



2019

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 20, 2019

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor in chief
Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator
Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla
Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa
Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi
Colombo, Caterina Cirelli, Alan Clarke,
Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe
Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari,
Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De
Vita, Fabio Donato, Rolando Dondarini,
Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,

Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Marco Pizzo,
Adriano Prosperi, Bernardino Quattrococchi,
Mauro Renna, Margherita Rasulo, Orietta Rossi
Pinelli, Roberto Sani, Mislav Simunic, Simonetta
Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen,
Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

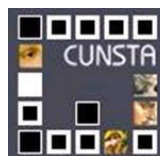
eum edizioni università di macerata, Corso
della Repubblica 51 – 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Roberta Salvucci

Progetto grafico / Graphics
+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SIMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Inclusa in ERIH-PLUS



La possibilità di dire “io”: un confronto tra Christa Wolf ed Elena Ferrante

Lucia Faienza*

Abstract

Lo scopo di questo studio è individuare una “discendenza” di motivi che animano i romanzi di Elena Ferrante nella scrittura di Christa Wolf. Sebbene le due autrici siano separate da grandi differenze di retroterra storico e culturale, per entrambe il racconto si costruisce sulla possibilità di mettere il personaggio femminile al centro del mondo narrativo e, per traslazione del linguaggio. L’ipotesi già avanzata da Stefania Lucamante e ripresa da Rebecca Falkoff circa la presenza sotterranea di motivi della Wolf nella scrittura della Ferrante verrà sviluppata a partire da alcuni tratti comuni alle due autrici, che nei romanzi si riflettono in particolare: nel ruolo della donna-madre in una società pensata dagli uomini; nella portata sovversiva della ricerca di un’identità femminile autodeterminata e “protagonista”; nella dialettica, dentro la lingua della Ferrante, tra l’italiano e il dialetto, espressione di «un’alterità irriducibile» (De Rogatis), e il “linguaggio-fortezza” maschile della Wolf, in cui le protagoniste cercano di trovare una «parola che si apre la strada faticosamente nella lingua del mondo» (Raja).

* Lucia Faienza, Assegnista di ricerca in Letteratura italiana contemporanea, Università dell’Aquila, Dipartimento di Scienze Umane, viale Nizza 14, 67100 L’Aquila, e-mail: lcfaienza@gmail.com.

The aim of this study is to individuate a “lineage” of themes that characterize Elena Ferrante’s novels and Christa Wolf’s writing. Although the two authors have different culture and personal history, they both develop the possibility to put the female characters at the center of the narrative world, and of the language. The hypothesis advanced by Stefania Lucamante and reworked by Rebecca Falkoff, about the hidden existence in Ferrante’s novels of themes that belong to Wolf, will be developed from some features shared by the two authors, that we can observe in: the role of woman and mother in a society created by men; the subversion regarding the research of a self-determined and protagonist female identity; the dialectic, in Ferrante’s language, between Italian and dialect, expression of «an irreducible otherness» (De Rogatis), and the male “language-fortress” of Wolf’s novels, where the female characters try to find a «word that hardly opens the way in the mankind language» (Raja).

In un articolo di qualche anno fa pubblicato su *Public Books*, Rebecca Falkoff formulava un’ipotesi sulla vera identità di Elena Ferrante ricorrendo a un confronto testuale con la scrittura di Christa Wolf. L’assunto veniva così sintetizzato: chi si nasconde sotto lo pseudonimo di Elena Ferrante deve aver conosciuto e digerito alcuni tratti essenziali della scrittura di Christa Wolf. In particolar modo Falkoff nota la somiglianza tra *Riflessioni su Krista T.* e la complessa amicizia di Elena e Lila nell’*Amica geniale*, giungendo alla conclusione che la misteriosa autrice che si nasconde sotto lo pseudonimo di Elena Ferrante sia verosimilmente la traduttrice italiana, per Edizioni e/o, di Christa Wolf. Secondo il critico, oltre allo spunto tematico ripreso da Ferrante – la ricerca a partire dalle tracce lasciate da un oggetto che si sottrae – nella scomparsa dell’amica e nella successiva opera di recupero della stessa come narratore, si rintraccia una specularità con il lavoro della traduzione:

The complex relationships between the narrator of *The Quest for Christa T.* and Christa T., and between Elena and Lila, are echoed in the relationship Raja describes between herself and Wolf [...] The relationship Raja describes between herself and Wolf – one of apprenticeship and friendship – seems like an *affidamento*. But it is also a *tradimento*, for it is the relationship between translator and translated, betrayer and betrayed. This is the horrifying ambivalence of friendship, and of working with words¹.

Nell’*Amica geniale* Elena, in fondo, cerca di tradurre nel suo mondo – per comprenderlo, per appropriarsene – il “genio” di Lila: operazione non dissimile allo sforzo della traduzione letteraria, sempre in bilico tra restituzione fedele e fallimento, per la consapevolezza che «la creazione letteraria è sempre, almeno parzialmente, inseparabile dalla lingua in cui è scritta»². Premettendo che la questione della vera identità di Elena Ferrante non è materia di questo

¹ Falkoff 2015.

² Genette 1997.

studio, vorrei utilizzare lo spunto critico di Falkoff per riflettere su un effettivo ritorno e rielaborazione di alcuni motivi dell'opera di Wolf nei romanzi di Ferrante, a partire dalla strutturazione dei personaggi femminili e del mondo che rappresentano. In particolare, considerando come testi di confronto *Medea* e *Cassandra* e isolando alcuni temi che sono centrali nei romanzi di Ferrante: l'opposizione mondo maschile/mondo femminile nella logica e nell'azione, la corrispondenza tra lingua e realtà, la connotazione del corpo come luogo di un "sapere", oltre la mera funzione biologica.

È tuttavia impossibile, ancora una volta, tradurre le analogie figurali o tematiche da un'autrice all'altra ignorando la distanza di contesto storico in cui operano le due scrittrici. Come è indubitabile che il clima politico e culturale della RDT abbia dapprima influenzato e poi rafforzato, per contrapposizione, le posizioni femministe di Wolf, così sarebbe scorretto voler individuare una precisa volontà "femminista" nel pensiero di Ferrante che si dichiara «vicina al pensiero della differenza»³ aggiungendo però di essersi «lasciata prendere anche da molte altre cose che hanno poco a che fare sia con la psicoanalisi che con il femminismo»⁴. Come nota, invece, Lucamante a proposito della tetralogia dell'*Amica geniale*, è più plausibile associare a Ferrante la nozione di "post-femminismo", in quanto:

Pur riconoscendo l'eredità femminista, Ferrante mette in discussione i modelli di sorellanza degli anni Settanta e li rielabora in una prospettiva che ammette, ancora una volta e mediante usi rielaborativi del concetto di frammento (tematico, descrittivo, ideologico) l'esistenza di grandi narrazioni. È proprio grazie alle pieghe, a quelle peculiari slabbrature del post-femminismo che Ferrante può costruire un mondo immaginario riguardante la libertà delle sue donne, elaborare una storia di sofferta sorellanza, e imporsi quale scrittrice che cita tutti i nomi del Gotha del romanzo ma omette opportunamente l'evidente merito di chi l'ha preceduta⁵.

A mio avviso, la nozione di post-femminismo è condivisibile non solo per il desiderio di «affermazione individuale» di Elena che entra in collisione con «l'aspirazione a una sorellanza sincera ed empatica»⁶ propria delle rivendicazioni femminili degli anni Settanta, nel caso specifico della tetralogia. Il post-femminismo di Ferrante si misura anche dall'altezza con cui l'autrice storicizza gli assiomi di quel periodo storico, distruggendone l'assolutezza attraverso l'apertura metatestuale. Si veda, a tal proposito, nell'ultimo volume, l'ironia con cui le figlie di Elena leggono il libello giovanile della madre, prendendo di mira proprio il linguaggio politico e gli slogan "datati" degli anni '70. Complessivamente, inoltre, va aggiunto che nei romanzi di Ferrante

³ Ferrante 2016a, p. 54.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Lucamante 2017, p. 11.

⁶ *Ibidem*.

il femminile non ha la forza ideologica, né l'ambizione, per rappresentare un sistema culturale alternativo, a differenza di quanto avviene per Wolf.

Riprendendo i temi affrontati nelle *Premesse a Cassandra*, Wolf per esempio individua nella negazione e rimozione della differenza femminile, il punto cieco all'origine della nostra cultura. Ma usa questa espressione anche come chiave di lettura del recente passato tedesco. Le due Germanie avrebbero usato la loro divisione «anche per sottrarsi al confronto col proprio passato, per evitare di elaborare la propria colpa e addebitarla agli altri, al prezzo che per ciascuna delle due Germanie l'altra parte diventò il punto cieco»⁷.

Tuttavia è possibile tracciare un filo ideale tra Wolf e Ferrante, a partire dalla riflessione sul linguaggio che viene inglobata dentro la scrittura e che è strettamente connessa con la definizione dei personaggi femminili. In Wolf l'assunto è molto chiaro: la lingua viene "parlata" dalla cultura dominante, pertanto il diniego di specifici dettami culturali – in questo caso maschilisti e patriarcali – implica necessariamente la ricerca di un nuovo linguaggio in cui far proliferare una visione del mondo diversa. La polarizzazione lingua maschile/lingua femminile rispecchia, per l'autrice tedesca, una binomia radicale in cui si scinde tutta la realtà e che coinvolge l'etica, la politica, la società. Ne sono dimostrazione opere come *Il cielo diviso*, dove la contrapposizione ideologica delle due Germanie viene "raddoppiata" nelle figure uomo/donna dei protagonisti; così ancora la soggettivizzazione del linguaggio⁸ e lo slittamento verso una prosa anti-naturalistica è già presente nella raccolta *Sotto i tigli*. In particolare, nel racconto *Autoesperimento* riluce la nostalgia di una primitiva unità ontologica – e quindi linguistica – che tornerà successivamente in *Medea*:

Eppure i destini di alcune parole mi commuovono; eppure più di ogni altra cosa mi tormenta il desiderio struggente di vedere di nuovo fraternamente uniti intelletto e ragione che un tempo, nel grembo turbolento e creativo della lingua, furono la stessa cosa e che noi mettemmo l'uno contro l'altra [...].

D'altra parte anche in Ferrante la lingua è dotata di forza plastica, capace di creare o distruggere, e, soprattutto, di assorbire, cancellando l'identità. Diversi sono gli esempi della forza con cui il linguaggio cementifica e modella l'identità: Delia, nell'*Amore molesto*, dirà metaforicamente che la madre era stata cancellata dall' "alfabeto" del padre⁹, attraverso il matrimonio, così come ammetterà che il dialetto non solo appartiene alla madre ma è la madre stessa («Era la lingua di mia madre, che avevo cercato inutilmente di dimenticare insieme a tante altre cose sue [...] una lingua straniera mal nota»¹⁰); pure Elena

⁷ Pigliaru 2015.

⁸ Raja 1986.

⁹ Anche la Cassandra di Wolf sottolinea che il legame con il sacerdote Pantoo entra dentro il linguaggio, dicendo «il mio greco l'ho imparato da lui» (Raja 1986, p. 31).

¹⁰ Ferrante 2016a, pp. 36-37.

cercherà per tutta la sua esistenza una lingua propria che non sia quella del rione e, soprattutto, della madre – tema che ritornerà con alcune varianti in tutti i romanzi di Ferrante. Anche per quello che riguarda il codice della scrittura le autrici sembrano condividere un'idea comune attraverso il diniego di un certo tipo di realismo: la letteratura non è innanzitutto informazione giornalistica, non riporta la verità dei fatti "reali", non richiede specularità tra biografia e scrittura. A tal proposito Ferrante si esprime con molta precisione:

La verità letteraria non è fondata su nessun patto biografico o giornalistico o giuridico. Non è la verità del biografo o del reporter o di un verbale di polizia [...]. La verità letteraria è la verità sprigionata direttamente dalla parola ben utilizzata, e si esaurisce in tutto e per tutto nelle parole che la formulano¹¹.

La stessa Wolf, interrogandosi sul senso della prosa, nel secolo che ha conosciuto gli orrori ben oltre l'immaginazione della dittatura e della guerra, sottolinea la distanza tra realtà documentaria e letteratura. Quest'ultima, infatti, dovrebbe partire dal vero per poi allontanarsene con gli strumenti dell'immaginazione:

Chi dunque vorrà leggere la «verità», cioè i fatti come sono accaduti, dovrà rivolgersi alla cronaca, alle biografie, alle raccolte di documenti, ai diari, alle memorie. La torta della realtà che prima lo scrittore assaporava in tutta tranquillità, pezzo dopo pezzo, è già stata spartita¹².

Il lavoro di Wolf e Ferrante, pur discostandosi dalla lingua e dalla materia della scrittura giornalistica e della letteratura di non-fiction, non esclude dall'orizzonte del romanzo il riferimento alla propria contingenza storica e biografica. Il mondo di appartenenza è sempre presente, seppur "camuffato" nel tempo del mito o liberamente messo in circolo nell'invenzione letteraria. Wolf, ad esempio, spiega ne *L'Altra Medea* che la storia della profetessa Cassandra nasceva da un lavoro sulle origini della violenza, provando a capire «in quale momento e per quale tramite questo elemento autodistruttivo (*selbsterstörerische Zug*) si fosse insinuato nel pensiero e nell'esperienza dell'Occidente»¹³: il riferimento va chiaramente alle tensioni della guerra fredda e alla possibilità di un nuovo, devastante, conflitto mondiale. Così ancora la trasformazione della figura di Medea nei secoli, da guaritrice ad assassina, viene interpretata da Wolf come un mutamento di paradigma rispetto alle società pre-civilizzate, in cui s'impone nella cultura «la seduzione della morte e delle cose morte»¹⁴. Nonostante Wolf scelga una strada anti-naturalistica per le narrazioni di Medea e Cassandra, quelle descritte sono figure di «accentuata

¹¹ Ferrante 2016a, p. 252.

¹² Wolf 1981, p. 23.

¹³ Wolf 1999, p. 18.

¹⁴ Wolf 1999, p. 24.

concretezza»¹⁵ poiché non vivono nella bolla del mito ma “agiscono” nel presente attraverso la formula del mito. Anche in Ferrante la propria realtà biografica “contagia” l’invenzione romanzesca, basti prendere come esempio una sequenza della *Figlia Oscura* in cui il narratore fa chiaramente riferimento a un concetto tratto dalla biografia dell’autrice, la “frantumaglia”. Ferrante attribuisce alla madre di Leda, la protagonista, le parole della propria madre per descrivere la sensazione di “scombussolamento” («Mia madre usava un’altra parola, lo chiamava frantumaglia»¹⁶). Nella raccolta successiva di lettere, interviste, stralci di articoli, edita con il titolo di *La frantumaglia*, l’autrice spiega il concetto in maniera non dissimile: «Mia madre mi ha lasciato un vocabolo del suo dialetto che usava per dire come si sentiva quando era tirata di qua e di là da impressioni contraddittorie che la laceravano. Diceva che aveva dentro una frantumaglia»¹⁷.

Se esiste però un’influenza di Wolf nell’opera della Ferrante, questa va individuata oltre il livello narrativo della storia – le regioni del mito in primo piano nei due romanzi di Wolf, ad esempio, sono poco più di un riverbero in alcuni romanzi di Ferrante – negli elementi che modellano la fisionomia delle protagoniste femminili. Incrociando, infatti, la lettura delle opere delle due scrittrici emergono alcuni interessanti punti di contatto; aderenze di tipo ideologico e linguistico di cui un’analisi delle figure femminili può restituire un quadro più chiaro. Ma prima ancora è utile scendere nelle ragioni psicologiche e ideologiche della scrittura, che per entrambe le autrici sembra essere un Giano bifronte di necessità e limite: *in primis* necessità di “de-stratificare” la parola, e per estensione tutto il linguaggio della letteratura, per far emergere una tensione nuova tra le parole e il loro significato. Da una parte l’obiettivo è quello di mettere in discussione il linguaggio in quanto “predicato assoluto”, considerandolo, al contrario, come la derivazione interiorizzata di una prospettiva di genere¹⁸ su cui si modula il pensiero e il discorso. Dall’altra parte emerge l’indicibile come sentore del limite verso cui tende l’atto linguistico¹⁹, per la consapevolezza che ogni articolazione del linguaggio si scontra con l’impossibilità di afferrare e restituire completamente sulla pagina la complessità del pensiero. Come ben rileva Anita Raja, la scrittura di Wolf

può essere letta su due versanti: da un lato, lo sforzo formale di evitare le trappole delle poetiche e di far entrare la vita piena nella pagina; dall’altro l’approssimarsi per quanto è possibile a ciò che si presenta come un *limite naturale* della capacità di dire e forzarlo col rischio di spaventarsene e arretrare, vinti o complici che si sia²⁰.

¹⁵ Chiarloni 1998, p. 57.

¹⁶ Ferrante 2016d, p. 487.

¹⁷ Ferrante 2016a, p. 94.

¹⁸ Irigaray 1991.

¹⁹ È interessante quanto sostiene a tal proposito Therese Hörnigk sulla ricerca di un linguaggio che nasce con l’intento di rendere dicibile l’impossibile, Hörnigk 1998, p. 93.

²⁰ Raja 1998, pp. 96-97.

Wolf, in particolare, carica il discorso sul linguaggio di una tensione utopica, universalizzante, perché crede che il linguaggio può trasformare il mondo, attraverso la risignificazione dei «codici simbolici» su cui si struttura il pensiero e la società²¹. Per entrambe, però, la ri-formulazione della lingua con cui si esprimono i personaggi passa necessariamente attraverso un nuovo Soggetto dell'enunciazione: l'alterità della voce femminile è prima di tutto alterazione della logica con cui vengono pensate le parole, destrutturazione dello sguardo che osserva se stesso nel mondo. Il mondo femminile è l'Altro per eccellenza che, per essere tale, deve esistere sulla pagina non solo come maschera prestata ad un ruolo (la donna madre, moglie, eroina, amica, ecc.) ma come energia che agisce sull'usura – linguistica e non solo – delle codificazioni culturali, mostrando l'artificialità dei condizionamenti secolari di una società pensata e strutturata dagli uomini. Il primo bersaglio programmatico è il *logos*, baluardo della cultura occidentale e base dell'intellettualismo teoretico, non forza positiva della ragione ma "fortezza maschile" che ingabbia ed esclude con violenza tutto ciò che potrebbe mettere in discussione le sue fondamenta. Come rifletterà Wolf nelle *Premesse a Cassandra* «La centratura intorno al Logos, la parola come feticcio» è forse «la più profonda delle superstizioni dell'occidente»²². Ma se la parola come dogma vuoto è uno dei bersagli del linguaggio maschile, la critica si estende anche alla scissione tra parola e azione. Nella *Medea* di Euripide in cui la protagonista afferma «per me chi è abile nel parlare, ma è ingiusto, merita il massimo della pena», è già presente quest'aspetto. La critica che Euripide fa recitare alla sua Medea verso il mondo che Giasone rappresenta si rivolge sì al contenuto del discorso, all'incoerenza dell'uomo tra azione e pensiero, ma assurge, in sostanza, alla stessa funzione di quella maschile: Medea maledice, invoca vendetta, ragiona con categorie maschili («Essere derisi dai nemici non è cosa che si possa sopportare»). Wolf invece prende una posizione decisamente radicale e sovversiva rispetto alla tradizione della maga-infanticida²³: per restituirle un nuovo status comprende che bisogna agire sul suo modo di dare significato al mondo, assegnandole una parola che disarticoli le normali categorie di giudizio e interpretazione. Wolf sembra mettere sulla pagina quanto sostiene Adrienne Rich, riguardo al senso profondo dell'autocoscienza femminile: «Liberare veramente la donna significa allora modificare il pensiero stesso: reintegrare ciò che è stato definito l'inconscio, il soggettivo, l'emotivo, nello strutturale, razionale, intellettuale [...] e infine cancellare queste dicotomie»²⁴. In *Medea* e *Cassandra* le dicotomie non verranno cancellate perché il destino delle protagoniste è l'espulsione dalla Storia, e dal linguaggio. Si veda, a tal proposito, come nella *Medea* di Wolf non

²¹ Pezzo 2005, p. 171.

²² Wolf 1984, p. 29.

²³ Solo in seguito all'uccisione dei figli lancia il suo anatema verso la comunità «Ich, Medea, verfluche euch».

²⁴ Rich 1996, p. 136.

c'è la possibilità per il pronome di prima persona, il romanzo, infatti, si chiuderà con l'interrogativo «In quale luogo, io? È pensabile un mondo, un tempo, in cui io possa stare bene? Qui non c'è nessuno a cui lo possa chiedere. E questa è la risposta»²⁵. La mancanza di collocazione dell'io nello spazio simbolico della scrittura, e linguistico della prima persona, determina la fine del testo, e quindi del mondo, di Medea. Cassandra giunge a una posizione ancora più estrema, in quanto nega alla parola il vincolo privilegiato con il pensiero:

Sono sempre stata legata più alle immagini che alle parole, è singolare e in contraddizione con la mia funzione, che però non posso più adempire. In ultimo ci sarà un'immagine, non una parola. Prima delle immagini le parole muoiono²⁶.

All'io astratto e intellettuale della cultura maschile e patriarcale, la scrittura delle autrici contrappone un Io corporeo in cui la logica non viene dismessa dal discorso, ma trova ricollocazione all'interno dei ricettori della materia fisica e biologica. Esiste un'intelligenza che viene "agita", per così dire, dal corpo e che è sensibilmente differente da quella logico-razionale: mentre quest'ultima ordina e ricomponi gli eventi e i concetti, concatenandoli secondo i principi di temporalità e causalità, l'altra rinuncia alla sintesi mantenendo intatta la pluralità vitale e irrisolta dell'essere, sempre in procinto della rovina e del suo stesso annullamento. Sarà d'esempio l'incipit di *Medea*: il racconto si apre con la protagonista febbricitante mentre ripercorre con la memoria il suo arrivo a Corinto. La dimensione distruttiva di Corinto è subito semantizzata nel malessere fisico di Medea, e non a caso la febbre aumenta avvicinandosi al ricordo-trauma, quello della regina Merope nelle viscere del palazzo che piange la figlia data in sacrificio:

Era la donna. Era Merope. Io volevo tornare indietro, solo indietro, e mi spingevo avanti tratto dopo tratto. Il suono si interrompe, il martello nel mio petto sovrastava ogni altro rumore, lo fa anche adesso, martella fin nelle tempie [...] ero zuppa di sudore in quel freddo gelido, puzzavo di terrore, non mi era mai accaduto [...]²⁷.

Anche in Cassandra, l'investitura della profezia è annunciata prima di tutto da una sensazione fisica, Apollo infatti dà alla donna il dono della preveggenza sputandole nella bocca. La presa di coscienza di Cassandra avviene con la percezione di «un sapore indicibilmente ripugnante» che le provoca un «grande spavento».

Lo spostamento della conoscenza sugli aspetti materici della percezione ha ripercussioni anche sulla lingua, la quale viene utilizzata principalmente come strumento plastico ed espressivo che attenta alla linearità oggettiva del mondo. Ciò diventa evidente in *Cassandra* e *Medea* attraverso lo stile di un monologo

²⁵ Wolf 2016, p. 188.

²⁶ Wolf 2011, p. 26.

²⁷ Wolf 1996, p. 23.

che procede per espansione, su cerchi concentrici attorno a cui si dipanano le analessi. La non-linearità del tempo del racconto è coerente con la struttura di "confine" che definisce le protagoniste: confine come territorio-limite incerto in cui le protagoniste inseguono il proprio centro. Un esempio proviene da quanto dichiara Wolf nei suoi propositi di scrittura intorno alla figura di Medea:

Sin dal principio Medea si è profilata ai miei occhi come una donna al confine tra due sistemi di valori, simboleggiati dalla sua terra natia, la Colchide, e dalla località in cui si rifugia, Corinto: un confine che può facilmente tramutarsi in un abisso, se l'interessata non è disposta o non è in grado di adattarsi alle nuove condizioni, considerate come superiori, più evolute, senza che ciò significhi necessariamente più umane²⁸.

Se la violazione del "confine" è per Euripide il motore catalizzatore della tragedia²⁹, Wolf sottolinea soprattutto l'aspetto di precarietà umana e politica che caratterizza questa condizione. Se è vero, infatti, che la conflittualità «refrattaria a mediazioni»³⁰ è una costante funzionale al profilo del personaggio della tragedia classica, in Wolf il conflitto ha una forte portata ideologica che travalica il testo, giungendo a parlare indirettamente del presente. Così come lo è anche in Cassandra che sceglie di rimanere nel palazzo di Agamennone pur andando incontro a una morte certa, invece di seguire Enea. La scelta suicidaria è metaforica, perché dimostra la volontà di non essere complici di una nuova fondazione, della colonizzazione da cui nascerà un nuovo impero. Non seguire il destino di sposa e di madre significa anche tirarsi fuori dalle maglie della Storia: cancellarsi socialmente e fisicamente è quindi l'ultima forma di ribellione possibile. È necessario sottolineare la centralità che ricopre il motivo della "sottrazione", tanto in Wolf quanto in Ferrante. Le protagoniste cancellandosi – dal tempo storico, dagli affetti – non annullano infatti la loro presenza, che anzi continua ad agire e ad avere conseguenze sulla realtà.

Seguendo il parallelismo Wolf-Ferrante, occorre mettere in evidenza come anche il concetto di "confine" ritorni nella struttura romanzesca di Ferrante, soprattutto nel disegno dei profili femminili delle varie protagoniste. Se in Medea e Cassandra la condizione di confine è soprattutto il camminare sul filo di due sistemi di valori antitetici e irriducibili, l'immagine del confine nei romanzi di Ferrante viene trasferita da una dimensione fisica ed etica, ad una psicologica. La declinazione più nota di tale condizione è quella di "smarginatura" – uscita dai margini o, appunto, dai confini – che, come è stato giustamente notato, ha un'accezione sia spaziale sia temporale in quanto «implies boundaries bleeding into each other, the familiar morphing into the unfamiliar, the collapse of certainty and assurance that blur, undermine, and trouble simultaneously»³¹.

²⁸ Wolf 1999, pp. 24-25.

²⁹ Nikolsky 2015.

³⁰ Di Benedetto, Medda 2002, p. 317.

³¹ Russo Bullaro, Love 2016, p. 5.

La smarginatura è l'espressione più immediata di quella crisi che dall'interno contagia l'esterno, abbattendo i confini tra soggettivo e oggettivo; il sentimento – per così dire – di un'angosciosa liquidità che prende il sopravvento sulle forme solide del mondo e del Sé, quali la propria autorappresentazione, i rapporti interpersonali, i ruoli sociali, la stessa identità³². La smarginatura è anche la porta verso la trasformazione del Soggetto, il momento in cui si insinua il dubbio che la realtà non è quella che si è creduta fino a quel momento. Non è un caso infatti che dopo il primo episodio di tale esperienza descritto da Lenù, quello in cui «ogni margine cadeva e anche lei, i suoi margini, diventavano sempre più molli e cedevoli»³³, il pensiero di Lila muta, diventa più adulto, come dimostra l'abbandono delle fantasie infantili:

C'era sempre l'urgenza di diventare ricche, su questo non si discuteva, ma lo scopo non era più lo stesso dell'infanzia: niente forzieri, niente bagliore di monete e pietre preziose. Ora pareva che i soldi, nella sua testa, fossero diventati un cemento: consolidavano, rinforzavano, aggiustavano questo e quello³⁴.

Nell'ultimo volume, successivamente ai minuti del drammatico terremoto del 1980, Lila spiega in che modo la smarginatura agisce sulla realtà fisica degli oggetti, finendo per capovolgere i termini della questione. Lo scompaginamento dei margini non è un'infrazione della realtà ma il vero volto delle cose:

Un'emozione tattile si scioglieva in visiva, una visiva in olfattiva, ah che cos'è il mondo vero, Lenù, l'abbiamo visto adesso, niente niente niente di cui si possa dire definitivamente: è così. Per cui se lei non stava attenta, se non badava ai margini, tutto se ne andava via in grumi sanguigni di mestruo, in polipi sarcomatosi, in pezzi di fibra giallastra³⁵.

Già annunciato con altri sinonimi nei romanzi precedenti, il concetto che nel ciclo dell'*Amica geniale* prenderà il nome di smarginatura si lega di volta in volta alla perdita di controllo, alla violenta presa di coscienza di sé e alla realtà che mette a repentaglio la stessa integrità del corpo come struttura composta e intera. Nell'*Amore molesto* ciò si traduce, per Amalia, nella consapevolezza che la propria libertà coincide con la morte: «Doveva aver percepito che qualcosa s'era come sgranato per sempre [...] Lei stessa si era sgranata»³⁶. Così Leda, la protagonista della *Figlia Oscura*, consapevole dell'irrazionalità del proprio comportamento ma incapace di restituire la bambola sottratta percepisce «un'impressione di dissolvimento»³⁷. Ancora una volta è il corpo il ricettacolo più sensibile, l'oggetto-spia del disfacimento del mondo. Gli stessi meccanismi

³² A tal proposito Fusillo parla di «percezione metamorfica, che avverte di continuo la logica confusiva e caotica dell'inconscio»: Fusillo 2016, p. 152.

³³ Ferrante 2011, p. 172.

³⁴ Ferrante 2011, p. 174.

³⁵ Ferrante 2014, p. 162.

³⁶ Ferrante 2016b, p. 162.

³⁷ Ferrante 2016d, p. 453.

psichici sono mostrati nelle loro trascrizioni corporee, come se la somatizzazione codificasse la grammatica del corpo-testo. Elena, ad esempio, in seguito alla morte della madre introyetta l'andatura zoppicante di quest'ultima, nonostante sia stato un dettaglio descritto, e vissuto, sempre con repulsione.

L'eccentricità del femminile richiede, quindi, una diversa messa a fuoco del soggetto, come avviene per la Medea di Wolf, che è polemicamente in contrapposizione a quella di Euripide. Questa, infatti, benché conservi intatta la qualità di "maga" – aspetto che più interessa la nostra analisi – disinnesca quegli elementi che la stigmatizzano nell'accezione peggiorativa di "barbara"³⁸. La Medea di Wolf conserva, anzi valorizza, la sua alterità di donna e di straniera, in maniera positiva, ma il conflitto con la città di Corinto serve a corrodere il "palazzo" del potere e delle ragioni maschili. La tragedia del V sec. accentua gli aspetti violenti e "barbari" della protagonista grazie soprattutto all'immobilità del punto di vista da cui viene raccontata la vicenda, che è l'unico dal quale era possibile la presa di parola: quello maschile dell'uomo greco istruito. Tuttavia nel suo carteggio con l'archeologa e ricercatrice Margot Schmidt, in cui Wolf sostiene di andare alla ricerca di una Medea più "antica", viene utilizzata come termine di paragone proprio la versione di Euripide. Il testo euripideo sottolinea soprattutto gli aspetti minacciosi ed "eccedenti" (*ta hyperballonta*) dell'universo straniero – e per traslazione, di quello femminile – di cui Medea è l'emblema superbo. Tra le qualità della Medea euripidea vi è l'invettiva della parola che si tramuta in terribile realtà; Wolf riprende l'apparato magico che appartiene al personaggio ma ne disinnesca il potenziale distruttivo, facendone anzi «l'archetipo della chiarezza, lo scandalo della ragione»³⁹. Il fascino di Medea perde l'alone di estraneità minacciosa, mentre vengono esaltati gli aspetti più "apollinei" del suo essere maga. Un paio di esempi saranno utili per chiarire. Nella Medea di Wolf vengono accentuate le qualità divine della maga, la quale non solo riesce a salvare la popolazione di Corinto da una terribile carestia ma riesce a ricomporre le membra del fratello Apsirto, ucciso dal padre: l'episodio, inoltre, richiama alla memoria quello di una divinità, Iside, che ricomponne il corpo di Osiride dopo che questi era stato fatto a pezzi da Seth. È sostanziale la differenza dalla versione di Euripide, in cui è proprio Medea che, in spregio a qualsiasi vincolo di fratellanza, uccide Apsirto per favorire la fuga degli Argonauti. La stessa magia utilizzata da Medea diventa, nelle parole di Giasone, "Kunststücke", alla lettera "opere d'arte" o "pezzi di bravura" («Dass ich mich hüten muss, immer wieder auf ihre Kunststücke hereinzufallen»⁴⁰). La magia viene presentata quindi come il "trucco", con cui cadrà nella rete di Medea: non a caso Giasone dichiarerà di essere stato "persuaso": «Dunque, ero persuaso che chi l'accusava mentisse? Dov'ero finito, in che cosa mi aveva

³⁸ Kristeva 1990.

³⁹ Chiarloni 2012.

⁴⁰ Wolf 1996, p. 47.

irretito. Persuaso, persuaso. Di cosa non son capaci di persuaderci, queste donne»⁴¹. Il potere incantatorio di Medea avviluppa completamente l'argonauta che parla di sé rinunciando quasi sempre al pronome "Ich", preferendo così la forma passiva in cui il soggetto viene "agito" invece di agire, a differenza di Acamante che sa marcare la sua distanza rispetto al mondo della maga (e che, di contro, riafferma se stesso attraverso la prima persona del pronome). Le arti magiche di Medea vengono declinate, quindi, soprattutto come seduzione, carisma femminile; Giasone infatti dirà di provare "una sensazione di magia" («zauberhaftes Gefühl»⁴²); "zauber" ha una connotazione ambigua perché può significare "incantesimo", ma anche "fascino":

Una tensione mai provata in tutte le membra, un senso di magia dalla testa ai piedi, mi ha stregato, ho pensato, e infatti era così. E vuole continuare a farlo, in questo Acamante ha ragione. Devo badare a non lasciarmi abbindolare ogni volta dai suoi trucchi [...]»⁴³.

Acamante, inoltre, attacca duramente Medea definendola "troppo femmina" ("zu sehr weib"). La differenza tra le due configurazioni di Medea è quindi nella diversa declinazione del femminile: aggressivo e minaccioso in Euripide, "guaritore" e portatore di una dignità e di una sapienza superiori in Wolf. Questo passaggio si gioca proprio sul terreno della parola: la "sfrontata loquacità" della Medea di Euripide diventa in Wolf il "riso" di irriverenza. Dell'atto comunicativo rimane il livello fonetico spogliato dell'articolazione linguistica: è questo uno dei modi in cui viene disinnescato il *logos*, attraverso la negazione della parola, con implicita derisione dell'intellettualismo greco. Esiste però un tratto di congiunzione tra la maga di Wolf e quella di Euripide, che riporta ancora una volta, trasversalmente, alla riflessione sul *logos*, nella doppia accezione di istanza razionale e parola. Tradizionalmente associata alla sapienza magica e al *dolos* (inganno, ma anche "stratagemma") l'intelligenza che guida le azioni di Medea è qualitativamente diversa rispetto a quella degli altri protagonisti. Medea non trae la sua energia dai discorsi teorici, che anzi sembra a più riprese disprezzare, ma è caratterizzata da una sapienza ctonia che si traduce anche in praticità, capacità di cambiamento e di trovare soluzioni che ricorrono alla fluidità dell'ingegno anziché alla forza delle armi o dei discorsi. Tutte caratterizzazioni che identificano la *metis*, l'intelligenza volta all' "efficacia pratica", opposta a quella della *sophrosune* di tipo speculativo e teorico⁴⁴. Le caratteristiche che comprende questa particolare forma di intelligenza sono la pre-visione (*pronoia*), la molteplicità (*pantoie*) la capacità di "varietà e ondeggiamento" (*poikilia*), la rapidità (*aiolia*). Ciò che più interessa è che

⁴¹ Wolf 2016, p. 40.

⁴² Wolf 1996.

⁴³ Wolf 2016, p. 42.

⁴⁴ Detienne, Vernant 1992.

La varietà, il cambiamento della *metis*, sottolineano la sua parentela con il mondo multiplo, diviso, ondeggiante dove essa è immersa per esercitare la sua azione. È questa complicità con il reale che assicura la sua efficacia. La sua duttilità, la sua malleabilità le conferiscono la vittoria in campi in cui non vi sono regole fisse per il successo, né ricette pronte, in cui ogni prova esige l'invenzione di una nuova difesa, la scoperta di una via di scampo (*poros*) nascosta⁴⁵.

Se la *metis*, di cui è figlia Atena, si dispiega in numerose azioni di eroi e semidei (Ulisse, Prometeo, Antiloco, Sifo, ecc.), per Medea è sia la spregiudicatezza nell'orchestrare l'inganno con cui Giasone riuscirà nella sottrazione del vello d'oro, sia l'abilità negli espedienti magici con cui riuscirà nell'azione. Ma se consideriamo anche la qualità della preveggenza, del saper arrivare prima degli altri con la "seconda vista", allora questo è un tratto da non escludere anche nella caratterizzazione di Cassandra. La *metis* comprende dunque un insieme di caratteristiche psicologiche e modalità di azione che delineano il profilo di un personaggio diverso, eccentrico, rispetto al resto della comunità. Spogliata delle sue accezioni magiche e divine e calata nel nostro contesto, della *metis* rimane la capacità di attivare un altro tipo di pensiero, non teorico, con cui le protagoniste orchestrano le proprie azioni. È importante distinguere due direzioni in cui agisce quest'intelligenza femminile, che riguardano: il diverso nell'uguale, ossia la possibilità di fare le stesse cose degli uomini ma procedendo secondo altri schemi; la sovversione della "normalità" attraverso una lateralità dell'azione più che del pensiero. Si ritiene utile applicare la categoria della *metis* per leggere anche le protagoniste di Ferrante, non solo nei termini di opposizione, ma di "diversità" o "eccentricità" psicologica rispetto alla "normalità" dell'universo maschile. A tal proposito può essere preso come riferimento il triangolo Nino-Elena-Pietro dell'*Amica geniale*. Se i tre personaggi sono tutti inseriti nell'*intelligenza* degli anni '70, Elena percepisce se stessa come un'outsider, scissa tra aspirazione di appartenenza alla borghesia colta e senso di inferiorità. Va notato che nessuna delle protagoniste di Ferrante è un'intellettuale, neppure quando riesce ad entrare, per ruolo o educazione, nell'élite del mondo accademico e culturale. Elena, infatti, nonostante si sia formata alla Normale di Pisa, sia una lettrice onnivora ed essa stessa scrittrice, si percepisce continuamente al margine del mondo "colto" – sentimento che l'accompagnerà dall'adolescenza fino alla maturità. Il confronto più bruciante con il mondo borghese e intellettuale avviene con Pietro Airota, prima compagno di studi e poi marito, verso il quale la protagonista sviluppa uno spirito oppositivo e fortemente critico – quasi a rafforzare la diversità delle proprie origini e della propria individualità. Un esempio della diversità di Elena rispetto agli uomini che la circondano emerge anche dal confronto con Nino, che invece riuscirà a inserirsi perfettamente nel pantheon degli intellettuali. Se già dall'adolescenza l'amore per lo studio viene triangolato da Nino, la stima della donna non diminuisce nel tempo. Lo

⁴⁵ Ivi, p. 13.

dimostrano le impressioni di una Elena ormai adulta, davanti alla lettura di un articolo del suo vecchio amore:

Com'erano al solito ben documentati i suoi testi, con quale logica stringente erano formulati. Sentii, come da ragazzina quando parlavo con lui, la necessità di chiudermi anch'io in una rete di proposizioni generali formulate ad arte che m'impedissero di seguitare a sbandare⁴⁶.

La scrittura di Elena fatica a organizzarsi in “una rete di proposizioni”, motivo per cui procede lenta, disordinatamente, stenta a prendere la forma di un libro. Il lungo periodo di gestazione terminerà soltanto quando la protagonista darà uno scacco alla sua condizione di subalternità intellettuale nei confronti del marito, momento che coincide con l'entrata di Nino nel suo matrimonio. Elena sembra scegliere la strada del riscatto su Pietro, e sul mondo che rappresenta, attraverso la femminilità, giocando quindi su un terreno in cui le armi della cultura e dell'educazione sono fuori uso. Come la metis nella Grecia antica rappresenta un elemento di destabilizzazione nella società degli uomini, in quanto costituisce una minaccia per l'androcrazia ellenistica⁴⁷, così la forza che anima le eroine di Ferrante travolge l'equilibrio familiare, mettendo in discussione i ruoli e i rapporti di forza. Altri esempi sono dati dalla figura di Lila, che per il suo carisma è quella che più di tutte mantiene la connotazione di “maga”, abile nell'inganno e nella seduzione, grazie alla quale riesce a evadere, per un breve periodo, dal matrimonio infelice con Stefano; ma anche il modo, irrazionale e ambiguo, in cui Leda riuscirà a creare un legame con Nina, attraverso la sottrazione della bambola – «testimone lucente di una maternità serena»⁴⁸.

Tornando alla Medea di Wolf, è doveroso notare che la sua riscrittura parte da un assunto ideologico, per cui viene ripercorsa più la “filogenesi” del mito che la sua filologia: l'interesse dell'autrice va in direzione del «mito originario», antecedente al «mito fondamentale» il quale, secondo Blumenberg, non è ciò che esiste all'inizio ma ciò che resta alla fine, ciò che fu in grado di rispettare le ricezioni e le aspettative⁴⁹. Su questo punto Wolf non ha dubbi: il mito di Euripide assolve all'esigenza di un capro espiatorio che rafforzi l'identità di Corinto – e, per traslazione, dell'Occidente e del patriarcato – attraverso la demonizzazione della straniera, “barbara” e maga. L'insistenza sulla ricerca di un tempo pre-mitico governato dalle Madri – di cui sono testimonianza le riflessioni comprese nell'*Altra Medea* – racchiude l'aspirazione a ritrovare un tempo in cui il femminile non soggiaceva ad alcun rapporto di subordinazione. Quest'operazione di “scavo” verso un'età d'oro del matriarcato è sicuramente funzionale a confutare l'immagine della Medea infanticida, ma l'esistenza

⁴⁶ Ferrante 2013, p. 225.

⁴⁷ Lanza 2001.

⁴⁸ Ferrante 2016d, p. 431.

⁴⁹ Blumenberg 1991, p. 219.

politica del matriarcato incontra spesso molti dubbi tra gli studiosi o viene apertamente confutata⁵⁰. La stessa autrice, d'altronde, si considera estranea alla credenza di un'epoca dominata dal femminile; l'impronta femminile nella Storia è tutt'al più giustificata come "millenaria esperienza"⁵¹. La sola anamnesi storica non giustifica, quindi, la determinazione di Wolf nel voler risalire alla Medea "curatrice" delle origini; a mio avviso, il mondo delle Madri offre lo spunto per riabilitare un'altra idea di realtà, oltre la sua attendibilità storica: anti-idealistica, anti-gerarchica, anti-intellettuale. Riprendendo la riflessione di Muraro, la "relazione con la madre" consente una conoscenza della realtà non mediata dai dualismi ma colta come unità dell'*essere*⁵²: è questa la ragione principale per cui il mondo greco/ maschile e quello pre-civilizzato/ femminile non possono comunicare, perché appartenenti a due "semiosfere" differenti. Sotto questa prospettiva, dunque, la condanna di Medea da parte di Corinto mostra tutta la sua natura di scontro tra due ontologie inconciliabili. Come conseguenza Medea deve essere allontanata, ricorrendo a tutto, anche all'infamia. Wolf riallaccia il destino della maga a quello di altre donne sulle quali era ricaduta l'infamia di crimini non commessi; stessa sorte, infatti, era toccata alla sorella di sua madre, la maga Circe. Circe ritorna nei ricordi di Medea come "guaritrice", nel flashback in cui viene narrata la sua azione salvifica verso la madre Idia. Medea sottolinea quindi con fierezza la sua discendenza, una discendenza in linea prettamente femminile; del padre Eete non rimane nulla della magnificenza euripidea che ne sottolinea l'appartenenza al dio Sole: l'essenza di Eete, in Wolf, è racchiusa tutta in quel "mucchietto di infelicità" con cui viene introdotto dalle prime impressioni di Giasone.

Per le protagoniste di Ferrante, invece, come verrà sottolineato più avanti, il rapporto con le madri – reali e simboliche – perde la qualità dialogica e assume l'aspetto di *damnatio*, eredità ingombrante vissuta in maniera agonistica. Un tratto comune a entrambe le autrici è semmai il valore di alterità del femminile, che ha due ripercussioni a livello narratologico: il racconto, infatti, si svolge rigorosamente da un punto di vista interno e lo schema dei personaggi è tutto subordinato alla voce-funzione della protagonista. Uno degli espedienti con cui viene esaltato il soggetto, forte a livello di centralità narrativa ma debole nel diritto di dire io, è l'accentuazione degli elementi di contrasto rispetto all'ambiente. Precarietà dell'io e sottolineatura dei contorni del personaggio sono due modalità a cui la Ferrante ricorre per dare una propria fisionomia alle sue eroine.

L'"eccedenza" è infatti una caratteristica che spicca anche nelle protagoniste di Ferrante: non a caso, ad esempio, la critica ha letto nella protagonista de *I giorni dell'abbandono* una traduzione della figura di Medea, per la condivisione

⁵⁰ Cantarella 2013.

⁵¹ Chiarloni 1996.

⁵² Muraro 1991.

di un apparato simbolico (la solitudine della “straniera”) e referenziale (provenienza mediterranea) comune⁵³. Ma se un simile impianto narrativo può giustificare il parallelismo (il tradimento, l’abbandono del letto coniugale per una donna più giovane, la disperazione per il rifiuto), il richiamo a Medea non si esaurisce qui. Le protagoniste di Ferrante “eccedono” nella misura in cui si definiscono per opposizione a un’eredità maschile che le schiaccia. Si veda come i personaggi maschili che contornano le storie sono psicologicamente deboli, spesso tratteggiati come vili, inetti, e, soprattutto, “smascherati” proprio dalle loro donne. Un esempio è la parabola di Nino a cui assistiamo nei volumi della tetralogia: prima esaltato come amante appassionato e giovane di grandi ideali e poi progressivamente degradato a seduttore seriale e politico trasformista. In tutti i romanzi di Ferrante, inoltre, ricorre l’idea della “catena di donne”⁵⁴ da cui è impossibile scindersi, e sulla quale grava un comune destino, determinato però dalla struttura del contesto e dalla sua cultura e mai da un generico fatalismo. Nello stabilire questa interconnessione tra donne, accomunate in una genealogia che trova la sua ragione non solo nei legami di sangue ma nella condivisione dello stesso genere, lo sforzo dei personaggi di Ferrante vuole essere quello di staccare la propria individualità dall’impersonale di un soggetto collettivo tramandato dalla tradizione. È questo anche uno dei motivi di ritorno dei romanzi, quelli che per l’autrice esprimono dei veri e propri *leitmotiv*. Alcuni frammenti tratti dalla *Figlia Oscura* sono esplicativi di questa dinamica interna alle protagoniste:

Volendo, in un attimo posso tornare a essere proprio come questa donna, Rosaria. Mi costerebbe qualche fatica, certo, mia madre sapeva passare senza soluzione di continuità dalla finzione della bella signora piccolo-borghese al fiotto sfastidiato della sua infelicità. Io ci metterei di più, ma ce la farei. Le due ragazze invece, loro sì che si sono allontanate. Appartengono a un altro tempo, le ho perse nel futuro⁵⁵.

È interessante notare che, così come avveniva per Elena e le sue figlie nelle ultime pagine della tetralogia, anche per Leda c’è un distacco “antropologico” tra la propria realtà e la giovane generazione delle figlie. Le figlie di Leda, così come quelle di Elena, sono presenze sbiadite, alle quali non viene mai ceduto il testimone del racconto, proprio perché non “rappresentative”. Queste sono infatti lontane da quel magma vivo e denso che rappresenta Napoli, la sua lingua, le introiezioni ataviche del rapporto uomo-donna e il loro scontro con la modernità che preme per entrare e creare disordine. Il racconto in Ferrante è dunque strettamente monologico e monoprospettico e ciò sembra suggerire che l’autrice non parli della totalità indeterminata dell’universo femminile, ma

⁵³ Lucamante 2008.

⁵⁴ Ferrante 2016d, p. 440: «Mi sembrava di precipitare all’indietro, verso mia madre, mia nonna, la catena di donne mute e stizzose da cui derivavo»

⁵⁵ Ivi, p. 459.

che in questo ritagli uno spaccato socio-culturale, particolare e trasversale al contempo. Sotto tale prospettiva è sensibile la differenza di "scopo" rispetto a Wolf: in quest'ultima le protagoniste riportano l'universalità del femminile, nelle sue rivendicazioni e nella sua alterità rispetto al mondo maschile. Il discorso ideologico antecede quello letterario, e tra i due esiste – in un certo senso – isomorfismo: entrambi – il pensiero femminista e la rielaborazione tragica – sono organizzati per opposizioni nette, muovono da premesse immutabili che polarizzano le posizioni degli attori sulla scena. Nei romanzi di Ferrante, invece, i personaggi e gli elementi del contesto funzionano maggiormente come cronotopi, dai quali è possibile risalire al tempo storico del proprio autore e che rendono credibile e "vera" la messinscena narrativa. Quest'aspetto è particolarmente evidente nel ciclo de *L'Amica geniale* in cui il racconto è scandito secondo quattro macro-incisi temporali (infanzia, giovinezza, età adulta e vecchiaia) che coincidono con le fasi della prima repubblica (dalla nascita sino al tramonto con l'avvento politico di Berlusconi). Ma accanto all'impianto cronologico e spaziale da *feuilleton* naturalista, che garantisce compattezza e facilità ai concatenamenti narrativi, ne agisce sotterraneo un altro che opera in nome della simultaneità, complicandone lo schema:

La Napoli dell'*Amica geniale* è un mondo nel quale arcaico e contemporaneo convivono e si mescolano l'uno nell'altro, complicando e diluendo la cronologia lineare [...] Proprio questa miscela di arcaico e contemporaneo impedisce lo sguardo superiore all'origine dello stereotipo o dell'orientalismo: lo sguardo di chi si riconosce in una modernità trionfante, che espelle da sé il primitivo anacronistico e demarca in modo molto netto la linea di confine e la gerarchia tra le due cronologie e i due mondi⁵⁶.

La sovrapposizione degli opposti come motivo generatore del caos e dell'ambivalenza riguarda tutti gli oggetti che ruotano attorno alle protagoniste, quasi a sottolineare un'innata corrispondenza tra il mondo fisico e quello psichico. L'esempio più emblematico è il rione, luogo protagonista e generatore di eventi, per la peculiare drammaticità inscritta nella sua geometria, al punto che rione «vuol dire qualcosa di malefico, qualcosa che ha a che fare con un destino sciagurato»⁵⁷. Se lo schema del romanzo popolare deve poggiare su un disegno ordinato che incastri bene il ritmo delle entrate e uscite di scena dei personaggi, di tensione e scioglimento, di apertura e chiusura delle molteplici parabole narrative che si sviluppano accanto al racconto principale, vi sono costanti movimenti tellurici che fanno scricchiolare l'edificio naturalistico del romanzo. Viene meno, infatti, la definitività del giudizio su ciò che vediamo prendere forma tra le pagine, perché tutto è destinato a mutare continuamente. La non-fissità di situazioni e personaggi, l'ambiguità della loro condotta,

⁵⁶ De Rogatis 2016, pp. 127-128.

⁵⁷ La Capria 2012.

è indicativo anche di quel processo di «corrosione della verità»⁵⁸ che toglie terreno al tradizionale chiaroscuro etico e gnoseologico del romanzo popolare. L'elemento dinamico della trasformazione – che è anche continua conversione del bene nel male, ma anche del vero nel falso – ben visibile nella tetralogia, tocca in realtà tutte le storie raccontate da Ferrante. Le donne, infatti, per quanto puntino all'emancipazione dai luoghi e dalla cultura di origine vivono nell'ambivalenza tra rifiuto e appartenenza, tra presente e passato remoto. Se i riferimenti al contesto sono molto puntuali è anche vero che le storie raccontate mostrano una certa trasversalità che permette una loro "universalizzazione": è il modo in cui le dinamiche madre-figlia colgono la radice di conflitti che non sono esclusivi di una precisa latitudine geografica ma che si nutrono di un sistema di credenze, di un sostrato antropologico che le nutre e le amplifica.

L'aspirazione a una individualità non codificata nel ruolo di moglie/madre coinvolge le donne che vivono il conflitto tra il mondo delle proprie madri – volutamente generico e indefinito – e il tempo presente: la conoscenza di sé, sembra suggerire l'autrice, non può nascere senza la frizione e lo scontro frontale. Non è casuale che il soggetto femminile prende forma, nelle opere, sempre attraverso la dualità che attiva la macchina narrativa: essa può essere di tipo relazionale, emblematica nel caso di Lenù e Lila, che viene costruita su uno schema fin troppo puntuale di «simmetria asimmetrica»⁵⁹; temporale e psicologica dal momento in cui l'Io del presente si confronta con la cultura "arcaica" di provenienza; spaziale in quanto c'è sempre Napoli, città-teatro e fantasma, che si sovrappone a tratti sulla città "ordinata" in cui hanno scelto di vivere le protagoniste. Sfogliando in una carrellata le donne che nascono dalla penna di Ferrante è impossibile ignorare che la loro complessità, o anche la loro energia narrativa, è principalmente effetto di questa tensione con cui si mantengono in equilibrio sul confine, rischiando a ogni passo il tracollo. Napoli da realtà fisica diventa figura della regressione e «matrice della percezione»⁶⁰, materia irriducibile al controllo e pertanto destabilizzante per l'unità dell'Io: unità che, a ben vedere, sembra più il risultato di una rimozione disciplinata e non l'esito di un processo dialettico in cui il passato viene assorbito e integrato nel presente.

Il rischio di regressione, quindi, insito nel ritorno alle proprie madri è la caduta all'indietro nel luogo indeterminato e senza tempo dello stereotipo, nella «non-storia, silenziosa e oscura, del genere femminile»⁶¹. Se la reificazione del femminile per Wolf è ancora unicamente legata a doppio filo a una «viscerale tendenza antiparitaria dell'uomo»⁶² e quindi totalmente dipendente dalla discriminazione dello sguardo maschile, per Ferrante lo svilimento della

⁵⁸ Porciani 2016, p. 175.

⁵⁹ Gambaro 2014, p. 171.

⁶⁰ Ferrante 2016a, p. 60.

⁶¹ De Rogatis 2018, p. 92.

⁶² Chiarloni 1981, p. 64.

femminilità è insito anche nella percezione di sé della donna; la differenza tra il mondo di *prima* e quello di *dopo* sta nella propria capacità di spezzare la reiterazione, distruggendo il copione che altri hanno scritto per loro. Il punto dell'attuazione performativa che determina la scelta di *essere* è fondamentale nel disegno dei personaggi femminili. Il concetto, che potrebbe sintetizzarsi in un post-cartesiano *agisco dunque sono*, si aggancia anche alla riflessione di Donnarumma che nota come per l'autrice le passioni profonde sono sempre «estroflesse»⁶³ e «non possano restare sepolte nell'interiorità, ma debbano sempre sbocciare nell'agire»⁶⁴. L'episodio di Olga che riporta alla memoria l'immagine di una donna della sua infanzia, la Poverella, consunta dal dolore per il tradimento del marito, è in questo senso esemplare⁶⁵. Attraverso il flashback la protagonista intuisce la potenza che ha il copione nel determinare la scelta di *cosa* essere e, a livello metatestuale, viene sottolineato il meccanismo per cui nella vita esiste un continuo slittamento dalla finzione alla realtà.

Ritornando al confronto con Wolf, occorre sottolineare la centralità di questa tematica in *Medea* e *Cassandra*. La prima, infatti, si oppone tenacemente alla "colonizzazione" – culturale e sessuale – della terra d'adozione rimanendo ai margini della società e pagando con il sospetto e l'ostilità che provocheranno la morte dei suoi figli. È la volontà di non essere come le altre donne di Corinto (dirà infatti «le donne dei corinzi sembrano animali addomesticati») la colpa che non verrà perdonata a Medea. L'estraneità di Medea risalta soprattutto nel confronto con Agamedea, anch'essa straniera e maga: quest'ultima, a differenza di Medea, preferisce prostituirsi – in senso metaforico e reale – pur di sopravvivere. Corinto diventa quindi figura della reiterazione del sopruso patriarcale, aspetto da subito introdotto dall'immagine della regina Merope paralizzata dal dolore per l'uccisione della figlia, impotente alla ribellione. Analogamente Cassandra dichiarerà che rifiutando Enea si sottrae prima di tutto a un ruolo («Forse capirà anche senza di me ciò che dovetti respingere a prezzo della morte: la soggezione a un ruolo contrario alla mia natura»⁶⁶). Per Ferrante strappare le protagoniste alla loro posizione di vestali in una società pensata dagli uomini, impone che la scrittura sia in primo luogo una riscrittura sul canovaccio dei ruoli uomo/donna. Un limite, probabilmente, di quest'operazione è la ricorsività di un nuovo copione, con tappe e cadenze narrative che si ripetono simili nei romanzi, che rende le protagoniste non identità individuate e distinte, ma ramificazioni dello stesso, unico, personaggio. È difficile non notare la somiglianza psicologica ed esperienziale dei vari Io delle storie, da Elena a Leda, da Olga a Delia. Le analogie di caratterizzazione provengono dalla condivisione di un compatto nucleo di motivi, quasi ossessivi,

⁶³ Donnarumma 2016, p. 139.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Vale la pena notare che l'autrice ritorna su questa immagine nell'*Amica geniale*, dove la scena dell'abbandono viene replicata nello strazio di Melina, sedotta e poi lasciata da Donato Sarratore.

⁶⁶ Wolf 2011, p. 100.

che per l'autrice ha la priorità nella narrazione. Uno di questi, se non il più importante, ruota intorno all'immagine della maternità. Un *leitmotiv* dei romanzi di Ferrante – indipendentemente che occupi lo sfondo o il primo piano della narrazione – è quello di minare l'immagine borghese ed edulcorata della maternità, travolgendo *in primis* la retorica sul ruolo della Madre – obiettivo, peraltro, apertamente dichiarato dall'autrice in una testimonianza raccolta nella *Frantumaglia*. L'autrice punta i riflettori sui sentimenti controversi e deplorabili che agitano le coscienze delle protagoniste, senza sentire, in ultima istanza, la necessità di redimerle⁶⁷; soltanto dall'elaborazione di questo grumo scomposto di sentimenti e desideri contrapposti nasce la trasformazione, intesa come l'approdo a una nuova posizione del Sé nel mondo, benché sia questa una conquista sempre minacciata dalla società, dal senso di colpa, dalla liquidità delle relazioni sentimentali. L'abbandono dei figli, vero o desiderato, è un altro *fil rouge* che marchia le coscienze di queste madri: Elena e Leda abbandonano le proprie bambine, Olga in più occasioni si “dimentica” dei suoi compiti di madre, Delia è terrorizzata che la madre possa andarsene senza di lei (cosa che effettivamente fa, suicidandosi). Se la limpida univocità del sentimento materno è insidiato da spinte corrosive, anche l'amore filiale è segnato da una profonda ambivalenza. Nell'*Amore molesto* la figlia priverà la madre anche del suo appellativo, chiamandola sempre col nome di battesimo, Amalia. Ma, soprattutto, non nasconderà l'invidia verso la bellezza della donna, i suoi capelli, le forme del suo corpo, costruendo l'immagine – svilita – di sé, per contrapposizione. Nel rappresentare la complessa ricerca di Delia sull'annegamento di Amalia, che si trasforma «nella ricerca carnale e istintiva, di sé e del proprio corpo di donna attraverso la madre»⁶⁸, l'autrice mostra abilmente il rapporto che esiste tra l'invidia verso la madre e l'incapacità di amare e di provare godimento di Delia: immagine tradotta nella frigidità di un corpo che rifiuta la femminilità e, soprattutto, la maternità⁶⁹. Soltanto il ricongiungimento finale con la madre, in quanto “oggetto buono”, lascerà intendere l'apertura di un nuovo corso – che non è dato conoscere al lettore – nella vita della donna. L'ambivalenza del giudizio e della relazione che le protagoniste hanno nei confronti di madri, figlie, uomini, della stessa lingua napoletana (al contempo oggetto di rimozione e, al momento opportuno, strumento di aggressione) mostra una sostanziale irriducibilità del mondo in cui abitano i soggetti del romanzo ad un'unica dimensione.

Questo breve excursus incrociato sui personaggi femminili delle due autrici ci pone di fronte a una doppia considerazione: la prima è che le ricorsività tematiche e figurali che legano Ferrante a Wolf non escludono tangenze con l'orizzonte più vasto della letteratura femminista, soprattutto con i motivi

⁶⁷ O'Rourke 2014.

⁶⁸ Njegosh 2005, p. 249.

⁶⁹ Klein 1985.

che discendono dalla contrapposizione maschile-femminile. Il genere, infatti, metaforizza una certa *Weltanschauung*, di cui si apprezzano diverse analogie, nonostante la distanza di contesto e periodo storico che separa le due autrici. Il parallelismo, però, è giustificato non tanto dall'originalità del repertorio tematico dispiegato, quanto dal posizionamento di alcuni elementi nella narrazione e dalla loro relativa funzione nel testo. La sostanziale ambivalenza dello statuto dell'Io, perennemente in bilico tra annullamento e rivalsa, rende le eroine figure complesse, ma non a tutto tondo, le quali riflettono su se stesse l'ambiguità del mondo di cui fanno parte. Il conflitto si traduce in ossimoro, simultanea convivenza degli opposti nello spazio interiore delle protagoniste (appartenenza/disappartenenza, accoglienza/rifiuto, Io/Altro): la mancanza di conciliazione ultima di queste polarità determina una narrazione aperta, che non risolve le questioni iniziali, ma segna la strada per riflessioni future e in divenire, oltre lo steccato ideologico della letteratura femminista.

Riferimenti bibliografici / References

- Blumenberg H. (1991), *Elaborazione del mito*, Bologna: Il Mulino.
- Cantarella E. (2013), *L'ambiguo malanno*, Milano: Feltrinelli.
- Chiarloni A. (2012), *La "Medea" di Christa Wolf*, <<http://www.germanistica.net/2001/05/26/la-medea-di-christa-wolf/>>, 10.09.2018.
- Chiarloni A. (1998), *Christa Wolf al Salone del Libro di Torino, 24 maggio 1997*, in *Prospettive su Christa Wolf. Dalle sponde del mito*, a cura di G. Schiavoni, Firenze: Franco Angeli, pp. 33-58.
- Chiarloni A. (1981), *Per una teoria della dissonanza: la «Mutazione» di Christa Wolf*, «Nuova dwf», pp. 61-72.
- Chiarloni A. (1996), *Postfazione a Wolf C., Medea*, Roma: Edizioni e/o.
- De Rogatis T. (2018), *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma: Edizioni e/o.
- De Rogatis T. (2016), *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale*, «Allegoria», n. 73, pp. 127-128.
- Di Benedetto V., Medda E. (2002), *La tragedia sulla scena*, Einaudi: Torino.
- Detienne M., Vernant J.-P. (1992), *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Milano: Mondadori.
- Donnarumma R. (2016), *Il melodramma, l'anti-melodramma, la Storia: sull'Amica geniale di Elena Ferrante*, «Allegoria», n. 73, pp. 138-147.
- Euripide (2006), *Medea*, a cura di V. Di Benedetto, Milano: Bur.
- Falkoff R. (2015), *To Translate is To Betray: The Elena Ferrante Phenomenon in Italy and the US*, «Public Books», <http://www.publicbooks.org/fiction/to-translate-is-to-betray-on-the-elena-ferrantephenomenon-in-italy-and-the-us#footnote_marker-21>, 12.08.2018.
- Ferrante E. (2016a), *La frantumaglia*, Roma: Edizioni e/o.

- Ferrante E. (2016b), *L'amore molesto* in *Cronache del mal d'amore*, Roma: Edizioni e/o.
- Ferrante E. (2016c), *I giorni dell'abbandono*, in *Cronache del mal d'amore*, Roma: Edizioni e/o.
- Ferrante E. (2016d), *La figlia oscura*, in *Cronache del mal d'amore*, Roma: Edizioni e/o.
- Ferrante E. (2014), *Storia della bambina perduta*, Roma: Edizioni e/o.
- Ferrante E. (2013), *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma: Edizioni e/o.
- Ferrante E. (2011), *L'amica geniale*, Roma: Edizioni e/o.
- Fusillo M. (2016), *Sulla smarginatura. Tre punti-chiave per Elena Ferrante*, «Allegoria», n. 73, pp. 148-153.
- Gambaro E. (2014), *Il fascino del regresso*, «Enthymema», XI, 2014, pp. 168-181.
- Genette G. (1997), *Palinsesti*, Torino: Einaudi.
- Hörnigk T. (1998), *Senza "partecipazione" non c'è memoria, né si dà letteratura. L'intento poetico di Christa Wolf*, in *Prospettive su Christa Wolf. Dalle sponde del mito*, a cura di G. Schiavoni, Milano: Franco Angeli, pp. 81-95.
- Irigaray L. (1991), *Parlare non è mai neutro*, Roma: Editori Riuniti.
- Klein M. (1985), *Invidia e gratitudine*, Firenze: Martinelli.
- Kristeva J. (1990), *Stranieri a se stessi*, Milano: Feltrinelli.
- La Capria R. (2012), *Il labirinto nero di Elena Ferrante. A Napoli la vita è un rione infetto*, in «Corriere della sera» <https://www.corriere.it/cultura/16_marzo_12/elena-ferrante-napoli-rione-romanzo-o-4a76b44c-e855-11e5-9492-dcf601b6eea6.shtml>, 02.10.2018.
- Lanza L. (2001), *Donne greche (e dintorni). Da Omero a Ingeborg Bachmann*, Venezia: Supernova.
- Lucamante S. (2017), *For sista only? Smarginare l'eredità delle sorelle Morante e Ramondino, ovvero i limiti e la forza del post-femminismo di Elena Ferrante*, in *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti*, a cura di C. Cao e M. Guglielmi, Firenze: Franco Cesati, pp. 315-334.
- Lucamante S. (2008), *A Multitude of women*, Toronto: University Press.
- Muraro L. (1991), *L'ordine simbolico della madre*, Roma: Editori Riuniti.
- Nikolsky B. (2015), *Misery and Forgiveness in Euripides*, Wales: Press of Wales.
- O'Rourke M. (2014), *Elena Ferrante: the global literary sensation nobody knows*, «The Guardian» <<https://www.theguardian.com/books/2014/oct/31/elena-ferrante-literary-sensation-nobody-knows>>, 08.06.2018.
- Petrovich Njegosh T. (2005), *L'amore molesto di Amalia e Delia*, in *Lo specchio materno*, Roma: Sossella Editore, pp. 237-256.
- Pezzo E. (2005), *La passione per la parola autentica*, «Diotima», n. 4, <<http://www.diotimafilosofe.it/larivista/la-passione-per-la-parola-autentica/>>, 05.11.2018.
- Pigliaru A. (2015), intervista con Anita Raja, *La restituzione del linguaggio*, «Il Manifesto», 25 marzo, 10.08.2018.

- Porciani E. (2016), *Da Napoli al cliché. Note sull'Amica geniale di Elena Ferrante*, «Allegoria», n. 73, pp. 174-178.
- Raja A. (1998), *Parole contro i guasti del mondo. Riflessioni sul linguaggio di Christa Wolf*, in *Prospettive su Christa Wolf. Dalle sponde del mito*, a cura di G. Schiavoni, Milano: Franco Angeli, pp. 96-102.
- Raja A. (1986), *Postfazione*, in *Sotto i tigli*, Roma: Edizioni e/o.
- Rich A. (1996), *Of woman born*, 1976; trad. it. *Nato di donna*, Milano: Garzanti.
- Russo Bullaro G., Love S. (2016) *Introduction: Beyond the Margins: "Ferrante Fever" and Italian Female Writing*, in *The works of Elena Ferrante*, New York: Palgrave Macmillan.
- Wolf C. (2011), *Kassandra*, 1983; trad.it. *Cassandra*, Roma: Edizioni e/o.
- Wolf C. (1996), *Medea: Stimmen*, Darmstadt: Luchterhand.
- Wolf C. (1998), *Kassandra: Erzählung*, Munchen, Deutscher Taschenbuch.
- Wolf C. (1999), *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin: Janus Press; trad.it *L'Altra Medea*, Roma: Edizioni e/o.
- Wolf C. (2016), *Medea: Stimmen*, trad. it. Roma: *Medea*, Roma: Edizioni e/o.
- Wolf C. (1986), *Unter den Linden*, 1974, trad. it. *Sotto i tigli*, Roma: Edizioni e/o.
- Wolf C. (1989), *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*, 1983; trad.it *Premesse a Cassandra*, Roma: Edizioni e/o.
- Wolf C. (1981), *Leggere e scrivere*, «Nuova DWF», pp. 17-30.

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Sciallo, Università di Bologna

Texts by

Alessandro Bianchi, Ivana Bruno, Giuseppe Capriotti, Anna Cipparrone,

Nicola Cleopazzo, Fabiola Cogliandro, Marcelo Enrique Conti, Michele Dantini,

Patrizia Dragoni, Lucia Faienza, Claudio Ferlan, Marco Filippi, Antonio La Sala,

Giovanni Messina, Alessandra Migliorati, Massimo Montella, Massimo Moretti,

Valentino Nizzo, Pietro Petrarola, Roberto Piperno, Maria Luisa Polichetti,

Mauro Salis, Mauro Saracco, Ornella Scognamiglio, Cristina Simone, Federico Valacchi

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

