella relazione è il corpo: fattore principe che partecipa all'assunzione di senso delle azioni umane, da sempre sottoposto a regole di disciplinamento. È continuamente sorvegliato attraverso il processo di civilizzazione (riferendosi alla cultura occidentale) individuato dal sociologo Norbert Elias, che consiste nel controllo delle pulsioni tramite l'apprendimento di prescrizioni di comportamento (regole del vivere civile, galateo, socializzazione primaria e secondaria). Il corpo ancora oggi viene razionalizzato; è fortemente controllato in quanto «partecipa a ogni relazione sociale e comunica al di là di ogni parola».¹⁰⁹ Annie Ernaux, debitrice del pensiero di Pierre Bourdieu sull'*habitus*, la condivisione di uno spazio sociale che permette di avere una medesima percezione delle pratiche sociali tra i componenti della stessa collettività, sembra essere consapevole del carattere predatorio, intriso di imprudenza aggressiva, della fotografia. Inoltre, è conscia che la fotografia è diventata «un rito sociale»¹¹⁰ che ha permesso «di democratizzare tutte le esperienze traducibili in immagini».¹¹¹ Secondo lo storico dell'arte Horst Bredekamp, le immagini vengono incontro all'uomo

sotto il segno di una corporeità aliena: esse non possono essere ricondotte pienamente a quella dimensione umana cui devono la propria realizzazione, né sul piano emotivo né mediante azzardi linguistici. E qui risiede il fascino delle immagini. Una volta prodotte, diventano autonome e incutono ammirazione e paura, sono cioè oggetti capaci di suscitare sensazioni fortissime.¹¹²

¹⁰⁸ Ivi, p. 197.

¹⁰⁹ S. La Mendola, *Comunicare interagendo*, Novara, Utet università, 2007, p. 304.

¹¹⁰ S. Sontag, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978, p.8.

¹¹¹ Ivi, p. 4.

¹¹² H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, 2010, trad. it. di S. Buttazzi, Milano, Raffaello Cortina, 2015, p. 10.

Alcune delle opere di Ernaux possono essere considerate dei fototesti, in quanto vi è una commistione di immagini vere e proprie e scrittura; in altre l'autrice sfrutta l'espedito dell'ecfrasi per riuscire a inglobare tutto il vissuto tagliato fuori dall'obiettivo: partendo dalla descrizione di una vecchia fotografia di sé o di chi la circonda, porta alla luce uno spaccato memoriale che non si riduce alla forma iconografica ma fa trasparire anche le impressioni inserite in uno sfondo sociale più ampio. Un frammento temporale fissato in una fotografia è «lo slancio verso un'insondabile posterità»¹¹³ come in questo passo tratto da *Une femme*:

Pour une femme, le mariage était la vie ou la mort, l'espérance de s'en sortir mieux à deux ou la plongée définitive. [...] Sur la photo de mariage, elle a un visage régulier de madone, pâle, avec deux mèches en accroche-cœur, sous un voile qui enserre la tête et descend jusqu'aux yeux. [...] Pas de sourire, une expression tranquille, quelque chose d'amusé, de curieux dans le regard. [...] Mais ce n'est pas ma mère. J'ai beau fixer la photo longtemps, jusqu'à l'hallucinante impression de croire que les visages bougent, je ne vois qu'une jeune femme lisse, un peu empruntée dans un costume de film des années vingt.¹¹⁴

Emerge frequentemente lo scollamento tra l'oggetto fotografico, in senso materiale, e «l'immagine che tale oggetto trasmette [...] per indicare una separazione fra la persistenza oggettiva e materiale [...] e la sua leggibilità, legata invece alla memoria».¹¹⁵ La scrittura è l'elemento funzionale a colmare i vuoti lasciati da immagini fisse impresse su pellicola.

L'autrice in un'intervista rifiuta di incasellare le sue opere nei generi tradizionali tanto che afferma:

Ce terme de « récit autobiographique » ne me satisfait pas, parce qu'il est insuffisant. Il souligne un aspect certes fondamental, une posture d'écriture et de lecture radicalement opposée à celle du romancier, mais il ne dit rien sur la visée du texte, sa construction. Plus grave, il impose une image réductrice : « l'auteur parle de lui ». Or, *La place*, *Une femme*, *La honte* et en partie *L'événement*, sont moins autobiographiques que auto-socio-biographiques.¹¹⁶

¹¹³ A. Sarchi, *Fotografia e rappresentazione di sé ne Les années di Annie Ernaux*, Arabeschi, n. 20, giugno-dicembre 2022. <http://www.arabeschi.it/fotografia-e-rappresentazione-di-sc-ne-lesannces-annie-ernaux/>

¹¹⁴ A. Ernaux, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 35-38.

¹¹⁵ A. Sarchi, *Fotografia e rappresentazione di sé ne Les années di Annie Ernaux*, Arabeschi, n. 20, giugno-dicembre 2022. <http://www.arabeschi.it/fotografia-e-rappresentazione-di-sc-ne-lesannces-annie-ernaux/>

¹¹⁶ A. Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, 2011.

Ernaux preferisce nominarle auto-socio-biografie. Pone se stessa al centro della narrazione per condurre un'indagine antropologica su sua madre. Parla di sé per ampliare lo sguardo su una collettività; partendo dalle proprie esperienze come donna, indaga le dinamiche sociologiche attraverso la scrittura letteraria preferendo un *je transpersonelle* che rievoca la forma impersonale per accogliere talvolta il *nous* o l'*on*. È un autobiografismo basato su un «io storico»,¹¹⁷ più che su un io empirico. In questo caso, che propone di ripercorrere l'esistenza materna per restituire uno sguardo storico e sociale di una donna vissuta nella Francia del secondo Novecento.

In tutti e tre i libri le autrici incrociano più generi; si potrebbe parlare di una forma ibrida: la diegesi è portata avanti dall'io che pone al centro l'altro, la sua finalità è quella di ricostruire la storia personale dell'altro partendo da ricordi che ha vissuto in prima persona. Sebbene l'io sia «la persona usata in modo privilegiato per tutto il racconto»,¹¹⁸ il soggetto dell'opera non è «principalmente la vita individuale, la genesi della personalità»¹¹⁹ ma la ricostruzione dell'identità di *alter*, nello specifico il rapporto con la madre.

Retoriche dell'assenza

La rappresentazione del materno in questi tre libri prende una piega divergente rispetto alle narrazioni che si erano imposte fino alla prima metà del XX secolo, anche dal punto di vista formale; se prima la madre veniva raccontata in terza persona come figura marginale o canonizzata nelle tradizionali raffigurazioni, qui diventa la protagonista del racconto. Il motore della narrazione è la sua assenza, un equilibrio che si rompe spinge le figlie a narrare le storie delle proprie madri. In tutti e tre i romanzi la madre muore, esplicitato nelle prime righe in *Une femme* e ne *L'amore molesto*, e nelle ultime lasse in *Génie la folle*:

¹¹⁷ R. Luperini, *Gli anni di Annie Ernaux*, in *Allegoria*, n. 76, 2017, p. 102.

¹¹⁸ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit., p. 17.

¹¹⁹ Ivi, p. 13.

Ma mère est mort le lundi 7 avril à la maison de retraite de l'hôpital de Pontoise, où je l'avais placée il y a deux ans. L'infirmier a dit au téléphone: «Votre mère s'est éteinte ce matin, après son petit déjeuner. » Il était environ dix heures.¹²⁰

La morte della madre è annunciata con estrema lucidità, tanto che vengono riportati i dettagli spazio-temporali del decesso: la data, il luogo e persino l'ora. È un processo di rimemorazione doloroso; la scrittura è possibile solo dopo che i ricordi si sono sedimentati nell'immaginario dell'io: «Peut-être ferais-je mieux d'attendre que sa maladie et sa mort soient fondues dans le cours passé de ma vie [...] afin d'avoir la distance qui facilite l'analyse des souvenirs».¹²¹

Le prime righe de *L'amore molesto* richiamano quelle sopracitate:

Mia madre annegò la notte del 23 maggio, giorno del mio compleanno, nel tratto di mare di fronte alla località che chiamano Spaccavento, a pochi chilometri da Minturno. Proprio in quella zona [...] quando mio padre viveva ancora con noi, d'estate affittavamo una stanza in una casa contadina e trascorrevamo il mese di luglio dormendo in cinque dentro pochi roventi metri quadri.¹²²

In questo caso, il decesso della madre innesca subito la narrazione dei ricordi che Delia, la voce narrante, fa riemergere mettendoli in relazione con gli eventi tragici del presente. L'annegamento misterioso costringerà la protagonista a scendere a Napoli, la sua città natale, per cercare di portare a galla la verità sulla morte della madre Amalia indagando principalmente se stessa: «ero l'unica fonte possibile del racconto, non potevo né volevo cercare fuori di me».¹²³

La drammatica e improvvisa morte della madre ne *L'amore molesto* e quella lenta ma dolorosa in *Une femme* tematizzano l'assenza della madre come dispositivo narrativo; solo se la madre si sottrae, la figlia narratrice può ricostruirne un racconto composto da ricordi. In questi romanzi la morte è il primo elemento che si incontra; in Ernaux è proprio funzionale a far procedere retrospettivamente la narrazione, mentre in Ferrante è proprio questo evento che innesca l'indagine incalzante di Delia. In *Génie la matta* la scomparsa

¹²⁰ A. Ernaux, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 11-12.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² E. Ferrante, *L'amore molesto*, Roma, Edizioni e/o, 1999, p. 9.

¹²³ *Ivi*, p. 168.

della madre è l'explicit del racconto, morta suicida dopo aver assistito all'ennesimo sopruso, l'avvelenamento del figlio, il piccolo Louis:

Mais elle avait son visage blême, si loin de tout. Elle a fait un peu de toilette, a remis sa robe du matin, ses souliers cirés et s'est éloignée vers la vieille maison sous les saules.

On l'a retirée du puisard avec un palan.

La grand-mère a dit, quand je l'ai prévenue: - J'avais bien raison de vouloir qu'on l'enferme.

On l'a enterée près du petit Louis. Ce jour-là, j'étais toute seule avec elle. Pendant quelques temps, les gens du village ont un peu parlé d'elle. Ils racontaient leur histoire et terminaient toujours en disant: - Ce n'était pas pour rien qu'on l'appelait Génie la folle.¹²⁴

Qui la morte conclude il racconto intrapreso dalla figlia Marie che sceglie di partire dai ricordi d'infanzia per restituire il tormentato rapporto con lei. L'epilogo è tragico, come il resto del racconto, e si chiude ad anello con la stessa proposizione che apriva il romanzo: «Pendant quelques temps, les gens du village ont un peu parlé d'elle». La narrazione procede con la descrizione dei ricordi di Marie sulla madre, alternata ai suoi incontri amorosi con Pierre e si arresta quando Génie muore; la scrittura si interrompe bruscamente in concomitanza con la morte, come se l'intera esistenza di Marie fosse strettamente intrecciata a quella materna.

Come nota Romano Luperini, tante volte chi racconta è vinto dall'«ansia dell'assenza»,¹²⁵ ovvero «il trasalimento prodotto dalla scoperta che la realtà si sottrae alle pretese di possederla».¹²⁶ Se il soggetto dell'incontro sfugge o manca, viene meno «la rassicurazione garantita dalla ripetizione».¹²⁷ Le figlie hanno considerato le madri come individui sempre esistiti, atemporali, strettamente interconnessi con le proprie vite; dopo la loro morte si accorgono di non essere più le stesse, si trovano abbandonate e sole in preda a una forma d'angoscia che non conoscevano, quella dell'assenza, *impasse* che attrae perché pone l'enigma della resistenza. È lo stesso meccanismo che si ritrova in *Un amour de Swann* (1913) di Marcel Proust quando l'incontro mancato tra Swann e Odette

¹²⁴ I. Cagnati, *Génie la folle*, cit., p. 219.

¹²⁵ R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza, 2007, p. 151.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ivi*, p. 149.

rompe l'abitudine e innesca l'innamoramento del raffinato gaudente, o ne *La noia* (1960) di Alberto Moravia, in cui il ritardo di Cecilia provoca una metanoia in Dino «Compresi che, mentre finora Cecilia [...] non era stata niente per me, il suo ritardo la faceva diventare qualche cosa».¹²⁸ E più il soggetto del desiderio, in questo caso la madre, non svela il suo mistero, il suo essere autonomo slegato dalle figlie, più attrae perché pone resistenza. Attraverso le tre narrazioni le figlie cercheranno in tutti i modi di ristabilire un legame di familiarità con le madri, talvolta idealizzate e percepite distanti.

È la Donna che dà forma all'assenza, che ne elabora la finzione, poiché ha il tempo per farlo; essa tesse e canta; le Tessitrici, le Canzoni cantate al telaio esprimono al tempo stesso l'immobilità (attraverso il ronzio dell'Arcoiaio) e l'assenza (in lontananza, ritmi di viaggio, onde marine, cavalcate).¹²⁹

L'incontro con la madre è il terreno dove la figlia riscopre la sua «identità perduta e irrealizzata, [...] attraverso l'altro ritrova la natura più vera e profonda».¹³⁰

Retoriche dello straniamento

Lo straniamento è «il procedimento che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che, il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato»;¹³¹ in sintesi, è quella tecnica narrativa che rompe gli automatismi percettivi per dare profondità al racconto. Paradigma che può essere realizzato in più modi: adottando un punto di vista insolito, fondendo i livelli temporali o risemantizzando il significante, sempre per restituire una prospettiva divergente, straniata appunto, al lettore.

In *Génie la matta* lo straniamento è dato dalla prospettiva dal basso, il racconto è focalizzato sulla figura della piccola Marie, bambina cresciuta in un ambiente ostile che non comprende fino in fondo cosa le accade, anche quando si trova in situazioni di pericolo; innanzitutto, la bambina non capisce come mai la madre la tratti con freddezza

¹²⁸ A. Moravia, *La noia*, Milano, Bompiani, 1960, p. 115.

¹²⁹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 33-34.

¹³⁰ R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, cit., p. 150.

¹³¹ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, (a cura di) T. Todorov, Torino, Einaudi, 1965, p. 82.

e distacco e l'intero racconto è teso a cercare di scandagliare il suo comportamento brutale e schivo:

Souvent elle pleurait, le soir, devant le feu. Ses yeux avaient pris la couleur des larmes. Elle disait: - Et moi, je n'ai rien eu.

Je disais: - Mois, tu m'as.

Mais elle continuait de pleurer. Alors, je croyais qu'elle ne me voulait pas. Je voulais l'aimer à chaque minute de ma vie pour qu'elle me veuille, je la suivais partout. Elle disait: - Ne reste pas dans mes jambes.

Mais moi, je voulais l'aimer, rester toujours près d'elle.¹³²

«Non starmi tra i piedi» è la formula fissa che compare dieci volte nel romanzo quando Génie cerca di allontanare da sé la figlia. La piccola Marie appare come un ostacolo, un macigno da portare sempre appresso, un impedimento, non la sua unica fonte di felicità come vorrebbe essere la bambina per la madre. Focalizzando solo Marie, anche il lettore non comprende la totalità delle cause degli eventi; rimane in disparte e tenta di trovare spiegazioni come fa il piccolo personaggio. La prosa è caratterizzata dalla «terribile semplicità»,¹³³ nei periodi prevale la paratassi e i dialoghi sono scarni: la scrittura è «neutra, silenziosa»¹³⁴ ha lo stesso tono che avrebbe una bambina.

Marie è consapevole che appartenere al mondo dell'infanzia significa avere una comprensione ridotta, immersa perlopiù in un mondo fantastico che accompagna la sensorialità:

La colline blanche, derrière la maison, était pleine de renards. [...] Je le connaissais tous à force de parcourir la colline. [...] Lorsque quelqu'un avait tué un renard, il lui attachait les pattes, passait un bâton entre les quatre pattes liées et allait de ferme en ferme pour qu'on le remercie de ce service rendu à tous en lui donnant quelque argent. [...] Je me souviens du roux ardent de la fourrure des renards, de leur queue opulente, de leur petit museau fin. Je me souviens combien je voulais apprivoiser un renard et qu'il soit mon ami. Mais on n'apprivoise pas un renard. On peut juste le tuer. Quand on est petit, on ne comprend pas.¹³⁵

¹³² I. Cagnati, *Génie la folle*, cit., p. 21.

¹³³ *Ead.*, *Il piacere del silenzio e della pazienza. Inès Cagnati intervista da Laurence Paton*, in *Génie la matta*, cit., p. 182.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ I. Cagnati, *Génie la folle*, cit., pp. 51-52.

O ancora quando cerca di spiare i lillà di una casa dal cancello con le sbarre verdi: «je me suis approchée et j'ai regardé tout près du portail. Quand on est petit, on ne sait pas certaines choses».¹³⁶ Come una litania, la stessa formula all'impersonale si ripete. Marie agisce ma si trova spesso impigliata nell'impossibilità di comprendere quello che le accade intorno. Come quando rievoca il pretino che «sorrideva. Si è accovacciato davanti a noi (Marie sta addobbando la chiesa con l'amichetta Lucette), ci faceva delle carezze leggere sulle cosce per calmare la nostra emozione. D'improvviso ero contenta. Era gentile, mi guardava, mi sorrideva mi parlava piano».¹³⁷ Con un'ellissi la narratrice porta sulla scena una molestia, non ha però le facoltà per capire quello che le è appena successo ma anzi, interpreta l'accaduto in modo completamente straniante tanto che ai gendarmi che la interrogano i giorni successivi racconterà con il sorriso le attenzioni dell'uomo mentre lui «stava zitto, tutto nero sulla sua sedia».¹³⁸ La consapevolezza della maturità arriva nei capitoli successivi, quando Marie viene abusata dallo stesso violentatore della madre, suo padre, «il muratore che fischiettava il motivetto del grande cedro nella curva».¹³⁹ L'io narrante sa di essere in pericolo, vorrebbe fuggire ma non trova via di scampo. La violenza incombe su di lei e allo stupro si aggiunge all'incesto:

Alors, je n'ai rien fait parce qu'il n'y avait rien à faire. Quand il a eu fini de siffloter, le maçon a dit: - Alors, mignonne, c'était bon, le curé?

Je n'ai rien dit. Je me suis mise à espérer très fort qu'elle [Génie] reviendrait tout de suite, qu'elle ouvrirait la porte et tout serait en ordre. Mais elle n'est pas revenue. Le maçon a tiré la table contre la porte et puis il est venu vers moi en disant: - Tu est un belle salope, come elle. Une salope. Tu as goûté du curé, maintenant tu vas goûter du maçon, c'est Meilleur, tu vas voir.¹⁴⁰

Annie Ernaux narra con sguardo straniato le vicende che non le sono appartenute o che non ha vissuto perché proprie del tempo e della condizione materna che generano in lei un mancato senso di appartenenza alle origini popolari di entrambi i genitori. Ma se l'io si sente distante dal mondo contadino, piccolo-borghese, anche quello pienamente borghese e intellettuale lo mettono a disagio, prova un altalenante senso di lacerazione tra i due ambienti: quello dei dominati e dei dominanti, citando Bourdieu. Il senso di colpa

¹³⁶ Ivi, p. 108.

¹³⁷ Ivi, p. 47.

¹³⁸ Ivi, p. 50.

¹³⁹ Ivi, p. 96.

¹⁴⁰ Ivi, p. 121.

che si percepisce nelle opere, *La Place*, *La Honte*, *L'événement* oltre che *Une femme*, fa emergere lo straniamento. L'io si trova in una situazione di marginalità, è spaccato tra l'ambiente delle origini familiari e quello borghese, fatto suo tramite l'educazione che le ha permesso di diventare un'insegnante approdata a un rango sociale più elevato. In un'intervista del 1993, Ernaux dichiara: «Un progetto materno terribile ha pesato su di me» e sarebbe quello di farle compiere il balzo sociale, per liberarla da una condizione di subalternità. Così, in *Une femme* scrive: «Il me semble maintenant que j'écris sur ma mère pour, à mon tour, la mettre au monde».¹⁴¹ Avviene un rovesciamento, oltre che di ruoli, di prospettiva. Adesso toccherà all'io riportare alla luce la madre, attraverso la scrittura sarà possibile farla rivivere, tanto che Ernaux si accorge: «je n'écris pas sur elle, j'ai plutôt l'impression de vivre avec elle dans un temps, des lieux, où elle est vivante».¹⁴² Il processo della scrittura, oltre alla rimemorazione, permette anche di superare la distanza di un'assenza, l'epistemologia viene rovesciata dalla scrittura pare dirci Ernaux.

Ne *L'amore molesto* lo straniamento è dato dalla sovrapposizione dei diversi tempi del racconto: i ricordi del passato, la vita presente e le allucinazioni di Delia si accavallano fino a creare un tempo palinsesto che trattiene, in un unico presente, tutto il vissuto. La narrazione altro non è che «un'inarrestabile, enigmatica revisione del suo punto di vista»¹⁴³ operato con continui spostamenti, rimozioni e rimaneggiamenti che ondeggia incostantemente tra presente e passato; il romanzo è percorso da tantissime analessi, venti se si aggiungono anche quattro visioni che interrompono la diegesi, facendo depositare «il tempo sull'ordine della storia».¹⁴⁴ La fusione dei piani temporali è tale che il racconto appare sfalsato e disforico:

Qualcuno provava a tenderle una mano mentre le diceva oscenità in dialetto. Lei teneva gli occhi bassi e affrettava il passo. A volte scoppiava a ridere non riuscendo più a trattenersi. Dopo cominciava a correre più veloce dell'inseguitore. Come correva: pareva che giocasse. Mi correva nella testa. Era possibile che io stessi passando di là portandola dentro il mio corpo invecchiato così impropriamente vestito? [...] Forse, alla fine, di quei due giorni senza tregua importava solo il trapianto del racconto da una testa all'altra, come un organo sano che mia madre mi avesse ceduto per affetto.¹⁴⁵

¹⁴¹ A. Ernaux, *Une femme*, cit., p. 43.

¹⁴² Ivi, p. 68.

¹⁴³ T. de Rogatis, *L'amore molesto di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile*, in «Allegoria», n. 69-70, 2014, p. 275.

¹⁴⁴ E. Ferrante, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2003, p. 95.

¹⁴⁵ *Ead.*, *L'amore molesto*, Roma, Edizioni e/o, 1999, pp. 132-133.

Il passato vissuto dalla madre si confonde con il presente della figlia, si crea un *continuum* fatto di abitudini e gesti tramandati che riaffiorano con il procedere del racconto.

Capitolo III: Identità materne

I sentimenti della madre

La psicoanalisi riconosce anche un gruppo di studiosi che vengono definiti indipendenti poiché prendono spunto sia dalle prospettive freudiane classiche che da quelle kleiniane per sviluppare teorie autonome. Tale cerchia di autori si concentra sullo studio della relazione che intercorre tra i traumi ambientali e lo sviluppo normale o psicopatologico dei bambini. Tra gli esponenti, Donald Winnicott pone come condizione *sine qua non* per lo sviluppo psico-emotivo del bambino la «presenza di un ambiente facilitante, cioè di un insieme di cure materne da cui [...] è dipendente».¹⁴⁶ Se anche ci fosse un potenziale innato nel bambino, esso non potrebbe realizzarsi senza le «cure materne sufficientemente buone»;¹⁴⁷ con questa espressione Winnicott vuole evitare di idealizzare eccessivamente la figura della madre, poiché le madri sufficientemente buone «non sono perfette, ma sono persone comuni che fanno cose comunissime».¹⁴⁸ Per lo studioso, queste madri sono consapevoli dei sentimenti ambivalenti che possono provare nei confronti dei figli, tanto che «l'odio riconosciuto lascia spazio al godimento delle grandi sensazioni di piacere che sono proprie dell'intimo legame corporeo e spirituale»¹⁴⁹ che intercorre tra la madre e il bambino. Ogni madre, facendo naturalmente quello che sa fare, scopre se stessa e diventa se stessa in un modo che prima era solo potenziale.

In *Le nuove madri e i nuovi padri* la pedagoga Elena Gianini Belotti registra:

Rispetto al modello di madre idealizzata, forse le donne stanno diventando pessime madri. Ma per la prima volta nella storia stanno diventando autentiche e reali, perché prima di essere madri vogliono essere persone.¹⁵⁰

Anche le parole di Annie Ernaux illuminano il concetto di madre sufficientemente buona:

¹⁴⁶ A. Lis, C. Mazzeschi, A. Zennaro, *La psicoanalisi. Un percorso concettuale fra tradizione e attualità*, Roma, Carocci, 2002, p. 188.

¹⁴⁷ Ivi, p. 189.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Ivi, p. 190.

¹⁵⁰ E. Gianini Belotti, *Le nuove madri e i nuovi padri* in *Ritratto di famiglia degli anni '80*, Bari, Laterza, 1981, p. 139.

En écrivant, je vois tantôt la “bonne” mère, tantôt la “mauvaise”. Pour échapper à ce balancement venu du plus loin de l’enfance, j’essaie de décrire et d’expliquer comme s’il s’agissait d’une autre mère et d’une fille qui ne serait pas moi. Ainsi, j’écris de la manière la plus neutre possible, mais certaines expressions “s’il t’arrive un malheur!” ne parviennent pas à l’être pour moi, comme le seraient d’autres, abstraites (“refus du corps et de la sexualité” par exemple). Au moment où je me les rappelle, j’ai la même sensation de découragement qu’à seize ans, et, furtivement, je confonds la femme qui a le plus marqué ma vie avec ces mères africaines serrant les bras de leur petite fille derrière son dos, pendant que la matrone exciseuse coupe le clitoris.¹⁵¹

Le madri, pur svolgendo universali compiti di cura nei confronti dei figli, creano un legame unico che difficilmente sfugge e può essere generalizzato se comparato con altre relazioni madre-bambino.

Winnicott formula queste considerazioni a partire dalla teoria di separazione-individuazione ideata da Margaret Mahler che postula la non coincidenza tra sviluppo biologico e sviluppo psicologico. Se la nascita biologica è un evento che si manifesta, la nascita psicologica procede secondo un processo intrapsichico che si articola prima nell’individuazione, quando il bambino si percepisce in totale simbiosi con la madre, e poi nella separazione, quando egli «conquista un’individualità definita e un grado relativo di costanza oggettuale»,¹⁵² questa ultima fase si prolunga nel tempo ed è caratterizzata dal senso di fiducia e sicurezza acquisito nel corso dello sviluppo.

Ritornando a Winnicott, sarà ora possibile comprendere meglio la psicologia dell’Io fondata sulla dipendenza che si sviluppa in tre stadi: la dipendenza assoluta, quando il bambino non ha alcun controllo sulle cure materne, può quindi trarne vantaggio o svantaggio, in questo momento è fondamentale la funzione di *holding* materna,¹⁵³ la dipendenza relativa è determinata dal grado di autonomia che ha sviluppato il bambino nei confronti della madre, egli ha ancora bisogno di specifiche cure materne; infine l’ultima fase è il cammino verso l’indipendenza, è qui che egli sperimenta alcune strategie per fare a meno del suo *caregiver*; «l’indipendenza non è mai assoluta, l’individuo [...] si rapporta con l’ambiente in modo tale da dirsi interdipendente».¹⁵⁴

È da questo punto in poi che il bambino «può vivere gli oggetti come separati e stabili nel tempo e nello spazio. Comincia ad accettare la disillusione implicita della rinuncia dell’esperienza continuata [...] e inizia a sentirsi responsabile delle proprie azioni»,¹⁵⁵ come aveva individuato anche Margaret Mahler.

¹⁵¹ A. Ernaux, *Une femme*, cit., p. 62.

¹⁵² Ivi, p. 178.

¹⁵³ È la capacità della madre sufficientemente buona di contenere le angosce del bambino, il contenimento permette al bambino di acquisire, oltre all’integrazione, un senso di fiducia nella madre e nell’ambiente.

¹⁵⁴ Ivi, p. 195.

¹⁵⁵ Ivi, p. 196.

Le ricerche di Winnicott sono significative per la mia analisi circa la definizione di oggetto transizionale, un oggetto che diventa di vitale importanza per il bambino perché «rappresenta una difesa contro l'angoscia»,¹⁵⁶ esso viene investito di un particolare significato in quanto rappresenta un preciso momento del suo sviluppo; è importante poi che tale oggetto venga disinvestito, perdendo semplicemente di significato. L'oggetto transizionale è funzionale ad approdare allo stadio di indipendenza dalla madre, perché portatore di connotati materni in sua assenza. Il bambino si stacca da lei proiettando sull'oggetto i suoi attributi.¹⁵⁷

In *Génie la matta* la presenza di tali oggetti è evidente: per combattere l'ansia dell'assenza materna, Marie in accordo con Eugénie accoglie in casa tre animali domestici che fungeranno da veri e propri oggetti transizionali che le serviranno per raggiungere l'indipendenza dalla madre.

Je pensais un moment au soir où elle ramènerait Rose, la vachette, au canard Benoît, que j'aurais au printemps. Je cherchais un nom pour le chiot que mon grand-père m'avait promis. Je me disais: "Ce sera Frêne. Parce que Frêne, c'est un nom plein de vent."¹⁵⁸

Marie si consola nella solitudine proiettandosi in compagnia dei suoi animaletti da cortile: la vaccherella Rose, donata alla madre in cambio di lavoro a casa del sindaco, l'anatroccolo Benoît che sarebbe arrivato in primavera e il cagnolino Frêne, come regalo da parte del nonno. Alla fine, la bambina avrà solo la mucca e l'anatroccolo, il cucciolo che avrebbe dovuto ricevere dal nonno è stato dato via dalla nonna, apostrofata come megera.

Je suis allée chez mon grand-père. [...] Je suis allée voir Rose. [...] Je lui ai dit: "Tu n'aurais pas de chiot. La grand-mère l'a donné. Elle l'a fait exprès. C'est une teigne. Mais je t'apporterai un canard. Il s'appellera Benoît. Rose a eu l'air contente. [...] Ce soir-là que je me suis aperçue que Rose était aveugle. Je suis restée près d'elle à lui parler de Benoît [...].

Chaque soir [...] je lui racontais des choses à moi. Je lui parlais d'elle, de ce que le grand-père m'avait dit, qu'avant de m'avoir elle riait et chantait jour et nuit. [...] C'était une vraie copine. Pour la consoler d'être aveugle, je lui disais comment étaient certaines filles de mon école."¹⁵⁹

¹⁵⁶ Ivi, p. 198.

¹⁵⁷ Il bambino assume diritti sull'oggetto che gli vengono accordati dall'adulto, l'oggetto viene coccolato ma anche amato ardentemente o mutilato, esso non deve cambiare a meno che non lo cambi il bambino, deve sopravvivere all'amore istintuale ma anche all'odio, deve sembrare al bambino che dia calore o si muova.

¹⁵⁸ I. Cagnati, *Génie la folle*, cit. p. 97.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 131-141.

Marie è affettuosa e premurosa nei confronti di quell'animale sfortunato, gli presta cure e attenzioni che sua madre non può darle, è quello che Anna Freud identificherebbe con il meccanismo di difesa noto come «altruismo»¹⁶⁰ che consiste nel soddisfare i propri istinti e desideri trasferendoli su un altro soggetto, partecipando alla sua gratificazione e realizzazione, [...] è una combinazione di proiezione e identificazione; è funzionale a «stabilire dei legami positivi e a consolidare la propria relazione con gli altri».¹⁶¹ Ecco che dall'oggetto transizionale si passa all'oggetto d'amore. L'esperienza nociva viene trasformata in un atteggiamento attivo ed è compensata da «un senso di potenza associata con il ruolo di benefattore».¹⁶²

Dopodiché sarà costretta a rinunciare ai suoi animali, la separazione da loro non è vissuta in senso traumatico, la bambina la affronta con consapevolezza. Rose sarà venduta a causa della siccità che costringe la madre a lavorare di meno, farà ritorno a casa ma morirà annegata dentro alla cisterna; prima di lei, l'anatroccolo viene portato via dalla stessa bambina che per salvarlo lo lascia in una fattoria approvvigionata dall'acquedotto. Il distacco dagli animali da compagnia segna l'autonomia di Marie, bambina che da ora in poi sopporterà con meno sofferenza la lontananza dalla madre sempre al lavoro.

Il legame di attaccamento è il *fil rouge* che più permette di comparare le tre opere. La teoria dell'attaccamento è un modello teorico elaborato da John Bowlby; dire che un bambino è attaccato al suo *caregiver* significa che è «fortemente portato a cercare la prossimità e il contatto con quell'individuo».¹⁶³ Vi sono tre modelli di attaccamento: sicuro, insicuro-ambivalente ed evitante. Il soggetto che ha attaccamento sicuro pone fiducia nella disponibilità, nella comprensione e nell'aiuto della figura di riferimento durante le situazioni di paura o difficoltà. L'attaccamento del secondo tipo è tipico dei bambini che non hanno la certezza che il proprio *caregiver* sia pronto ad aiutarli o a contenerli in caso di bisogno; questa incertezza provoca nel bambino una forte angoscia di separazione, il conflitto è evidente e il genitore si dimostra incostante nel dare aiuto al bambino. L'attaccamento di tipo evitante si sviluppa dopo che i bambini hanno capito di venire rifiutati ogni volta che chiedono aiuto. Vi è anche il «pattern disorganizzato»¹⁶⁴ che racchiude aspetti evitanti e angosciosi assieme.

Marie in *Génie la matta* e Delia ne *L'amore molesto* descrivono in modo esemplare il secondo tipo di attaccamento, quello insicuro-ambivalente. Nel romanzo di Cagnati la paura della separazione e l'angoscia dell'assenza sono pervasive:

Aspettavo il suo ritorno fin dall'istante in cui usciva di casa. [...]

¹⁶⁰ A. Lis, C. Mazzeschi, A. Zennaro, *La psicoanalisi. Un percorso concettuale fra tradizione e attualità*, cit., p. 80.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ A. Lis, C. Mazzeschi, A. Zennaro, *La psicoanalisi. Un percorso concettuale fra tradizione e attualità*, cit., p. 207.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 209.

Quando mi sono svegliata, di soprassalto e con il cuore che faceva il matto, il fuoco era spento, la cucina piena di notte, lei ancora fuori. Ho avuto una gran paura. Magari era tornata e, vedendomi addormentata tranquillamente sulla sedia, era andata di nuovo via, lontano abbandonandomi per sempre nella casa sperduta in fondo ai campi, sotto ai salici.¹⁶⁵

Quand'ero piccola trascorrevi il tempo delle sue assenze ad aspettarla in cucina, dietro i vetri della finestra. Smaniavo perché riapparisse in fondo alla via come una figura in una sfera di cristallo. Respiravo sul vetro appannandolo, per non vedere la strada senza di lei. Se tardava, l'ansia diventava così incontenibile che debordava in tremiti del corpo. Allora scappavo in un ripostiglio senza finestre e senza luce elettrica, proprio accanto alla camera sua e di mio padre. Chiudevo la porta e me ne stavo al buio, a piangere in silenzio. [...] "Quando torni, ti ucciderò" pensavo, come se fosse stata lei a lasciarmi chiusa lì dentro. Ma poi, appena sentivo la sua voce nel corridoio, sgattaiolavo fuori in fretta per andare a girarle intorno con indifferenza.¹⁶⁶

È possibile poi analizzare i modelli operativi interni, ovvero la serie di modelli che il bambino costruisce di se stesso e degli altri basati su modelli ripetuti di esperienze interattive. Le relazioni di attaccamento possono essere definite tramite l'AAI, *l'Adult Attachment Interview*. Si classificano tre categorie d'attaccamento adulto: gli individui autonomi sicuri, i soggetti preoccupati o coinvolti e i soggetti distanzianti.

Se Annie Ernaux si rappresenta come una figura adulta che ha elaborato «un modello interno di sicurezza [...] senza aver idealizzato i suoi genitori»,¹⁶⁷ non possiamo dire lo stesso con il personaggio di Delia che riporta i tratti di essere un «soggetto preoccupato o coinvolto». ¹⁶⁸ Ella riferisce in maniera disorganizzata e poco coerente i numerosi ricordi della relazione con la madre, ne è ancora pienamente coinvolta. Queste caratteristiche sfociano quasi nella «categoria dell'attaccamento con lutti e traumi non risolti», in quanto la protagonista risolve le fantasie infantili riguardo la relazione extraconiugale tra la madre e Caserta solo nella parte conclusiva del romanzo, quando avviene l'agnizione:

Invece la violenza si compiva adesso, avvinghiata alla ringhiera delle scale, e mi pareva che fosse rimasta qui – qui e non lì - per quarant'anni, a urlare. [...] Lasciai la porta aperta e rientrai nello scantinato. [...] Me la ricordavo di ferro verniciato, forse marrone. Ne scovai una di legno, alta non più di cinquanta centimetri. [...] A vederla dovetti ammettere subito che l'immagine di Caserta e Amalia impegnati a uscirne o a entrarvi [...] era una bugia della memoria. [...] L'infanzia è una fabbrica di menzogne che durano all'imperfetto: la mia almeno era stata così. [...] Accettai, lungo quel percorso, di raccontarmi tutto: tutto quello che le bugie custodivano di

¹⁶⁵ I. Cagnati, *Génie la matta*, Milano, Adelphi, 2022, pp. 83-85.

¹⁶⁶ E. Ferrante, *L'amore molesto*, cit., p. 11.

¹⁶⁷ Ivi, p. 210.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

vero. [...] Dire è incatenare tempi e spazi perduti. [...] La storia poteva essere più debole o più avvincente di quella che mi ero raccontata. [...] Sì, bastava tirare un filo per seguitare a giocare con la figura misteriosa di mia madre, ora arricchendola, ora umiliandola.¹⁶⁹

Corpi di madre

Quando Carla Lonzi parla di Soggetto Imprevisto intende dire che la donna, dopo la presa di coscienza che la esclude dalla dialettica servo-padrone formulata da Hegel,¹⁷⁰ non può contare su alcun precedente storico teorizzato per la sua emancipazione; essa è già «un individuo completo: la trasformazione non deve avvenire su di lei, ma su come lei si vede dentro l'universo e su come la vedono gli altri»¹⁷¹ portatrice di «una parola nuova che un soggetto nuovo pronuncia e affida all'istante medesimo della sua diffusione».¹⁷² È una soggettività che nasce da un doppio movimento: la decostruzione del momento più alto raggiunto dall'uomo (che in senso hegeliano comprende l'arte, la religione e la filosofia) e dalla riflessione autocoscienziale che al centro mette la sessualità, «luogo sorgivo della colonizzazione maschile che [...] può tramutarsi in uno spazio di libertà per le donne, attraverso lo smascheramento del mito della complementarità della coppia».¹⁷³

Il Soggetto Imprevisto parte da sé e dalla propria esperienza per mettere al centro i rapporti umani col fine di indagare una nuova dimensione culturale autonoma, non contrapposta automaticamente a quella maschile, e questo vale anche per la maternità, non più considerata una catena di oppressione ma «una risorsa di pensieri e di sensazioni, [...] momento in cui la donna si disaccultura»,¹⁷⁴ cioè compie una trasformazione di sé che fa corpo con una possibile trasformazione sociale.

Un nuovo interesse per il corpo nasce nella seconda metà del Novecento, negli anni Settanta, con le scienze umane, la rivoluzione sessuale e la cultura dei consumi. Tali fenomeni hanno avuto come conseguenza anche la ridefinizione di corpo come

¹⁶⁹ E. Ferrante, *L'amore molesto*, cit., pp. 159-164.

¹⁷⁰ «Il rapporto hegeliano servo-padrone è un rapporto interno al mondo umano maschile, e ad esso si attaglia la dialettica nei termini esattamente dedotti dai presupposti della presa di potere [...] una definizione di di superiore e inferiore nasconde l'origine di un vittorioso e di un vinto. [...] Per la donna rimane inspiegata l'origine della opposizione tra i sessi. [...] La donna è oppressa in quanto donna, a tutti i livelli sociali: non a livello di classe ma di sesso». C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, cit., 1970, pp. 28-29.

¹⁷¹ Ivi, p. 54.

¹⁷² Ivi, p. 57.

¹⁷³ L. Cardone, *Monica Vitti: un corpo imprevisto*, Arabeschi, n. 20, giugno-dicembre 2022. <http://www.arabeschi.it/59-monica-vitti-un-corpo-imprevisto/>

¹⁷⁴ C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, cit., 1970, pp. 42-47.

«fenomeno sociale»¹⁷⁵ carico di significati simbolici, «luogo della violenza subita o provocata, della differenza e della discriminazione tra i sessi».¹⁷⁶

L'approccio femminista mostra come il concetto di corpo sia «una chiave per capire le origini della dominazione maschile e la costruzione dell'identità femminile; concepire il corpo come degradante è stato strumentale al consolidamento del potere patriarcale e allo sfruttamento maschile del lavoro femminile».¹⁷⁷

Il corpo, inteso nel senso più concreto e carnale, è l'elemento più coinvolto quando si parla di maternità e inoltre «partecipa all'assunzione di senso nelle azioni umane».¹⁷⁸ Per Umberto Galimberti esso

non ignora la possibilità di oltrepassare l'imposizione dei segni e di produrre, al di sotto del linguaggio parlato, un linguaggio minore, mimico, gestuale, che destabilizza l'ordine del discorso, lo scuote, gli toglie credibilità. [...] È operatore simbolico che consente un'interminabile decostruzione dei codici, che equivale a una continua liberazione di senso.¹⁷⁹

Riappropriarsi di tale dimensione significa riconoscere che il legame materno si fonda primariamente sul «corporeo»¹⁸⁰ e il suo recupero «prende forma attraverso immagini e storie connesse all'evocazione del corpo femminile. La corporeità come sistema di conoscenza alimentato da un legame materno che è disconnesso dalla funzione riproduttiva è centrale»¹⁸¹ nelle opere che in seguito si prenderanno in analisi.

Secondo Luce Irigaray è necessario che le donne affermino la propria differenza per essere liberate «dall'oppressione binaria entro cui sono iscritte dalla società patriarcale».¹⁸² Nel patriarcato la madre rappresenta il pieno, l'esperienza totalizzante della femminilità, e la donna rappresenta il vuoto, la mancanza assoluta, il rifiuto del mercato della riproduzione. Invece, dalle riflessioni della filosofa francese si evince che il rapporto madre-figlia acquisisce rilievo determinante perché in grado di riabilitare una «relazione corpo-a-corpo tra donne e perciò una rivalutazione della corporeità della donna»¹⁸³ stessa.

Le narrazioni che orbitano intorno alle forme del femminile intrattengono oggi una stretta connessione con la dimensione propriamente corporea; in passato però spesso

¹⁷⁵ R. Luperini, E. Zinato, *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea – 100 voci*, cit., pp. 55-56.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ S. Federici, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Milano, Mimesis Edizioni, 2004, pp. 22-23.

¹⁷⁸ S. La Mendola, *Comunicare interagendo*, cit., p. 293.

¹⁷⁹ U. Galimberti, citato in S. La Mendola, *Comunicare interagendo*, cit., p. 293.

¹⁸⁰ P. Sambuco, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, cit., p. 31.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ivi*, p. 33.

¹⁸³ *Ivi*, p.37.

hanno esiliato il corpo o lo hanno mortificato inscrivendolo dentro una sfera più metafisica che appariva quanto mai evanescente. Al contrario, la relazione madre e figlia si fa portatrice di un insieme di significati che parlano di un immaginario corporeo «intriso di elementi sociali e culturali».¹⁸⁴ Il corpo è l'elemento che più di tutti avvicina la madre con la propria figlia, esso «viene evocato come una roccaforte contro la nullificazione del soggetto femminile operata dal patriarcato».¹⁸⁵

Irigaray sente forte la necessità di costruire un nuovo linguaggio corporeo in grado di esprimere comuni sentimenti femminili «attraverso parole che non escludano il corpo, ma che parlino di corpo».¹⁸⁶

Selezionando alcuni passi dei romanzi sottolineerò la presenza di «figurazioni alternative che ci consentono di uscire dai vecchi schemi di pensiero per operare un nuovo tipo di materialismo incentrato sulla materialità del corpo».¹⁸⁷

In *Génie la matta* le descrizioni corporee procedono diffusamente e per zoomate, è la voce narrante di Marie che si sofferma ripetitivamente sugli stessi gesti, abitudinari, quotidiani e quindi rassicuranti che la madre svolge quando rincasa dal lavoro:

Parfois, le soir, elle restait devant le feu, immobile, les mains abandonnées. Je regardais ses mains. [...] Elle pleurait. Elle tendait ses mains vieilles vers le feu. E Ancora: Enfin, tard dans la nuit, j'entendais le bruit mouillé de ses pas. [...] Ses vêtements humides fumaient. Elle rapportait sur elle l'odeur aigre des canards et des oies qu'elle avait gavés avant de revenir. Je me couchais. Elle nettoyait ses pieds, préparait ses bottes, se couchais. [...] A la maison, elle a rallumé le feu, réchauffé mon repas, vidé ses bottes de leur paille, nettoyé avec une allumette les crevasses de ses talons.¹⁸⁸

La rappresentazione di alcune parti del corpo consuete e il ripetersi di alcune pratiche, che nel romanzo diventano dei piccoli rituali di cura, sono fortemente connessi al ruolo che Génie riveste come lavoratrice nei campi e nelle fattorie del paesello. È una liturgia che si reitera, tanto da essere narrata scegliendo sempre gli stessi vocaboli. Marie viviseziona attentamente tutti i movimenti della madre, la tiene costantemente sotto controllo:

Je quittais la maison avant l'heure. Je faisais des detours à travers champs pour la voir dans les vignes. Le plus souvent elle y était seule à cette heure. Elle était

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Ivi, p. 41.

¹⁸⁶ L. Irigaray, *Il corpo a corpo con la madre*, in *Sessi e genealogie*, Milano, La Tartaruga, 1980, p. 29.

¹⁸⁷ R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, Roma, Luca Sossella editore, 2002, p. 12.

¹⁸⁸ I. Cagnati, *Génie la folle*, cit., pp. 84, 97, 106.

accroupie sous les ceps. Le chagrin fondait sur moi. Je voulais aller vers elle et lui dire que je l'aimais.¹⁸⁹

Il corpo della madre è sottoposto al controllo della figlia e svincolato dall'atavico dominio maschile. Si iscrive così un nuovo ordine simbolico fondato sul linguaggio delle pratiche materne, composto soprattutto da comportamenti dimessi e familiari. Marie ci ricorda che «c'è sempre qualcosa che sfugge sia ai parametri obiettivi che ai modelli culturali attraverso i quali il corpo "reale" viene rappresentato»¹⁹⁰ e probabilmente è legato all'amore robusto e ostinato che prova per Eugénie. Figlia e madre condividono il linguaggio della differenza di cui parlava Irigaray:

Non si tratta più di prendere parte ad una politica preconstituita, quella delle istituzioni, dello Stato, degli uomini al potere, ma di cambiare l'idea stessa di politica; non si tratta più di assimilarsi ad una società compatta, fondata su ruoli prestabiliti, ma di individuare degli spazi di resistenza, delle figure capaci di sottrarsi a facili classificazioni; non basta più adeguarsi ad un *lógos* predefinito e apparentemente neutrale, ma diventa indispensabile potersi dire a partire da sé.¹⁹¹

È il linguaggio simbolico di due *outsiders*, «un registro femminile-femminista contrassegnato dal nomadismo»,¹⁹² il soggetto nomade è «un mosaico di parti frammentarie tenute insieme da un cemento simbolico»¹⁹³ costituito da un processo di «negoziante tra strati, sedimentazioni, registri di discorso e schemi di enunciazione».¹⁹⁴ L'allontanamento dalla comunità, per Marie e Génie, corrisponde a una «rottura dei limiti oppressivi di [...] sesso e dominio di classe»¹⁹⁵ perché le due concettualizzano un'alternativa radicale allo spazio dominante. Tale paradigma corrisponde alla marginalità di cui parla bell hooks:

Essere nel margine significa appartenere, pur essendo esterni, al corpo principale. [...] Vivendo in questo modo, all'estremità, abbiamo sviluppato uno sguardo particolare sul mondo. Guardando dall'esterno verso l'interno e viceversa, abbiamo concentrato la nostra attenzione tanto sul centro quanto sul margine. Li capivamo entrambi. [...] La nostra sopravvivenza dipendeva da una crescente consapevolezza pubblica della separazione tra i due luoghi e da un sempre più diffuso riconoscersi degli individui come parte necessaria e vitale di un insieme. Questo senso di appartenenza [...] ci ha dato una visione oppositiva del mondo, un modo di vedere

¹⁸⁹ I. Cagnati, *Génie la folle*, cit., p. 169.

¹⁹⁰ S. La Mendola, *Comunicare interagendo*, cit., p. 310.

¹⁹¹ A. Argirò, *Maternità, relazione, vulnerabilità: una prospettiva filosofica*, in *gender/sexuality/italy*, 2019, p. 160.

¹⁹² R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, Roma, Luca Sossella editore, 2002, p. 9.

¹⁹³ Ivi, p. 28.

¹⁹⁴ Ivi, p.31.

¹⁹⁵ b. hooks, *Elogio del margine*, Napoli, Tamu Edizioni, 2018, p. 120.

sconosciuto a gran parte dei nostri oppressori. Esso ci ha sostenuti e aiutati nella lotta contro la povertà e la disperazione, rafforzando il nostro senso di identità e di solidarietà.¹⁹⁶

La marginalità che condividono madre e figlia è lo spazio per lo sviluppo di un «discorso controegemonico»¹⁹⁷ che si struttura anche nei modi di essere e di vivere. In seguito alla scomparsa della madre Génie, morta suicida dopo che la comunità aveva cercato di farla rinchiudere in manicomio e aveva avvelenato con del vino il suo bambino, la figlia Marie lascia la casa natale, «la vecchia casa vicino ai salici del fiume»,¹⁹⁸ e comincia il racconto di rimemorazione senza abbandonare il «bisogno di resistere sostenuto dal ricordo di un passato»¹⁹⁹ dove è la memoria la vera voce.

La rappresentazione del corpo in Annie Ernaux si allaccia al concetto di *habitus* formulato dal sociologo francese Pierre Bourdieu. Esso è definito come «l'insieme delle disposizioni irriflesse, di origine sociale, comuni ai soggetti appartenenti a un gruppo omogeneo [...] è la forma incorporata della condizione di classe»²⁰⁰ tale che «est inscrite dans les choses (institutions, théories, machines) mais aussi dans les corps».²⁰¹ In *Une femme* Ernaux delinea chiaramente le configurazioni sociologiche della propria famiglia rispettando mimeticamente il meccanismo della riproduzione di classe scisso tra il mondo dei dominati e dei dominanti. «Les valeurs bourgeoises se dévoilent à travers la stratégie d'ascension sociale qui est effectuée par la mère pour sortir de la position sociale inférieure des ouvriers».²⁰² L'esistenza materna appare quanto mai socialmente determinata anche dalla struttura economica²⁰³: la concezione del lavoro, i modi di porsi con i clienti, anche il suo modo di ragionare vengono fortemente condizionati dalla professione di commerciante.

En 1931, ils ont acheté à crédit un débit de boissons et d'alimentation à Lillebonne. [...] Ma mère avait vingt-cinq ans. C'est ici qu'elle a dû devenir elle, avec ce visage, ce goûts et ce façons d'être, que j'ai cru longtemps avoir toujours été les siens. [...] Elle était une mère commerçante, c'est-à-dire qu'elle appartenait d'abord aux clients qui nous "faisaient vivre".²⁰⁴

¹⁹⁶ b. hooks, *Elogio del margine*, cit., pp. 127-128.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ I. Cagnati, *Génie la matta*, Milano, Adelphi, 2022, p. 11.

¹⁹⁹ b. hooks, *Elogio del margine*, cit., p. 129.

²⁰⁰ https://www.treccani.it/enciclopedia/pierre-bourdieu_%28Enciclopedia-Italiana%29/

²⁰¹ I. Litvinavièienė, *Les Aspects Sociologiques dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, in *LITERATŪRA*, n. 49 (5), 2007, p. 166.

²⁰² *Ivi*, p. 167.

²⁰³ Per il marxismo è la struttura economica a determinare principalmente l'esistenza sociale. *Storia del marxismo, Il marxismo ai tempi di Marx*, Torino, Einaudi, 1978.

²⁰⁴ A. Ernaux, *Une femme*, cit., pp. 39-52.

Ernaux chiarisce fin da subito che la propria madre non può essere definita solo in base alla funzione riproduttiva perché donna, ella è primariamente vocata alla vita lavorativa e la cura familiare non è tra le sue prime necessità, tanto che «Appena sentiva baccano appariva, mi tirava uno schiaffo senza dire una parola e tornava a servire. [...] Aveva due facce, una per la clientela, l'altra per noi»,²⁰⁵ una sfera non può essere concepita senza l'altra e la completezza dell'esperienza con lei non può scindere questi aspetti fondamentali: essere una donna, una lavoratrice e una madre. La scrittrice sottolinea come il processo identitario si sia compiuto quando la madre rileva la piccola drogheria assieme al marito e non quando la mette al mondo. La metamorfosi materna che viene descritta nelle prime pagine è radicata alla sua sfera lavorativa: l'aspetto fisico, i modi di fare, l'approccio alla vita muta al mutare della sua condizione socioeconomica. Oltre ai ruoli sociali, il lavoro contraddistingue «i rapporti di forza tra i personaggi, i loro desideri e le loro pulsioni, nell'incrocio tra interiorità e storia».²⁰⁶ Ernaux lo intercetta: «De tous, c'est ma mère qui avoit le plus de violence et d'orgueil, une clairvoyance révoltée de sa position d'inférieure dans la société et le refus d'être seulement jugée sur celle-ci».²⁰⁷

«D'une manière explicite, Ernaux décrit ces manifestations de l'inconscient de classe qui se voient surtout dans les délires de la mère souffrante de la maladie d'Alzheimer»,²⁰⁸ con l'aggravarsi della malattia degenerativa la madre pare rievocare tutto il tempo speso lavorando instancabilmente, disprezzando quel passato che tanto l'aveva resa orgogliosa prima della vecchiaia: «elle s'indignait de travailler comme un nègre pour des patrons qui ne la payait pas».²⁰⁹

La rappresentazione del corpo materno passa anche dalla descrizione del suo cambiamento psicofisico causato dall'avanzare del morbo. Gli stadi del peggioramento vengono ricordati con lucidità, la narrazione si fa dolorosa ma non per questo zoppicante: «Elle a commencé de parler avec des interlocuteurs qu'elle seule voyait. La première fois que cela est arrivé, je corrigeais des copies. Je me suis bouché les oreilles. J'ai pensé, "c'est fini". Après, j'ai écrit sur un morceau de papier, "maman parle toute seule».²¹⁰ Più avanti prosegue a descriverla nella sua regressione di bambina senza capacità intellettive e memoriali sprofondando in un'amara conclusione:

Un soir d'avril, elle dormait déjà, à six heures et demie, allongée par-dessus les draps, en combinaison; les jambes relevées, montrant son sexe. Il faisait très chaud dans la chambre. Je me suis mise à pleurer parce que c'était ma mère, la même

²⁰⁵ A. Ernaux, *Una donna*, Roma, L'orma editore, 2018, p. 50.

²⁰⁶ R. Luperini, E. Zinato, *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea – 100 voci*, cit., p. 119.

²⁰⁷ A. Ernaux, *Une femme*, cit., p. 32.

²⁰⁸ I. Litvinavièienė, *Les Aspects Sociologiques dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, in *LITERATŪRA*, n. 49 (5), 2007, p. 166.

²⁰⁹ A. Ernaux, *Une femme*, cit., p. 87.

²¹⁰ Ivi, p. 93.

femme que celle de mon enfance. Sa poitrine était couverte de petites veines bleues.²¹¹

Rappresentare il corpo della madre significa anche fare i conti con la sua malattia e il suo invecchiamento; significa amarla nella sua interezza nonostante lei perda se stessa e i contatti con la sua realtà.

Uno dei temi centrali della narrativa di Elena Ferrante è proprio la messa in scena del corpo in carne ed ossa, corpo che cresce, cambia, prova dolore e viene per sempre marchiato da tratti indelebili e soggettivi. Ne *L'amore molesto*, la protagonista Delia si mette sulle tracce di Amalia compiendo un viaggio plastico caratterizzato dal continuo movimento «dal basso verso l'alto e viceversa: una ricerca interminabile, che include in sé il corpo e la sua rappresentazione, la vita pulsionale, la forma dell'io».²¹² La ricostruzione degli ultimi giorni prima della morte di Amalia è scandita da indizi di natura corporea che tengono unite madre e figlia.

Irrompono «una serie di segnali fisici che cominciano a scalfire l'involucro di distacco e autosufficienza su cui la figlia ha costruito la propria identità».²¹³ Durante il funerale della madre, già nel secondo capitolo, si riporta il parallelismo del corpo di Delia invaso dal ciclo mestruale e quello pesante della defunta:

Subito dopo avvertii un flusso tiepido e mi sentii bagnata tra le gambe. [...] Quel disciogliersi involontario del corpo mi spaventò come la minaccia di una punizione. Non ero riuscita a versare una lacrima: non me ne erano venute o forse non avevo voluto che me ne venissero. [...]

Intanto il corpo di Amalia, mia madre, macellato dall'autopsia, era diventato sempre più greve a forza di trascinarlo con nome e cognome, data di nascita e data di morte, davanti a impiegati ora sgarbati, ora insinuanti. Sentivo l'urgenza di sbarazzarmene e tuttavia, non ancora sufficientemente stremata, avevo voluto portare a spalla la bara. Me l'avevano concesso tra molte resistenze: le donne non portano bare in spalla. [...]

Il liquido caldo che usciva da me senza che lo volessi mi diede l'impressione di un segnale convenuto tra estranei dentro al mio corpo. [...] Il flusso di sangue era copioso. Ebbi un senso di nausea e un lieve capogiro. Vidi nella penombra mia madre a gambe larghe che sganciava una spilla di sicurezza, si staccavano dal sesso, come se fossero incollati, dei panni di lino insanguinati.²¹⁴

²¹¹ Ivi, pp. 95-96.

²¹² T. de Rogatis, *L'amore molesto di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile*, in *Allegoria*, n. 69-70, 2014, p. 274.

²¹³ Ivi, p. 276.

²¹⁴ E. Ferrante, *L'amore molesto*, Roma, Edizioni e/o, 1999, pp. 14-19.

La contrapposizione tra le due figure è molto forte ma è anche complementare, tutto il romanzo si articola secondo il regime del doppio formato dalla coppia Delia-Amalia. Secondo Carl Gustav Jung «Ogni madre contiene in sé la propria figlia e ogni figlia la propria madre, ma ogni donna si amplia in una direzione nella madre, l'altra nella figlia».²¹⁵

La ricerca di Delia diventerà in seguito lo svelamento del vero legame di attaccamento che ha nei confronti di Amalia fondato sull'«anarchia incontenibile del corpo»²¹⁶ materno che tanto la attraeva sia da bambina sia ora.

Distendeva sulla stoffa la carta che riproduceva le parti del suo corpo. [...] Oh, ero affascinata dalla sua arte di costruire un doppio. Vedevo crescere l'abito come un altro corpo, un corpo più accessibile. [...] Mi incantava che da ordito e trama del tessuto lei sapesse ricavare una persona, una maschera che si nutriva di tepore e odore, che pareva figura, teatro, racconto.²¹⁷

Il linguaggio non verbale, quello dato dai segnali del corpo, è la chiave di lettura dell'intero romanzo. Attraverso un repertorio femminile desueto e desertico che procede su due binari, Amalia e Delia, la figlia compie il recupero del sé col pretesto di indagare la propria madre. In questo senso, Delia rappresenta l'accanimento verso la conoscenza, la volontà di capire; è una donna che ha soppresso la propria femminilità e ha congelato il desiderio. La madre appare invece una figura gioconda, «un totem sessuale».²¹⁸

«Prende così forma la diversità complementare della madre e della figlia: la prima sempre sollecitata dalla seduzione maschile, [...] la seconda bloccata in una sorta di rovescio programmatico della figura sessualmente densa che lei ha attribuito alla madre».²¹⁹ Delia percorre un doppio viaggio per i quartieri napoletani: interroga gli indizi lasciati dalla madre (la preziosa biancheria delle sorelle Vossi, il tailleur blu, gli oggetti della valigia contenuti in una grande busta di plastica) e interroga se stessa per fare i conti con la donna smarginata²²⁰ che sente di essere. A Delia accade di «lottare contro l'intonaco, contro tutto ciò che armonizza cancellando».²²¹

Il motore della ricerca incessante si polarizza anche attorno alla figura misteriosa di Caserta, il presunto amante di Amalia. Delia ne rimane affascinata e la sua ricerca è una

²¹⁵ C.G. Jung, *Aspetto psicologico della figura di Kore*, in Jung, Kerény, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 230.

²¹⁶ T. de Rogatis, *L'amore molesto di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile*, in *Allegoria*, n. 69-70, 2014, p. 290.

²¹⁷ E. Ferrante, *L'amore molesto*, cit., p. 154.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ Ivi, p. 291.

²²⁰ Con smarginatura Elena Ferrante intende la perdita del valore della propria esistenza attraverso un cedimento delle linee che attestano quella demarcazione visibile agli altri che è il corpo. <https://www.societadelleletterate.it/2012/12/lamore-o-e-molesto-o-non-e-il-romanzo-secondo-elena-ferrante/>

²²¹ E. Ferrante, *L'amore molesto*, Roma, Edizioni e/o, 1999, p. 63.

«prolungata esibizione del proprio stesso corpo allo sguardo di Caserta»²²² complice l'influenza che esercitava la madre su di lei:

Non volevo sentir parlare di Caserta, puro agglomerato di trepidazione infantile. [...] Quel Caserta, diceva mia madre in un sussurro, l'aveva spinta in un angolo e aveva cercato di baciarla. Io, a sentirla, vedevo la bocca aperta di quell'uomo, con denti bianchissimi e una lingua lunga rossa. La lingua saettava oltre le labbra e poi vi rientrava a una velocità che mi ipnotizzava. Negli anni dell'adolescenza chiudevo gli occhi a posta per riprodurre a piacimento quella scena dentro di me, e contemplarla mescolando attrazione e repulsione. Ma lo facevo sentendomi colpevole, come se facessi una cosa proibita. [...] Amavo Caserta con l'intensità con cui m'ero immaginata che l'amasse mia madre».²²³

Solo alla fine della sua ricerca, solo dopo aver compreso che il tradimento della madre con Caserta era semplicemente una sua invenzione di bambina, Delia è in grado di normalizzare la figura maschile riconducendola in un ordine razionale lontano dalle congetture infantili: «guardai quel vecchio asciutto, ben rasato, ben vestito, il viso pallido e teso, e non avvertii più alcun bisogno di parlargli, di sapere, di fargli sapere».²²⁴ Delia, quasi alla fine della sua ricerca, deve fare i conti con un'amara riflessione:

Non mi interessava più la storia tra lui e mia madre: desideravo solo confessare ad alta voce che, allora e dopo, avevo odiato non lui, forse nemmeno mio padre: soltanto Amalia. Era a lei che volevo far del male. Perché mi aveva lasciata nel mondo a giocare da sola con le parole della menzogna, senza misura senza verità.²²⁵

²²² T. de Rogatis, *L'amore molesto di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile*, in *Allegoria*, n. 69-70, 2014, p. 297.

²²³ E. Ferrante, *L'amore molesto*, cit., pp. 1,39-40, 161.

²²⁴ Ivi, p. 157.

²²⁵ Ivi, p. 164.

La scrittura come spazio identitario

Già la filosofia aristotelica nel IV secolo a.C. riportava una visione fortemente dualistica riguardo i concetti di maschile e femminile. Il primo è associato all'attività performativa, l'*eidōs*, che si impone sull'inerte materia femminile, l'*hyle*, e la plasma. Da Aristotele in poi, tutto il pensiero occidentale ha ereditato questo amore per le opposizioni: «spirito/materia, mente/corpo, attività/passività»²²⁶ che ha favorito il consolidamento di una caratterizzazione di genere fortemente bipartita.

«Il dominio patriarcale, inteso come regime di rappresentazione, [...] produce immagini e definizioni della donna volte a legittimare i rapporti di potere esistenti».²²⁷ È grazie alle lotte femministe che i vincoli di potere che subordinavano la donna sono stati scardinati e tramite all'approccio critico femminista sono stati svelati. Ripensare alla figura materna e al legame madre-figlia in letteratura significa far riemergere il «represso nella struttura linguistica patriarcale»²²⁸ e «superare la strettoia rappresentata dall'impalcatura concettuale del dualismo e delle abitudini mentali perversamente monologiche del fallologocentrismo».²²⁹

Filosofe quali Luce Irigaray e Luisa Muraro riconoscono come fondamento della cultura occidentale il «matricidio simbolico»,²³⁰ ovvero l'esercizio della violenza per imporre l'ordine simbolico del padre. Le pensatrici si accorgono che «il matricidio compiuto dalla figlia è uno dei grandi rimossi del nostro immaginario»,²³¹ quasi nessun mito o racconto hanno messo in scena l'assassinio materno perpetrato dalla figlia femmina. Eppure, come sottolineava Melanie Klein nei suoi studi sulla psicoanalisi, l'odio nei confronti della propria madre e il desiderio della sua morte esistono a livello inconscio. Per la teoria delle relazioni oggettuali «l'individuo nasce con una tendenza alla relazione [...] e il suo inconscio possiede contenuti specifici, le fantasie inconse intrinsecamente collegate a oggetti interni»,²³² con lo sviluppo del senso di realtà il bambino inizia a rendersi conto che non vi è una distinzione netta tra madre *buona* e madre *cattiva*, le due istanze convivono tanto che la madre rappresenta il «contenitore»²³³ per i sentimenti che il bambino proietta.

Per Klein e per i teorici delle relazioni oggettuali l'istinto di morte assume una fondamentale funzione organizzante della vita psichica; fin dalla nascita il bambino vive sentimenti di odio e di angoscia che vengono proiettati sull'oggetto riferendo verso di sé

²²⁶ S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, cit., pp. 352-353.

²²⁷ Ivi, p. 355.

²²⁸ Ivi, p. 353.

²²⁹ R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, cit., p. 9.

²³⁰ T. de Rogatis, *L'amore molesto di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile*, in *Allegoria*, n. 69-70, 2014, p. 281. L'*Oresteia* di Eschilo sarebbe la tragedia che simbolicamente rappresenta il matricidio simbolico compiuto dall'ordine maschile; il figlio Oreste, per vendicarsi dell'assassinio del padre Agamennone, uccide la propria madre Clitemnestra rea del delitto.

²³¹ Ivi, p. 282.

²³² A. Lis, C. Mazzeschi, A. Zennaro, *La psicoanalisi. Un percorso concettuale fra tradizione e attualità*, cit., p. 145.

²³³ Ivi, p. 146.

la pulsione di vita, questa dinamica viene definita schizoparanoide. È importante anche la concezione dell'invidia, che per la studiosa è «espressione della pulsione aggressiva»²³⁴ che mira all'essere buono come l'oggetto, ma quando ciò è percepito come impossibile si cerca di guastare la bontà dell'oggetto e a eliminare la sorgente dei sentimenti invidiosi, recidendo le introiezioni buone. Essa ha la funzione di «svuotare completamente l'oggetto [...] per fare in modo che non contenga più nulla di invidiabile»;²³⁵ nello sviluppo normale l'invidia diminuisce con l'aumentare della gratificazione. «Gratificazione e amore entrano in conflitto non appena l'Io comincia a integrarsi e, se l'invidia non è dominante, la gratitudine supera e modifica l'invidia».²³⁶

Se la formazione dell'identità è legata indissolubilmente al il rapporto materno, nell'analisi identitaria delle tre protagoniste figlie dobbiamo tenere in considerazione più aspetti: la cesura storica che aveva rimosso l'ordine simbolico della madre che implica di conseguenza fare i conti con un ordine che non appartiene alla donna in quanto soggetto, la problematica gestione delle fantasie di distruzione dell'oggetto che convivono con l'introiezione dell'oggetto buono e la definizione di un Io, che secondo Heinz Hartmann è «da un lato il prodotto della maturazione biologica individuale, [...] dall'altro il risultato dello sviluppo dell'interazione fra disposizione genetica e fattori ambientali»²³⁷ connesso al rapporto con la realtà.

Marie, in *Génie la matta*, ha sperimentato un alto grado di gratificazione materna e ciò le permette di accantonare il sentimento dell'invidia desiderando di essere come lei, con scarsi risultati, fa di tutto per assomigliarle, arrivando a calcare le sue orme:

Elle allait aider presque tous les jours. On partait dans la nuit des petites matines avec nos bottes de caoutchouc fourrées de paille, elle devant avec le falot qui se balançait au rythme de ses pas. Je m'efforçais de mettre mes pieds où elle avait mis les siens et cela m'obligeait à faire de grands pas pénibles. Parfois mes bottes trop grandes collaient à la boue. J'arrachais mon pied de la botte, la botte à la boue, je la remettais. J'essayais de la rattraper. Elle allait loin devant avec la lampe, et moi j'étais dans le noir à patauger.²³⁸

Non emergono affatto sentimenti contrastivi nei confronti della madre, Marie lotta con tutta se stessa nel fango per raggiungerla, per camminare come lei, al pari di lei. Ad affiorare è invece l'intento salvifico di Marie che vorrebbe portare via la madre da quei luoghi tanto inospitali, spazi di prevaricazione del maschile:

²³⁴ Ivi, p. 158.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Ivi, p. 163.

²³⁸ I. Cagnati, *Génie la folle*, cit., p. 39.

Io avrei voluto prenderla per un lembo del vestito e portarla via, lontano da lì. [...] E a un tratto mi è venuto in mente il grosso gallo della nonna. Comandava su tutte le galline e nessuno osava tenergli testa, nemmeno la cagna. [...] E poi, un giorno, il grosso gallo ha deciso di andare a mangiare il cibo che il nonno mette per la cagna in una ciotola di alluminio. Il che alla cagna non è piaciuto affatto, sul cibo non si scherza. Ha ringhiato, si è drizzata contemporaneamente al gallo e gli ha staccato la testa con un solo morso.²³⁹

La fantasia di salvare il destino della madre si allaccia al racconto di un fatto, apparentemente banale, accaduto in casa del nonno. La metafora degli animali, però, contiene un'interpretazione più ampia: Marie sta descrivendo il disagio che prova a essere testimone della richiesta di aiuto che il dottore del paese rivolge a sua madre; implicitamente vi è la rappresentazione dell'ordine maschile che si scontra e soccombe su quello femminile che ha la meglio. La cagna vince sul gallo così come Eugénie riesce a tener testa al dottore. Marie è estasiata dalla forza che traspare da sua madre e racconta l'episodio con grande ammirazione.

Il tempo di questo libro appare quanto mai ciclico, le stagioni si ripetono, «l'eterno ritorno dell'amore»²⁴⁰ di una figlia per una madre è alternato dall'eterno ritorno della disgrazia: la figlia viene stuprata dallo stesso uomo che aveva violentato sua madre. La ciclicità si arresta quando Génie si impone affinché il futuro di Marie sia diverso dal proprio e si batte per farla andare a scuola, garantendole opportunità che a lei furono negate. Vuole che la figlia si emancipi attraverso l'apprendimento scolastico:

A la fin, elle a dit:

-Et la petite?

Il a dit:

-J'y ai pensé. Bientôt, elle aura fini l'école. Elle ira travailler.

Alors, elle a dit aussitôt:

-Elle continuera l'école. Elle travaille bien, elle fera des études.

Il a dit que c'était difficile parce qu'il n'avait pas beaucoup de terres et ce serait bien si je rapportais vite de l'argent à la maison. Elle a commencé à laver les verres, à les essuyer et à les ranger. De nouveau, elle a dit:

-La petite ira à l'école.²⁴¹

²³⁹ I. Cagnati, *Génie la matta*, cit. p. 41.

²⁴⁰ C. Gazzaniga, *Simbologie della miseria: "Génie la matta" di Inès Cagnati*, in *Culturificio*, 2022. <https://culturificio.org/simbologie-della-miseria-genie-la-matta-di-ines-cagnati/>

²⁴¹ I. Cagnati, *Génie la folle*, cit., p. 176.

La bambina sa che continuare gli studi implicherebbe vivere lontana dalla madre e comincia ad allarmarsi. Per consolarsi si rifugia di nuovo nella sua fantasia immaginando un futuro sereno ricco di sapere, se proprio dovrà stare lontana da Génie almeno si consolerà scegliendo una scuola davanti al mare, quella di La Rochelle. La risoluta decisione della madre costringe Marie ad addormentarsi con le lacrime agli occhi.

La saldistima unione che le legava verrà profondamente ripristinata nelle ultime frasi del romanzo, dopo il suicidio di Eugénie: «On l'a enterrée près du petit Louis. Ce jour-là, j'étais toute seule avec elle».²⁴²

In *Une femme* Annie Ernaux riconosce di non essere come la madre, soprattutto dal punto di vista socioculturale. La scrittrice è consapevole di non appartenere alla classe sociale materna, è attenta a indagare le differenti passioni e i diversi modi di fare, modellati sui differenti ambienti lavorativi: quello del commercio e della ristorazione propri della madre, e il mondo intellettuale della narratrice. Della madre dice che «l'enseignement lui est passé dessus sans provoquer aucun désir»,²⁴³ più importante era non perdersi nessuna messa: «Le catéchisme est la seule matière qu'elle ait apprise avec passion, en connaissant par cœur toutes les réponses».²⁴⁴ Ma al contempo:

Elle désirait apprendre: les règles du savoir-vivre [...], ce qui se fait, le nouveautés, les noms des grands écrivains, les films sortant sur les écrans (mais elle n'allait pas au cinéma, faute de temps), les noms des fleurs dans les jardins. Elle écoutait avec attention tous les gens qui parlaient de ce qu'elle ignorait, par curiosité, par envie de montrer qu'elle était ouverte aux connaissances. S'élever, pour elle, c'était d'abord apprendre (elle disait, "il faut meubler son esprit") et rien n'était plus beau que le savoir. Les livres étaient les seuls objets qu'elle manipulait avec précaution. Elle se lavait les mains avant de les toucher.

Elle a poursuivi son désir d'apprendre à travers moi.²⁴⁵

Pur riconoscendo di appartenere a una classe sociale subalterna, quella lavoratrice, la madre di Annie Ernaux è una donna curiosa che si alimenta attraverso il sapere, soprattutto quello riportato dai racconti che la figlia fa dopo essere rientrata da scuola: gli insegnamenti, i professori, tutto il resoconto di un mondo percepito inaccessibile. Ernaux descrive poi anche l'impegno che la madre prodiga per potenziare le sue capacità di apprendimento: le visite culturali a Rouen, le poesie recitate dalla figlia, i consigli di lettura.

Alla conciliazione dell'infanzia subentra il distacco dell'adolescenza, il pieno impegno da parte di Annie per allontanarsi dall'ambiente che rappresentava sua madre, la volontà di differenziarsi da un tipo di femminilità in cui non voleva ricadere:

²⁴² Ivi, p. 219.

²⁴³ A. Ernaux, *Une femme*, cit., p. 29.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ Ivi, pp. 56-57.

À l'adolescence, je me suis détachée d'elle et il n'y a plus eu que la lutte entre nous deux. Dans le monde où elle avait été jeune, l'idée même de la liberté des filles ne se posait pas, sinon en termes de perte. On ne parlait de la sexualité que sur le mode de la grivoiserie interdite aux "jeunes oreilles" ou du jugement social, avoir bonne ou mauvaise conduite. [...] Elle n'a pas aimé me voir grandir. Lorsqu'elle me voyait déshabillée, mon corps semblait la dégoûter. [...]

Elle a cessé d'être mon modèle. Je suis devenue sensible à l'image féminine que je rencontrais dans *L'Écho de la Mode* et don't se rapprochaient les mères de mes camarades petites-bourgeoises du pensionnat: minces, discrètes, sachant cuisine et appelant leur fille "ma chérie".²⁴⁶

Annie rigetta tutto l'immaginario legato a sua madre, donna di provincia che le fa provare senso di vergogna per il brusco modo di parlare e di comportarsi. Più la rifugge e più si accorge di somigliarle «je lui ressemblais»;²⁴⁷ scoprendo di detestarla, sogna di emigrare in un ambiente diverso. L'autrice polemizza scrivendo: «À certains moments, elle avait dans sa fille en face d'elle, une ennemie de classe».²⁴⁸ Il conflitto generazionale sposta il suo asse e diventa un conflitto di classe, Ernaux sente dentro di sé di poter diventare la piccola borghese privilegiata che ride in faccia alla classe operaia dei genitori. Questa consapevolezza, la *honte* come chiarirà nell'omonima opera, dilanerà la sua identità spezzata in bilico tra due diverse classi sociali, da secoli in lotta tra loro.

In età adulta prima vivendo lontana dalla madre e poi invitandola a convivere con lei per la vecchiaia, la narratrice riesce nuovamente a riprendere i pacifici rapporti di un tempo. Attraverso il processo scrittoria Ernaux rielabora l'intero rapporto con la madre, fondendosi e confondendosi con lei, fino a riportare a livello onirico la sovrapposizione dei genitali; questo episodio narrativo rimanda all'iconografia del dipinto di Frida Kahlo, *My Birth*:

Pendant le dix mois où j'ai écrit, je rêvais d'elle presque toutes les nuits. Une fois, j'étais couchée au milieu d'une rivière, entre deux eaux. De mon ventre, de nom sexe à nouveau lisse comme celui d'une petite fille partaient des plantes en filaments, qui flottaient, molles. Ce n'était pas seulement mon ex, c'était aussi celui de ma mère. [...]

Maintenant que ma mère est morte, je voudrais n'apprendre rien de plus sur elle que ce que j'ai su pendant qu'elle vivait. Son image avoir eue d'elle dans ma petite enfance, une ombre large et blanche au-dessus de moi.²⁴⁹

²⁴⁶ Ivi, pp. 60-63.

²⁴⁷ Ivi, p. 63.

²⁴⁸ Ivi, p. 65.

²⁴⁹ Ivi, pp. 104-105.

Nel resoconto finale la madre torna ad essere «la legge, la figura dominante»²⁵⁰ in sintonia con «l'autorità, i desideri e l'ambizione»,²⁵¹ fino a essere reputata superiore al padre. E conclude:

Elle est morte huit jours avant Simone de Beauvoir. Elle aimait donner à tous, plus que recevoir. Est-ce qu'écrire n'est pas une façon de donner.

Ceci n'est pas une biographie, ni un roman naturellement, peut-être quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire. Il fallait que ma mère, née dans un milieu dominé, dont elle a voulu sortir, devienne histoire, pour que je me sente moins seule et factice dans le monde dominant des mots et des idées où, selon son désis, je suis passée.

Je n'entendrai plus sa voix. C'est elle, et ses paroles, ses mains, ses gestes, sa manière de rire et de marcher, qui unissaient la femme que je suis à l'enfant que j'ai été. J'ai perdu le dernier lien avec le monde dont je suis issue.²⁵²

La parte conclusiva è densissima, e può essere interpretata in due parti. La prima è racchiusa sull'attestazione della data di morte della madre, otto giorni prima di quella di Simone de Beauvoir, scrittrice e filosofa che agisce come modello teorico per la stessa Ernaux. Simone de Beauvoir è l'autrice del saggio militante *Le Deuxième Sexe* (1948), opera in cui viene ribadito che essere donna non dipende da fattori biologici bensì da fattori socioculturali, nota è l'espressione «On ne naît pas femme: on le devient».²⁵³ Ernaux è consapevole dell'eredità culturale lasciatale dalla scrittrice e al contempo la riconosce come madre spirituale, donna che ha attivamente partecipato alla sua formazione intellettuale.

A una conclusione molto simile, dopo gli stessi movimenti di rifiuto e accettazione, arriva anche Elena Ferrante ne *L'amore molesto*. Entrambi i finali riportano alla concezione dell'invidia di cui parlava Klein. Tale sentimento, dopo aver imperato in senso dominante, viene superato e trasformato col fine di emendare il proprio sé mutilo dell'eredità materna fondativa della propria stessa identità.

Anche nel romanzo di Ferrante il riconoscimento con la madre subentra al suo distacco, causato dall'originario odio e cancellazione di ogni eredità, le pulsioni distruttive costringono Delia a disprezzare quella figura lontana dall'eredità imponente:

Erano troppe le storie delle sue infinite, minuscole diversità che la rendevano irraggiungibile, e che tutte insieme la facevano diventare un essere desiderato, nel mondo esterno, almeno quanto la desideravo io. C'era stato un tempo in cui mi ero immaginata di staccarle quel dito eccezionale con un morso, perché non riuscivo a

²⁵⁰ Ivi, p. 55.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Ivi, pp. 105-106.

²⁵³ S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p. 58.

trovare il coraggio di offrire il mio alla bocca della Singer. Ciò che di lei non mi era stato concesso volevo cancellarglielo dal corpo. Così niente più si sarebbe perso o disperso lontano da me, perché finalmente tutto era già stato perduto.

Accadeva dopo che negli anni, per odio, per paura avevo desiderato di perdere ogni radice in lei, fino alle più profonde: i suoi gesti, le sue inflessioni di voce, il modo di prendere un bicchiere o bere da una tazza, come ci si infila una gonna, come un vestito, l'ordine degli oggetti in cucina, nei cassetti, le modalità dei lavaggi più intimi, i gusti alimentari, le repulsioni, gli entusiasmi, e poi la lingua, la città, i ritmi del respiro. Tutto rifatto, per diventare io e staccarmi da lei.²⁵⁴

Qui trapela sia l'odio a livello inconscio funzionale alla strutturazione di una propria identità in netta opposizione con quella madre, sia la ferma volontà di disperdere ogni traccia che la genitrice ha impresso su di lei. «L'indipendenza simbolica si paga necessariamente con la perdita del punto di vista della coppia creatrice del mondo»,²⁵⁵ quella tra la madre e il proprio figlio.

Un altro elemento da cui Delia pretende di smarcarsi è la lingua di Amalia, il dialetto napoletano che le ricorda un passato di abusi esercitati dal potere e dalle prevaricazioni maschili; «la necessità della separazione dalla madre per entrare nell'ordine dei parlanti, è così fortemente rappresentata dalla nostra cultura da sembrare un'evidenza»:²⁵⁶

Era la lingua di mia madre, che avevo cercato inutilmente di dimenticare insieme a tante altre cose sue. [...] Lei si sforzava di usare uno stentato italiano, io scivolavo con fastidio, solo per aiutarla, nel dialetto. Non un dialetto gioioso o nostalgico: un dialetto senza naturalezza, usto con imperizia, pronunciato stentatamente come una lingua straniera mal nota. Nei suoni che articolavo a disagio, c'era l'eco delle liti violente tra Amalia e mio padre, tra mio padre e i parenti di lei, tra lei e i parenti di mio padre. Diventavo insofferente. Presto ritornavo al mio italiano e lei si accomodava nel suo dialetto. Adesso che era morta e che avrei potuto cancellarlo per sempre insieme alla memoria che veicolava, sentirmelo nelle orecchie mi causava ansia.²⁵⁷

Se in queste parole il femminile rimane represso «nella struttura linguistica patriarcale»²⁵⁸ nella parte conclusiva del romanzo viene riconosciuto l'ordine simbolico della madre, che va a rielaborare il legame di attaccamento con Amalia, fonte di trauma e conflitto. Attraverso una rianalisi della propria madre, Delia riesce a gestire il trauma rimosso; se prima la figlia funestamente constata:

²⁵⁴ E. Ferrante, *L'amore molesto*, cit., pp. 76-77.

²⁵⁵ L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, cit., p. 42.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ E. Ferrante, *L'amore molesto*, cit., p. 22.

²⁵⁸ S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, cit., p. 353.

D'altro canto non avevo voluto e non ero riuscita a radicare in me nessuno. Tra qualche tempo avrei perso anche la possibilità di avere figli. Nessun essere umano si sarebbe staccato mai da me con l'angoscia con cui io mi ero staccata da mia madre soltanto perché non ero riuscita mai ad attaccarmi a lei definitivamente. Non ci sarebbe stato nessun più e nessun meno tra un altro fatto di me. Sarei rimasta io fino alla fine, infelice, scontenta di quello che avevo trascinato furtivamente fuori dal corpo di Amalia.²⁵⁹

Il senso di immutabile sradicamento, di essere un Io vuoto, viene meno negli ultimi paragrafi dell'opera, quando la protagonista recupera la consapevolezza di appartenere alla madre, di essere quanto mai tenacemente legata a lei, fino a una totale identificazione:

Sentii quell'abito vecchio come la narrazione estrema che mia madre mi aveva lasciato e che ora con tutti gli artifici necessari mi calzava a pennello. [...]

Persino le stelle, così fitte d'estate, mi sembravano bagliori del mio smarrimento. Ero a tal punto decisa a diventare diversa da lei, che perdevo a una a una le ragioni per assomigliarle. [...]

Mi frugai nella borsetta ed estrarrei la mia carta d'identità. Fissai la foto a lungo, studiandomi di riconoscere Amalia in quella immagine. [...] Con un pennarello, mentre il sole mi scottava il collo, disegnai intorno ai miei lineamenti la pettinatura di mia madre. Mi allungai i capelli corti muovendo dalle orecchie e gonfiando due ampie bande che andavano a chiudersi in un'onda nerissima, levata sulla fronte. Mi abbozzai un ricciolo ribelle sull'occhio destro [...]. Mi guardai, mi sorrisi. Quell'acconciatura antiquata, in uso negli anni Quaranta ma già rara alla fine degli anni Cinquanta, mi donava. Amalia c'era stata. Io ero Amalia.²⁶⁰

«Quando la ricerca interiore di Delia sarà elaborata, il cerchio potrà chiudersi, [...] Delia crea una esplicita simmetria, che culmina in un rito di duplicazione finale».²⁶¹ Lo spazio che prima era svuotato dalla presenza della madre viene riterritorializzato da un nuovo senso, da «una relazione dell'essere con l'essere, [...] una relazione dinamica».²⁶² Spazio interattivo e nomadico per definizione è quello della scrittura che per Caren Kaplan è «un terreno immaginario, una riterritorializzazione passata per varie fasi di deterritorializzazione»²⁶³ o di decolonizzazione del pensiero maschile.

²⁵⁹ E. Ferrante, *L'amore molesto*, cit., p. 77.

²⁶⁰ Ivi, pp. 165, 171.

²⁶¹ T. de Rogatis, *L'amore molesto di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile*, in *Allegoria*, n. 69-70, 2014, p. 294.

²⁶² L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, cit., p. 41.

²⁶³ R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, cit., p. 17.

Delia, Annie e Marie, attraverso differenti percorsi giungono alla stessa conclusione, comprendendo che

La nostra esperienza di relazione con la matrice della vita non può autosignificarsi e non costituisce pertanto un punto di vista: noi possiamo indagarla e anche esporla, ma da un punto di vista e con mezzi impropri, [...] in quanto acquisiti in un ordine simbolico nel quale la primitiva relazione con la madre non ha più luogo né può averlo. [...] Dalla madre, dalla nostra antica relazione con lei, se lasciamo che ci parli, possiamo imparare a combattere il nichilismo, che è perdita del senso dell'essere.²⁶⁴

²⁶⁴ Ivi, pp. 29, 43.

Bibliografia

- Argirò, Anna. 2019. *Maternità, relazione, vulnerabilità: una prospettiva filosofica*, in *gender/sexuality/italy*.
- Barthes, Roland. 1977. *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi.
- Bazzocchi, Marco, Antonio. 2021. *Cento anni di letteratura italiana*, Torino, Einaudi.
- Bozzi, Ida. 2016. *Chi è Elena Ferrante? Ho un'ipotesi*, https://www.corriere.it/cronache/16_marzo_12/scrittrice-elena-ferrante-ho-ipotesi-a7adc612-e825-11e5-9492-dcf601b6eea6.shtml
- Braidotti, Rosi. 2002. *Nuovi soggetti nomadi*, Roma, Luca Sossella.
- Bredenkamp, Horst. 2010. *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, trad. it. di S. Buttazzi, Milano, Raffaello Cortina.
- Brogi, Daniela. 2017. *Per un nuovo racconto di formazione*, in «Nel nome della madre» a cura di Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis, Cristiana Franco, Lucinda Spera, Roma, Del Vecchio.
- Brogi, Daniela. 2018. *Lei chi è? Forme e fantasmi del femminile nelle narrazioni novecentesche*. In «La modernità letteraria».
- Brogi, Daniela. 2022. *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi.
- Brugnolo, Stefano, Colussi, Davide, Zatti, Sergio, Zinato, Emanuele. 2016. *La scrittura e il mondo*, Roma, Carocci.
- Butler, Judith. 2004. *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Milano, Sansoni.
- Cagnati, Inès, 1976. *Génie la folle*, Paris, Editions Denoël. Trad. it. *Génie la matta*, Milano, Adelphi edizioni, 2022.
- Cardone, Lucia. 2022. *Monica Vitti: un corpo imprevisto*, <http://www.arabeschi.it/59-monica-vitti-un-corpo-imprevisto/>
- Chiarloni, Anna. 2005. *Postfazione*, in Christa Wolf, *Medea. Voci*, Roma, edizioni e/o, 2005.
- Compagnon, Antoine. 2000. *Il demone della letteratura*, Torino, Einaudi.
- de Beauvoir, Simone. 1949. *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard.
- de Rogatis, Tiziana. 2014. *L'amore molesto di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile*, in «Allegoria», n. 69-70.

- de Rogatis, Tiziana. 2017. *Ripensare l'eredità delle madri. Cerimoniale iniziatico e strutture rituali* ne *L'amore molesto, I giorni dell'abbandono e La figlia oscura di Elena Ferrante*, in *Nel nome della madre*, Roma, Del Vecchio.
- de Rogatis, Tiziana. 2018. *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, edizioni e/o.
- Ernaux, Annie. 1988. *Une femme*, Paris, Editions Gallimard. Trad. it. *Una donna*, Roma, L'orma editore.
- Ernaux, Annie. 2011. *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard.
- Federici, Silvia. 2004. *Caliban and the Witch : Women, The Body and Primitive Accumulation*, tr. it. Calbano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria, Milano, Mimesis Edizioni, 2020.
- Ferrante, Elena. 1992. *L'amore molesto*, Roma, Edizioni e/o.
- Ferrante, Elena. 2003. *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o.
- Freud, Sigmund. 1979. *Introduzione alla psicoanalisi*, in *Opere*, vol. XI, Torino, Bollati Boringhieri.
- Gasparini, Philippe. 2016. *Poétiques du je, du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Gatti, Claudio. 2016. *Ecco la vera identità di Elena Ferrante*, <https://amp24.ilsole24ore.com/pagina/ADEqsgUB>
- Gazzaniga, Camilla. 2022. *Simbologie della miseria: "Génie la matta" di Inès Cagnati*, <https://culturificio.org/simbologie-della-miseria-genie-la-matta-di-ines-cagnati/>
- Genetti, Stefano. 2021. *Annie Ernaux: per una poetica autosociobiografica della vergogna*, in «Archivi Delle Emozioni».
- Gianini Belotti, Elena. 1981. *Le nuove madri e i nuovi padri* in *Ritratto di famiglia degli anni '80*, Bari, Laterza.
- Gide, André. 1924. *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard.
- hooks, bell. 2018. *Elogio del margine*, Napoli, Tamu Edizioni.
- Irigaray, Luce. 1980. *Il corpo a corpo con la madre*, in *Sessi e genealogie*, Milano, La Tartaruga.
- Jung, Carl Gustav, Kerényi, Károly 2012. *Aspetto psicologico della figura di Kore*, in Jung, Kerény, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- La Mendola, Salvatore. 2007. *Comunicare interagendo*, Novara, Utet Università.
- Lejeune, Philippe. 1986. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- Libreria delle donne di Milano. 2022. *Via dogana 3. Sulla maternità*, Milano.

- Lis, Adriana. Mazzeschi, Claudia. Zennaro, Alessandro. 2002. *La psicoanalisi. Un percorso concettuale fra tradizione e attualità*, Roma, Carocci.
- Litvinaševič, Inga. 2007. *Les Aspects Sociologiques dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, in LITERATŪRA, n. 49 (5).
- Lonzi, Carla. 1970. *Sputiamo su Hegel*, Milano, Rivolta Femminile.
- Luperini, Romano. 2007. *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza.
- Luperini, Romano. 2017. *Gli anni di Annie Ernaux*, in *Allegoria*, n. 76.
- Luperini, Romano. Zinato, Emanuele. 2020. *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea – 100 voci*, Roma, Carocci.
- Mašlanka-Soro, Maria. 1991. *La legge del pathei mathos e la figura di Agamennone in Eschilo*, in Sandalion. Quaderni di cultura classica, cristiana e medievale, n. 14.
- Moravia, Alberto. 1960. *La noia*, Milano, Bompiani.
- Muraro, Luisa. 1992. *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti.
- Quisnac, Annie-Paule. Diana, Segantini. 2014. *Segantini: il ritorno a Milano*, Milano, Skira.
- Sambuco, Patrizia. 2014. *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, Padova, Il Poligrafo.
- Sarchi, Alessandra. 2016. *Fotografia e rappresentazione di sé ne Les années di Annie Ernaux*, <http://www.arabeschi.it/fotografia-e-rappresentazione-di-sc-ne-lesannces-annie-ernaux/>
- Scarinci, Viviana. 2012. *L'amore o è molesto o non è. Il romanzo secondo Elena Ferrante*, <https://www.societadelleletterate.it/2012/12/lamore-o-e-molesto-o-non-e-il-romanzo-secondo-elena-ferrante/>
- Severino, Emanuele. 2002. *Téchne, le radici della violenza*, Milano, Rizzoli.
- Simoni, Serena. 2017. *Nel nome della madre. Breve storia per immagini* in *Ambiguo materno*, a cura di Piera Nobili. Maria Paola Patuelli, Ravenna, Fernandel.
- Šklovskij, Viktor, Borisovič. 1965. *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, (a cura di) T. Todorov, Torino, Einaudi.
- Sontag Susan. 1973. *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, tr. it. *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1992.
- Storini, Monica, Cristina. 2017. *Figurazioni del materno e voci narranti nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, in *Nel nome della madre*, a cura di Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis, Cristiana Franco, Lucinda Spera, Roma, Del Vecchio.
- Taronna, Annarita. *Women's studies*. <http://www.studiculturali.it>

Tuzzi, Arjuna. Cortelazzo, Michele. 2017. *Drawing Elena Ferrante's profile*, Padova, Padova University Press.

Verga, Giovanni. 1880. *Rosso Malpelo*, in *Vita dei campi*, Milano, Treves.