

Introduzione

È passato quasi esattamente un secolo da quando Virginia Woolf ha consegnato al celebre saggio *A Room of One's Own* (1929) le meditazioni fondative del pensiero e della scrittura delle donne. Woolf ha indicato la strada: quella che risale alle madri, e io ne ho fatto i principi della mia ricerca nell'ambito della narrativa italiana in un arco di secolo che va da Sibilla Aleramo, contemporanea di Woolf, a Elena Ferrante. Riporto una pagina memorabile del saggio *Una stanza tutta per sé* per illustrare le due linee complementari che hanno orientato la mia indagine attraverso uno studio di tipo comparatistico e intertestuale: la ricerca di una genealogia femminile che ha costituito il canone letterario attraverso la tradizione delle madri e la centralità del tema del corpo della madre nella relazione con la figlia. A proposito delle difficoltà con cui le donne hanno dovuto confrontarsi per conquistare uno spazio in cui dare voce al proprio pensiero, Woolf afferma:

qualunque conseguenza lo scoraggiamento e la critica avessero sui loro scritti – e io credo che avessero un effetto grandissimo - questo era poco importante se paragonato con l'altra difficoltà che esse si trovavano davanti (e mi riferivo ancora a quelle romanzieri dei primi dell'Ottocento) quando arrivavano a porre sulla carta i loro pensieri – e cioè il fatto di non avere alcuna tradizione alle spalle, o di averne una così breve e parziale che era di ben poco aiuto. Perché, se siamo donne, dobbiamo pensare il passato attraverso le nostre madri. È inutile andare a chiedere aiuto ai grandi uomini, per quanto piacevole possa essere rivolgersi a loro. Lamb, Browne, Thackeray, Newman, Sterne, Dickens, De Quincey – o chiunque altri sia – non sono ancora mai stati d'aiuto a una donna, sebbene questa possa aver appreso da loro alcuni trucchi e possa averli adattati a uso proprio. Il peso, il movimento, il ritmo di una mente maschile, sono troppo diversi dai suoi perché lei possa trarne con successo qualcosa di consistente. [...] libertà e pienezza di espressione sono l'essenza dell'arte, una tale mancanza di tradizione, una tale scarsità e inadeguatezza di strumenti deve avere avuto una enorme influenza sulla scrittura femminile. Inoltre, un libro non è fatto di frasi messe una accanto all'altra, ma di

frasi costruite, se un'immagine può essere utile, ad arcate o cupole. E anche questa forma è stata creata da uomini a partire dalle loro necessità, per i loro bisogni. [...] Senza dubbio ci accorgeremo che quando avrà la possibilità di muoversi liberamente, la donna saprà modellarla in una forma che le si adatti; e saprà crearsi qualche nuovo veicolo, non necessariamente in versi, per la poesia che c'è in lei. [...] Il libro deve in certo modo venire adattato al corpo².

Partendo dall'argomento "Le donne e il romanzo", Woolf aveva denunciato l'assenza di una tradizione letteraria femminile e indicato la strada per sopperirvi: "dobbiamo pensare il passato attraverso le nostre madri", ma questa ricerca sul campo deve partire dalla consapevolezza di "non avere alcuna tradizione alle spalle". Cercando di esplicitare le cause di questa assenza, la scrittrice mette in luce come l'opinione e il punto di vista femminile non siano mai potuti del tutto emergere anche a causa della mancanza di un'autonomia economica su cui poter fare affidamento. Difatti, l'autrice mostra come il mondo abbia sempre scoraggiato le donne a cimentarsi nell'impresa della scrittura, per motivi tanto sociali che culturali. Tuttavia, Woolf auspica un lavoro di scavo che faccia riemergere la relazione rimossa con il materno tramite una scrittura che non sia imitazione di quella maschile, ma rappresentativa della mente femminile. Cercando di richiamare, nel suo proprio lavoro autobiografico *Sketches of the Past*³, la figura della madre, Woolf scopre che è "dispersa" e "onnipresente". Il richiamo avviene nei termini di quella 'interezza' (*wholeness*) che pre-esisteva alla sua separazione da lei: la madre la conteneva precisamente nel modo in cui ora la scrittrice tenta di contenerla nella scrittura.

Per Woolf, la parola scritta deve essere in grado di far risentire la propria voce inglobando la tradizione letteraria dalla quale le autrici discendono andando così a situarsi dentro il nuovo canone letterario che va costituendosi. L'autrice rintraccia, dunque, nella mancanza di una tradizione a cui far riferimento una delle più grandi difficoltà con cui le donne hanno dovuto confrontarsi da quando hanno iniziato a scrivere, poiché, non potendosi inserire in un canone in cui si sentissero rappresentate,

2. Virginia Woolf, *A Room of One's Own. Una stanza tutta per sé*, traduzione di Maria Antonietta Saracino, Einaudi tascabili. Serie bilingue, Torino, 1995, pp. 155-159.

3. Virginia Woolf, *Momenti di essere*, in Ead., *Saggi, prose e racconti*, traduzione e a cura di Nadia Fusini, Meridiani Mondadori, Milano, 1998, pp. 1095-1189.

dovevano, al contrario, rifarsi alla tradizione maschile adeguandosi a quel potere della penna che è un privilegio non secondario dell'egemonia patriarcale. La critica riteneva, infatti, certi argomenti tradizionalmente appartenenti alla narrazione maschile – come ad esempio la guerra –, di maggior rilievo e interesse rispetto a un romanzo ambientato, invece, in un salotto. È una metafora particolarmente riuscita, quella della stanza, perché vi convergono questioni diverse ma tutte all'ordine del giorno, quali l'opposizione tra spazio pubblico e spazio privato, ma anche il posizionamento delle donne fuori e/o dentro le istituzioni, che nel caso dell'esperienza di Woolf si concretizza nel divieto di accedere alla biblioteca di Oxbridge se non accompagnata da un membro del College o in possesso di una lettera di presentazione⁴. Entrare nella “stanza”, muoversi al suo interno, significa prendere posizione rispetto agli altri e misurare la portata delle proprie azioni non più nel privato, ma nel pubblico. Dare voce al proprio pensiero attraverso una forma che si riconosce come propria, come un abito tagliato su misura per il corpo, significa conquistare uno spazio autoriale in cui rappresentare il proprio punto di vista.

Nel saggio *Il doppio itinerario della scrittura*⁵, Marina Zancan ripercorre la storia del rapporto della donna con la tradizione letteraria italiana e indaga la figura femminile al contempo come oggetto di raffigurazione e come soggetto attivo nell'esercizio della scrittura. Attraverso la sua analisi risulta evidente come le scritture di donna, seppur numerose, siano tuttavia assenti nella tradizione. Nella tradizione le figure di donna sono oggetto della scrittura maschile, piuttosto che soggetto titolato ad accedere a una riconosciuta autorialità, anche (se non soprattutto) nella letteratura italiana; la posizione della donna che scrive è dunque sempre stata minoritaria e marginale:

le scritture di donna [...] sono state, e rimangono, esterne alla tradizione della nostra letteratura. In questo senso l'assenza è un dato obiettivo, incontrovertibile: in una tradizione di pensiero e di scrittura che nel tempo ha rinnovato il senso originario del proprio valore in una trama di figure femminili, gli immaginari, il pensiero, le parole delle donne non si affermano come parte di un contesto abitato dalla pluralità dei soggetti e

4. Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, cit., p. 11.

5. Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana* Einaudi, Torino, 1998.

animato dalla molteplicità delle voci narranti. Assenti da quell'intreccio di rimandi intertestuali che riconnettono l'individualità singolare dell'opera a un contesto collettivo di esperienze, e ne conservano la storia, le scritture di donna emergono con rare presenze, nel discorso critico e storiografico: citate per assimilazione tra le forme assunte nel tempo da un genere letterario o come parte di un contesto unitario, ma scorperate dall'immaginario che le ha presentate, esse si configurano come decentrate, voci minori, occasionali, immagini mute, indecifrabili⁶.

Si tratta, dunque, di riflettere su un nuovo modo di pensare la scrittura, fatta di madri biologiche e letterarie dalle quali partire per ricostruire una genealogia declinata al femminile. Le due linee di ricerca attraverso le quali ho condotto il mio studio sono infatti improntate da un lato a individuare una tradizione storico-letteraria dei modelli di riferimento e dall'altro a ripercorrere il rapporto di "invidia e gratitudine"⁷ che la figlia instaura con la madre biologica: centrale al riguardo si è rivelata la tematica del corpo materno verso il quale la figlia prova un complesso e contraddittorio sentimento di attrazione e repulsione. Dai campioni da me individuati come esemplari per una analisi paradigmatica del rapporto madre-figlia, tale tematica è di fatto risultata fondamentale: la figlia instaura sempre un confronto con la madre poiché il modello materno è sempre il primo termine di paragone con cui lei si relaziona, soprattutto nel momento in cui il conflitto generazionale mette in campo questioni sovversive ed emancipatorie. Durante l'infanzia, il corpo materno è spesso percepito come estremamente bello e per questo idealizzato, ma, successivamente, viene rifiutato. In questa relazione si verifica sempre un'alternanza di identificazione e presa di distanza della figlia dalla madre. Infatti, dal rapporto tra le due figure emerge una dinamica della conflittualità che si risolve solo in seguito alla rielaborazione del lutto materno. A tal proposito, la figlia riconosce e accetta di assumere in sé i caratteri della madre con la quale finisce per identificarsi, portandola dentro di sé come una gravidanza inversa. La madre rappresenta dunque insieme (e in un certo modo paradossalmente) la tradizione da recuperare e il modello esistenziale da respingere per segnare il distacco di un'autocoscienza che

6. *Ivi*, p. 10.

7. Melanie Klein, *Invidia e gratitudine*, Martinelli Editore, Firenze, 1969.

comincia a delineare modelli nuovi per riscattarsi e distinguersi dalla forma egemonica del dominio patriarcale.

Partendo dal romanzo *Una donna* di Sibilla Aleramo, passando per *Dalla parte di lei* di Alba de Céspedes e *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante – ad ognuno dei quali è stato dedicato un capitolo –, ho voluto mettere in evidenza alcuni nuclei tematici affini che intercorrono tra i romanzi sopracitati e quelli di Elena Ferrante, alla quale è stata invece dedicata l'intera seconda parte della tesi. In effetti, Ferrante costituisce il fulcro del lavoro: è in relazione a lei che ho scelto le autrici da affrontare proprio ai fini del riconoscimento di una genealogia. Partendo dal presupposto che uno studio intertestuale prevede di analizzare le costanti tematiche e formali comuni, ho proceduto con la messa in rilievo sia delle possibili influenze sia dei debiti contratti con le scrittrici indicate da Ferrante stessa, nei cui testi ho individuato delle immagini ricorrenti atte a segnare percorsi e snodi della genealogia. Rispetto a un più scontato approccio monografico, ho svolto un lavoro di tipo paradigmatico: attraverso lo studio dei “campioni” selezionati ho voluto dare rilievo, per tappe significative, allo sviluppo storico delle forme attraverso una metodologia volta a esaltare certi contenuti che mi paiono rilevanti nella scrittura delle donne. Dall'analisi è emerso che tutte le protagoniste dei romanzi presi in esame narrano la propria storia in maniera retrospettiva attraverso la scrittura, pur non essendo, per la maggior parte, scrittrici per professione. Esse approdano alla scrittura per rispondere a un bisogno di compattezza e coerenza, derivato da un evento traumatico che ha perturbato l'equilibrio della loro vita. Attraverso questo dispositivo le narratrici ricompongono i frammenti della loro identità riconfigurando i margini della loro esistenza. La parola scritta viene dunque assunta come strumento per indagare il rapporto con il materno e con esso la formazione della propria identità. L'esigenza di ricorrere alla scrittura è spesso percepita come un bisogno impellente che non può più essere rimandato. Ne fornisce un esempio celebre Simone De Beauvoir che, nella sua autobiografia *Mémoires d'une jeune fille rangée*, racconta la formazione della propria identità intellettuale, e dunque il proprio avvicinarsi alla letteratura, come una “conversione alla rovescia” in cui i libri religiosi della sua educazione cattolica di “ragazza perbene” sono stati sostituiti da quelli letterari, così che il tempo dedicato alla lettura diventa un momento sacro in cui immergersi. La sua intera esistenza viene sovvertita e

ogni suo aspetto ridefinito secondo ciò che apprende dalle nuove letture trasformate in un'autentica religione delle lettere:

Sprofondai nella lettura come un tempo nella preghiera. La letteratura prese nella mia esistenza il posto che vi aveva occupato la religione: la invase interamente e la trasfigurò. I libri che amavo divennero una Bibbia da cui attingevo consigli e soccorso [...]. Santificai tutte le circostanze della mia vita recitandomi quei testi sacri⁸.

E poi, durante una passeggiata alle Tuileries, la conversione sulla strada di Damasco; non più la semplice lettrice, ma la scrittrice che risponde all'appello di una vocazione come a un destino necessario:

All'improvviso, mi sentii folgorata da quell'esigenza che da tanto tempo reclamavo con tutta me stessa: dovevo scrivere la mia opera [...] Ancora una volta, pronunciai davanti al cielo e alla terra voti solenni. Niente mai, in nessun caso, mi avrebbe impedito di scrivere il mio libro. Fatto sta che non rimisi più in questione questa decisione⁹.

La scrittura viene da de Beauvoir innalzata a strumento di salvezza laica; il bisogno di scrivere la propria opera arriva come una folgorazione che segna una nuova esistenza. Il momento è carico di sacralità e suggellato da voti che la donna rivolge a sé stessa piuttosto che a un'entità superiore. Infrangere la promessa significherebbe tradire il proposito di autodeterminarsi come donna che vuole dare voce alla propria esperienza di vita e dunque al proprio punto di vista su di sé e sul mondo. L'esigenza di dare una forma scritta al proprio pensiero per autorappresentarsi è ora sentita come urgente e, perciò, l'impegno preso non deve più essere messo in discussione. Una religione e una terapia: la parola scritta è spesso investita di un ruolo terapeutico come ricomposizione e riconciliazione della loro esistenza "frantumata", ma vi includono anche quella della madre poiché, accettandone la filiazione, sentono il bisogno di trattenerla a sé e dunque di tramandare la sua eredità narrando la storia della loro relazione.

8. Simone de Beauvoir, *Memorie di una ragazza perbene*, traduzione di Bruno Fonzi, Einaudi, Torino, 1994, p. 192.

9. *Ibidem*.

I romanzi da me presi in esame mostrano, con sfumature diverse, la messa in questione dell'immagine femminile relegata a una condizione di sottomissione e di subalternità al dominio maschile. Significativo è, ripeto, rispetto a una situazione italiana culturalmente arretrata, la quasi coincidenza di date fra Woolf e Aleramo, che fanno di quest'ultima una pioniera della scrittura delle donne. A partire dalla fine dell'Ottocento, le donne hanno infatti iniziato ad uscire dal silenzio in cui vivevano e, attraverso la scrittura, hanno dato voce alle loro esperienze private affacciandosi al panorama letterario italiano fino a conquistare una posizione sempre più visibile e centrale. Le prime forme di letteratura a firma femminile sono rappresentate da diari e da raccolte epistolari¹⁰, generi letterari affini al racconto autobiografico. Dopo aver preso coscienza della loro individualità e della loro condizione, anche in rapporto all'altro sesso, le donne hanno cominciato a trascrivere e tramandare una rappresentazione di sé connessa al loro specifico quotidiano. Collocando la figura femminile nel contesto domestico, nel quale fino ad allora erano state relegate, le scrittrici iniziano a raccontare la loro esperienza nella relazione con l'altro, in primis quella con il materno. Si fa dunque pressante l'esigenza di riscrivere le relazioni parentali declinate al femminile in risposta ai tanti romanzi improntati al rapporto padre-figlio. In *Figlie del padre*, Maria Serena Sapegno nota, infatti, che solo a partire dall'Ottocento, alla figura classica della figlia "tenera e accudente e quasi materna"¹¹ si oppone quella del figlio maschio mancato, a cui è assicurata la libertà e la preservazione dal rapporto col padre. Continua invece ad essere sostanzialmente assente il rapporto tra la figlia e la madre, su cui ha puntato la sua attenzione Marianne Hirsch, nel saggio *The Mother/Daughter plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*¹² che pone al centro della riflessione le figure di madre e figlia (e la loro relazione, tanto biologica che culturale) trascurate dalla psicanalisi classica e ignorata dalla narrativa romanzesca.

Il recupero con la generazione delle madri si esprime simbolicamente nel rapporto che le figlie hanno con il corpo materno: attraverso il dispo-

10. Bulgheroni Marisa, *Lettere e diari. Cellula prima della scrittura*, in "Lapis. Sezione aurea di una rivista", Manifesto Libri, Roma, 1998, pp. 33-36.

11. Maria Serena Sapegno, *Figlie del padre*, Feltrinelli Editore, Milano, 2018, p. 15.

12. Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.

sitivo della scrittura, ricordano il forte senso di attrazione e dipendenza che durante l'infanzia provavano nei confronti della madre. Quest'ultima, però, sfugge quasi sempre alla ricerca di un contatto fisico da parte della figlia con la sua corporalità. La figlia, in un primo momento, desidera fortemente identificarsi con la madre, ma non rintracciando nel proprio aspetto i tratti che maggiormente la caratterizzano e, anzi, riscontrando in sé stessa dei tratti maschili decide di enfatizzarli e, assumendo una disposizione di tipo androgino, giunge a rifiutare il modello materno. Questo è sia il caso della protagonista di *Una donna* di Aleramo che elegge il padre a modello di riferimento, sia il caso di Delia, in *L'amore molesto* di Ferrante, che cerca in ogni modo di allontanare la madre dalla quale non si sente corrisposta. La repulsione verso la madre si estende al rifiuto della propria corporalità femminile; perciò, in età adulta, Delia si impegna a cancellare i tratti che la caratterizzano come donna. In seguito alla morte della madre, il corpo di Delia manifesta svariati sintomi di un cambiamento in atto che lei, percependoli come una minaccia alla propria integrità, cerca di contenere per non assumere la fisionomia della madre. Guardandosi allo specchio la donna, infatti, afferma: "avevo Amalia sotto la pelle, come un liquido caldo che mi era stato iniettato chissà quando"¹³. Il meccanismo di rifiuto che segue a un'iniziale idealizzazione è il sintomo di un'ambivalenza in cui si gioca il destino identitario della giovane donna. Diverso è invece il caso della protagonista di *Dalla parte di lei* che idealizza la madre al punto da voler diventare un suo doppio.

Altra linea tematica da me indagata come tratto caratterizzante è costituita da una costellazione di oggetti che attraversano tutti i romanzi; questi si configurano come elementi funzionali alla costruzione dell'identità. Sono oggetti contigui al corpo e quindi partecipi di questo meccanismo psicologico. Se i quadri e le fotografie rimandano ai simboli del doppio; oggetti quali i gioielli rappresentano la metafora del trapasso da una generazione a un'altra, tanto è vero che proprio l'elemento ereditario del gioiello costituisce, spesso, la struttura della trama stessa del romanzo (ciò è evidente in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante e *La vita bugiarda degli adulti* di Elena Ferrante). Elemento chiave, presente in tutti i romanzi presi in analisi, è la funzione attribuita agli abiti; questi sono

13. Elena Ferrante, *L'amore molesto*, in Ead., *Cronache del mal d'amore*, Edizioni e/o, Roma, 2017, p. 113

uno specchio in cui si riflette l'interiorità della donna che li indossa, ma anche dell'identità e del travestimento. Infatti, nella vestizione dell'abito materno è presente la componente legata all'ereditarietà, ma ancor più significativo è il rito, con cui le figlie, indossando i vestiti della madre, si identificano in lei, accettandola dopo un lungo conflitto.

Con il suo romanzo, *Una donna* (1906), Aleramo rappresenta un'importante testimonianza: per lei la scrittura è, in primis, un coraggioso atto di rivolta volto a scardinare i tabù stabiliti intorno al tema della maternità. Tale motivo viene da Aleramo messo in relazione all'atto creativo della scrittura: proprio perché si tratta di un romanzo con forti riferimenti autobiografici, il nesso instaurato tra maternità e scrittura porta la narratrice a simboleggiare nel parto un atto che è, insieme, biologico e letterario. Nel testo, e con il testo, nascono un figlio e un romanzo. Non meno importante è il tema dell'identità, poiché, in seguito all'esperienza generativa, la narratrice sente l'esigenza di autodeterminarsi dal punto di vista individuale che si traduce in atto liberatorio da offrire come esempio per le generazioni future. A tal proposito, i motivi della scrittura e dell'identità mi hanno permesso di individuare nella maternità una costante tematica alla quale i due motivi sono connessi, ma anche di mettere in luce il fatto che la maternità, con Sibilla Aleramo, non rappresenta più il simbolo del sacrificio femminile, ma quello di un nuovo e potente stimolo di riscatto dal modello materno della tradizione patriarcale. Con il suo romanzo, Aleramo realizza un'esperienza di vita emancipata e un nuovo modo di concepire la scrittura.

Elena Ferrante, pur non facendo mai riferimento all'opera di Aleramo, ripropone nel romanzo *La figlia oscura* (2006), a distanza di un secolo esatto, il tema dell'abbandono materno. Perciò ho ritenuto opportuno mettere in relazione il motivo da lei rappresentato con quello affrontato dall'autrice di *Una donna*, motivando la sostanza del testo di Aleramo come archetipo da cui discende, probabilmente, il modo con cui Ferrante affronta il tabù dell'abbandono. Anche Leda, la protagonista della *Figlia oscura*, decide di abbandonare le proprie figlie per realizzarsi sotto il punto di vista professionale. Inoltre, il lavoro della donna è strettamente legato alla sfera intellettuale poiché Leda aspira a diventare docente universitaria, ma non solo; essa comprende la sua necessità di sentirsi realizzata e, soprattutto, che solo vedendo sé stessa affermata in campo lavorativo sarà in grado di essere una buona madre. La vicenda di Leda rappresenta il

superamento della dicotomia tradizionale che rende finalmente conciliabili due ruoli che nella visione patriarcale si escludevano reciprocamente: la realizzazione dell'autonomia della persona rifiuta l'appiattimento sul ruolo materno, sentito ora come condanna sociale non più tollerabile. Come la protagonista di *Una donna*, Leda non sacrifica e non subordina le proprie aspirazioni intellettuali a quelle della figura di madre, dedita esclusivamente alla casa e all'accudimento dei figli. Entrambe le protagoniste sovvertono il modello tradizionale imposto dalla società patriarcale. In Leda, identità e maternità sono divenuti temi interconnessi; infatti, l'identità della protagonista ferrantiana si sviluppa attraverso la realizzazione di sé stessa, come donna emancipata, dalla quale deriva il miglioramento del suo rapporto con il materno.

Diversamente dal caso di Aleramo, lo studio del romanzo *Dalla parte di lei* (1949) di Alba de Céspedes, mi è stato suggerito da Ferrante stessa che lo inserisce nella biblioteca esibita nella raccolta di epiteti *La frantumaglia*, dove Ferrante si sofferma molto sul romanzo di de Céspedes, sottolineando l'interesse che da ragazza le aveva suscitato tale lettura¹⁴. Nel romanzo *Dalla parte di lei*, la tematica del rapporto madre-figlia si rivela centrale e, più in generale, lungo tutto l'arco della narrazione è rappresentata una specie di summa delle relazioni tra donne nelle sue variegata sfaccettature. A differenza di Ferrante, che nei propri romanzi presenta sempre la relazione tra madre e figlia come un rapporto conflittuale, de Céspedes rappresenta tale relazione, almeno inizialmente, come idilliaca. La protagonista e narratrice di *Dalla parte di lei* vive all'ombra del mito materno, anche in seguito alla sua morte, modellando la sua intera esistenza sulla base di quelle che erano state le aspirazioni della madre nel tentativo di costituirne un doppio perfetto. L'ossessione del mito materno conduce la protagonista a compiere il gesto scellerato di uccidere il marito per affrancarsi dalla replica del tragico destino che aveva portato la madre a morire suicida molti anni prima. Al termine del romanzo il lettore apprende, infatti, che il libro che sta leggendo è una memoria difensiva scritta da Alessandra in una condizione di coercizione. Nel tempo presente della narrazione la donna si trova infatti in carcere e racconta retrospettivamente la sua storia, affinché i giudici che la hanno condannata comprendano i motivi che la hanno spinta ad assassinare il marito.

14. Elena Ferrante, *La frantumaglia*, Edizioni e/o, Roma, 2016, p. 155.

Attraverso lo studio di questo romanzo ho riscontrato delle forti affinità nel valore che le narratrici di Ferrante e de Céspedes attribuiscono agli abiti, da loro considerati parti costitutive dell'identità. Le protagoniste si identificano negli indumenti che indossano; il rito della vestizione sancisce sempre un importante momento di passaggio da una condizione a un'altra, da una fase della vita a quella successiva.

Quanto a Elsa Morante è la scrittrice che Ferrante indica a più riprese come suo modello letterario. *Menzogna e sortilegio* (1948) è l'unico romanzo di Elsa Morante che affronta in maniera diretta e complessa la tematica della relazione madre-figlia. Qui, il tema della genealogia è, però, come ribaltato in quello del sortilegio, cioè in una nefasta coazione a ripetere dei destini dei personaggi a cui la protagonista Elisa cerca di sottrarsi racchiudendo in un racconto le vicende e le menzogne che hanno segnato la storia della propria famiglia. Nel testo il rapporto con la madre è affrontato in maniera singolare poiché, nel momento in cui si appresta a scrivere, la protagonista è orfana della propria madre biologica, scomparsa quindici anni prima, ma da pochi mesi anche di quella adottiva. Rimasta sola, Elisa sente il bisogno di ridefinire la propria identità e di recuperare il rapporto con la realtà. Attraverso la narrazione scritta la ragazza ripercorre, dunque, l'enigmatica storia della famiglia per confrontarsi con la propria genealogia, ma in particolare con l'amata madre Anna sulle cui finte lettere, che costituiscono il vero motore del racconto, si fonda l'intera narrazione. Ponendo a confronto *Menzogna e sortilegio* con *L'amore molesto* (1992) – romanzo d'esordio di Elena Ferrante – sono emerse alcune analogie, oltre che a un livello tematico, anche all'interno del meccanismo narrativo, poiché le protagoniste dei due romanzi ricostruiscono in maniera retrospettiva la storia delle loro vicende familiari in base ai loro ricordi d'infanzia, ma anche grazie ai “documenti” lasciati loro dai parenti defunti. Le narratrici dispongono, dunque, le informazioni in loro possesso in modo tale da costruire una storia che sia prima di tutto coerente; inoltre, in entrambi i casi le due donne sono le uniche fonti del racconto. Morante e Ferrante condividono la speranza che, al termine della narrazione, le protagoniste si liberino dai fantasmi dei parenti defunti per ricominciare una loro vita, ognuna con una propria identità autonoma e indipendente.

Elena Ferrante rappresenta un possibile punto di approdo di questo percorso. All'autrice ho infatti dedicato tre capitoli, in ognuno dei

quali ho analizzato una tematica: il rapporto conflittuale con la madre e la relazione con il corpo materno; il ricorso alla scrittura e la formazione dell'identità; oggetti e feticci che assolvono alla funzione di doppi simbolici. Altro elemento centrale è rappresentato dalle tematiche della "frantumaglia" e della "smarginatura", neologismi introdotti da Ferrante per indicare una particolare condizione di dolore che affligge tutte le sue protagoniste. Nella condizione emotiva indicata da questi termini, ho riconosciuto la rappresentazione romanzesca di una certa idea della nevrosi femminile e la sua ricomposizione terapeutica nella scrittura, non solo nei romanzi dell'autrice ma anche in quelli di altre scrittrici prese in analisi. Elena Ferrante rappresenta, in un certo senso, la donna auspicata da Virginia Woolf: guardando alla tradizione letteraria delle donne, Ferrante si inserisce a pieno titolo nel canone rielaborando e facendo propri i temi che maggiormente lo hanno caratterizzato, quali il rapporto conflittuale tra madre e figlia, l'abbandono materno e il trauma della violenza subita. In Ferrante si ritrovano, dunque, gli esiti contemporanei di una scrittura declinata non soltanto al femminile, ma soprattutto in una direzione secondo cui la donna può costruire la sua identità accettando entro sé stessa la figura materna. Il successo mondiale riscosso dai romanzi di Ferrante – negli Stati Uniti il fenomeno mediatico è stato tale da definirlo "Ferrante fever"¹⁵ - ha contribuito a rendere manifesta l'esigenza di mantenere vivo un dibattito, aperto più di un secolo fa, su questioni a lungo taciute e tutt'altro che esclusivamente femminili: ci riguardano tutte e tutti.

15. L'espressione è nata in una libreria di New York nel 2015, ma è presto diventata di uso comune tanto da diventare, nel 2017, il titolo del film-documentario dedicato alla figura dell'autrice e alla sua opera. La regia è stata diretta da Giacomo Durzi e la produzione è il frutto della cooperazione tra Maila film e Rai Cinema con QMI Stardust. Numerosi sono ormai gli adattamenti cinematografici tratti dalle opere di Ferrante: nel 1995 Mario Martone ha diretto il film *L'amore molesto* riscuotendo un grande successo di pubblico; nel 2005, a dieci anni di distanza, Roberto Faenza trae una pellicola da *I giorni dell'abbandono*; nel 2018, nel 2020 e nel 2022 sono state trasmesse sui canali RAI la prima, la seconda e la terza stagione della serie televisiva *L'amica geniale* dirette da Saverio Costanzo e prodotte da Wildside, Fandango e The Apartment con Umedia e Mowe per Rai Fiction, HBO e TIMvision. Nel 2021, al festival di Venezia, è stata presentata la trasposizione cinematografica del romanzo *La figlia oscura*. L'adattamento, dal titolo *The lost daughter*, è stato scritto e diretto da Maggie Gyllenhaal.

1. Sibilla Aleramo: il sacrificio materno

1.1 Emancipazione e maternità

Alla fine del XIX secolo, quando l'Italia è impegnata a configurarsi come una nazione unita sia sul piano politico che sociale, la figura femminile è ancora unicamente definita in base al ruolo di madre e moglie, nonostante la partecipazione attiva di molte donne al Risorgimento. Non vedendo il loro impegno riconosciuto, queste riversarono il sentimento di riscatto collettivo nel rivendicare i loro diritti e una ridefinizione della loro posizione nella società. La massima esponente del movimento si può indicare nell'attivista Anna Maria Mozzoni che, nel 1878, si recò a Parigi per rappresentare l'Italia al primo "Congresso Internazionale per i diritti delle donne" e, l'anno successivo, fondò a Milano la "Lega promotrice degli interessi femminili". Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, grazie a iniziative editoriali e alla presenza di numerose testate giornalistiche, Milano rappresenta infatti la "capitale culturale della nazione"¹ e attrae molte donne che in quegli anni erano impegnate in ambito politico e intellettuale.

Il processo di autoaffermazione femminile puntava alla promozione di un rinnovamento culturale che permettesse alle donne di raggiungere un nuovo status sociale e professionale, a cui accedevano da autodidatte, diventando giornaliste, traduttrici, scrittrici di narrativa e poesia, così configurando quella che Antonia Arslan ha definito "la galassia sommersa"². La parola scritta, spesso nella forma egemone del romanzo, diventa, in questo nuovo contesto, strumento per denunciare le difficili condizioni di vita delle donne. Al tema dello sfruttamento nel mondo del lavoro sono dedicati i romanzi *Risaia* del 1878 di Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani) e *La fabbrica* del 1893 di Bruno Sperani (Beatrice

1. Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura*, cit., p. 76.

2. Antonia Arslan, *Ideologia e autorappresentazione. Donne intellettuali tra Ottocento e Novecento*, in Ead., *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, a cura di Marina Pasqui, Guerini Studio, Milano, 1998, p. 43.

Speraz); la tematica della prostituzione è invece trattata da Emma (Emilia Ferretti Viola) in *Una fra tante* del 1878. Un ritratto di alcuni interni familiari che soffocano la libertà personale delle donne è offerto da Enrichetta Caracciolo che in *I misteri del chiostro napoletano* (1883) racconta la vocazione religiosa forzata. Non mancano i romanzi che affrontano il tema dell'imposizione coniugale e il divorzio: *Un matrimonio di provincia* (1885) di Marchesa Colombi, *Avanti il divorzio* (1902) di Anna Franchi e *Dopo il perdono* (1906) di Matilde Serao. Le trame provengono dunque dall'esperienza del quotidiano e propongono una protagonista femminile non più definita in base allo sguardo maschile, ma rappresentata come una soggettività attiva in cui le lettrici si riconoscono e prendono progressivamente coscienza della propria condizione di emarginate e soggette al potere maschile. I romanzi sopra citati hanno origine da un fervente quadro politico e intellettuale che vede le stesse scrittrici collaborare a numerose testate giornalistiche, promuovere iniziative culturali e fondare associazioni politiche per la conquista dei diritti di cittadinanza. In questo momento Milano è dunque centro gravitazionale da cui emergono una varietà di voci e di percorsi che si intrecciano accomunati dalla consapevolezza di partecipare a un processo di trasformazione nazionale³.

In questo nascente panorama letterario che vede protagoniste le donne, un posto di rilievo è occupato da Neera (Anna Maria Zuccari) che, nonostante la sua posizione ideologica marcatamente antifemminista e conservatrice, fu una scrittrice di successo che contribuì a denunciare la condizione femminile. Nei suoi romanzi sono infatti affrontati, tra gli altri, i temi della vergogna sociale, dell'emarginazione di chi è rimasto escluso dal matrimonio e la profonda emotività femminile nei risvolti più privati: le protagoniste di *Teresa* (1886), *Lydia* (1888) e *L'indomani* (1889) mostrano l'ipocrisia delle convenzioni sociali a cui queste sono sottoposte. La dicotomia, tra posizioni anti-emancipazioniste e scrittura creativa che propone un nuovo modello di donna, si rintraccia, oltre che in Neera, in Marchesa Colombi e Matilde Serao. Nei loro scritti traspare chiaramente l'intento della denuncia sociale della condizione femminile in cui si avverte l'eco del dibattito sulla collocazione della donna nella società moderna, ma il finale presenta sempre la sconfitta della protagonista, che si arrende ai vincoli imposti da una società strutturata da

3. Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura*, cit.

e per gli uomini a cui aveva invano tentato di ribellarsi. Queste scrittrici assunsero infatti un atteggiamento ostile nei confronti del nascente movimento di emancipazione, arrivando a prendere posizioni marcatamente antifemministe. In *Le idee di una donna* (1904) Neera promuove un'immagine di donna retrograda, individuando nella maternità l'unica funzione biologica e creativa al di fuori della quale non è possibile trovare uno spazio autonomo. Di fatto la ribellione delle eroine di Neera, come in *Teresa e L'indomani*, viene vanificata "nel «grande destino» della creatività biologica"⁴. Colombi, Neera e Serao sono infatti portatrici di un pensiero conservatore che, nonostante la loro personale esperienza, le porta a schierarsi contro l'istruzione femminile, il lavoro delle donne e il divorzio. Tre fattori considerati invece centrali dal movimento emancipazionista per la ridefinizione della cultura del materno e la rivendicazione politica dei diritti di cittadinanza. Nella maternità, eletta a valore che eleva moralmente la donna, viene individuata una comune condizione:

Luogo di virtù e competenze femminili, che se confinate nel mondo domestico erano fonte di schiavitù e di esclusione, ma trasposte dall'ambito familiare a quello pubblico e qui declinate come virtù civili, potevano costituire il fondamento per la realizzazione del genere e per la costruzione dell'identità sociale e politica delle donne⁵.

La pubblicazione di *Una donna* di Sibilla Aleramo, avvenuta a Torino nel 1906 presso la casa editrice STEN, si inserisce nel quadro politico e culturale delle scrittrici che in quegli anni gravitano intorno a Milano. Il testo rappresenta, al contempo, un elemento di novità e di rottura rispetto alla produzione femminile contemporanea: il libro recupera e condensa molte delle tematiche trattate negli anni precedenti ma la protagonista, invece di soccombere alle leggi del maschio, persiste nella ricerca di sé e giunge ad un proprio successo per quanto ritenuto inusuale e sovversivo. Aleramo stessa è infatti stata partecipe della nuova intellettualità femminile poiché tra il 1899 e il 1900 dirige a Milano la rivista "L'Italia femminile. Corriere delle donne" fondata da Emilia Mariani. Quest'e-

4. Anna Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, LA Nuova Italia, Firenze, 1978, p. 28.

5. Anna Scattigno, *La figura materna. Tra emancipazionismo e femminismo*, in *Storia della maternità*, a cura di Marina D'Amelia, Laterza, 1997, Roma, p. 275.