

**NARRARE SENZA PRESENTE:
SULL'AMORE MOLESTO DI ELENA FERRANTE**

Cristina Savettieri

Università di Pisa

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6816-7101>

ABSTRACT IT

Il saggio propone una rilettura dell'*Amore molesto* di Elena Ferrante a partire dall'analisi della prima persona narrante. In particolare, l'autrice si concentra sull'assenza effettiva della retrospessione e sullo stile consonante del racconto entro cui la persona narrante e quella agente si trovano a coincidere. Sulla base di questa analisi, il saggio mostra come il romanzo non configura una conciliazione col materno e la conquista di una identità femminile piena, come la stessa Ferrante ha suggerito, ma si chiuda piuttosto su una risoluzione mancata e la riaffermazione del dominio della madre.

PAROLE CHIAVE

Elena Ferrante; Narrazione in prima persona; Retrospezione; Identità femminile; Narrativa degli anni Novanta.

TITLE

Narrating without the Present: On Elena Ferrante's *L'amore molesto*

ABSTRACT ENG

The essay proposes a re-reading of Elena Ferrante's *L'amore molesto* building on the analysis of the first-person narrator. In particular, the author focuses on the actual absence of retrospection and the consonant style of the narration, within which the narrator and the agent character coincide. Based on this analysis, the essay shows how the novel does not shape a reconciliation with the maternal and the conquest of a full female identity, as Ferrante herself suggested, but rather ends on a failed resolution and the reassertion of the mother's dominance.

KEYWORDS

Elena Ferrante; First-person narrative; Retrospection; Female Identity; Narrative Fiction of the Nineties.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Cristina Savettieri insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Pisa.

1. RACCONTARE A COSE FATTE¹

L'amore molesto è un romanzo senza presente, la cui voce narrante ha rinunciato a quel privilegio di conoscenza che le narrazioni retrospettive in prima persona di solito offrono a chi le pronuncia. Quasi del tutto non situato, ancorato saldamente al preterito del sé che ha vissuto, l'io che racconta è a tal punto de-soggettivato, privo di voce propria e immedesimato nella donna di quarantacinque anni che si muove nello spazio del testo che in un esercizio vagamente pedante si potrebbe provare a trasformare il romanzo alla terza persona: il testo non opporrebbe troppa resistenza nonostante la visionarietà allucinata di molte zone del racconto, perché la distanza che separa l'io narrante dal sé che ha vissuto è poco meno che un'intercapedine e le marche della soggettività della narratrice si riducono al minimo per aderire allo spazio interiore del sé passato.²

In una delle lettere che invia a Mario Martone nel corso della lavorazione del film tratto dal suo romanzo, Ferrante esprime ammirazione per il trattamento che della «gabbia fastidiosa» (F 30) della prima persona viene fatto nella sceneggiatura, spingendosi a incoraggiare Martone a sbarazzarsene del tutto senza lasciare residui. Ora, se il linguaggio filmico trova un ostacolo – e però anche uno stimolo creativo – nel gestire un narratore/personaggio che dice io, la prima persona di un testo narrativo poggia sempre su una dislocazione temporale che potenzialmente le consente una grande libertà discorsiva. Un io che racconta è una gabbia fastidiosa sul piano filmico, non su quello della narrazione verbale: i limiti di sguardo e di sapere di un soggetto che racconta retrospettivamente di sé sono in parte compensati dal vantaggio conoscitivo che l'io posteriore può esercitare sull'io anteriore, dalla dialettica tra la cecità dell'esperienza e il rischiaramento che di essa l'io narrante può fare in virtù della propria posizione di ulteriorità.³ Di questa condizione di duplicità, della differenza cognitiva, emotiva e morale tra queste due incarnazioni dell'io che la retrospezione produce Ferrante sembra ben consapevole, come il seguito della lettera dimostra:

Essa [la voce dell'io narrante] è, nel mio libro, la voce di una Delia che è già fuori della vicenda; non appartiene alla donna che vive i suoi giorni napoletani, ma alla donna che da quei giorni è uscita modificata e ora, di nuovo lontano da Napoli, può

¹ Per le citazioni dalle opere di Elena Ferrante adotto questo sistema di sigle: AM: ELENA FERRANTE, *L'amore molesto*, in EAD., *Cronache del mal d'amore*, Edizioni e/o, Roma 2012 (ed. or. ivi, 1992); GA: ELENA FERRANTE, *I giorni dell'abbandono*, in EAD., *Cronache del mal d'amore*, cit. (ed. or. ivi, 2002); FO: ELENA FERRANTE, *La figlia oscura*, in EAD., *Cronache del mal d'amore*, cit. (ed. or. ivi, 2006); F: ELENA FERRANTE, *La frantumaglia*, nuova edizione ampliata, Edizioni e/o, Roma 2016 (ed. or. ivi, 2003); VBA: Elena Ferrante, *La vita bugiarda degli adulti*, Edizioni e/o, Roma 2019.

² Mi pare si tratti di una questione trascurata – o in alcuni casi normalizzata – nella pur ricca bibliografia critica sull'*Amore molesto*: l'atto di narrazione, le sue condizioni di possibilità e i suoi effetti non vengono in sé problematizzati semplicemente perché si dà per scontato che Delia e la narratrice coincidano, senza interrogarsi sulle ragioni di questa coincidenza.

³ È la categoria definita da GÉRARD GENETTE in *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976 (ed. or. Seuil, Paris 1972), pp. 266-274.

raccontare il movimento interno ed esterno a cui si è sottoposta. Lei invece, dal momento in cui è riuscito (come le è accaduto) a costruire una Delia che è possibile vedere “dentro” e “fuori” proprio mentre il movimento si compie (il finale, molto bello, è la prova al meglio del suo ottimo risultato), non ha più necessità di una sintesi a posteriori. Perciò i frammenti di voce narrante che sono rimasti nel suo testo mi sembrano superflui e, in un certo senso, in contraddizione con la loro origine. Nati come brani di una voce che racconta a cose fatte, non possono funzionare come “pensieri in atto” di una terza persona che non sa cosa le accadrà – la persona che vediamo agire sullo schermo e che ha già, tra l’altro, un suo mondo interiore efficacemente visualizzato in parallelo. (F 30)

La Delia che racconta lontano da Napoli e la Delia che attraversa Napoli nell’arco di due giorni non sono, per l’autrice, soggetti coincidenti: l’una è «fuori della vicenda», fonte di una «sintesi a posteriori», «che racconta a cose fatte», l’altra, pur dotata di un mondo interiore, ignora quanto avverrà. L’una parla, l’altra agisce; l’una sa e sintetizza, l’altra è cieca rispetto all’esito della propria ricerca. A separarle sta, oltre al tempo trascorso, una trasformazione: Delia che racconta è diversa da Delia che vive, si è «modificata» proprio nei due giorni passati a Napoli ed è per questo che può raccontare. L’avverbio «ora», enfatizzato dal corsivo, divarica i piani temporali e ci restituisce un’immagine molto precisa del romanzo: un’architettura a strati entro cui si consuma una dialettica di cecità e comprensione agita da due soggetti sfalsati nel tempo e nello spazio.⁴

Eppure, questa descrizione così consapevole del dispositivo della prima persona non ha una vera corrispondenza col testo. Si direbbe, anzi, che della libertà discorsiva del “dire io”, della dialettica che genera, del vantaggio della dislocazione, Ferrante abbia fatto a meno a favore di uno stile della consonanza. In un solo punto del testo – siamo nel capitolo 20, nella prossimità della fine del romanzo – un’abrasione inaspettata del tessuto discorsivo, altrimenti compatto, fa emergere il senso della distanza temporale tra io e sé:

Non lo sapevo ancora ma avrei sperimentato anche io che la vecchiaia è una bestia brutta e feroce. (AM 137)

Si tratta di un passaggio commentativo inserito tra le battute di un dialogo tra Delia e il vecchio zio Filippo: il non sapere della Delia anteriore confligge col sapere della Delia posteriore, probabilmente anziana e dunque più capace di comprendere la condizione

⁴ Nella lettera mai spedita a Goffredo Fofi Ferrante descrive in maniera leggermente diversa la qualità della prima persona che narra, ricomponendo quella che nella lettera a Martone è una sconnessione tra il soggetto che racconta a cose fatte e quello che ha vissuto: «Nel mio libro la trama di passato e presente è tutta affidata all’oscillazione di detto-non detto, oscillazione decisa in assoluta autonomia *dentro* l’io narrante. Delia cioè, sulla pagina, è una prima persona letteraria, unica fonte di discorso e unica fonte di verità del racconto; nessuno interverrà mai veramente *dall’esterno* della sua voce narrante» (F 63).

dello zio. Questa è l'unica divaricazione esplicita, l'unica antinomia temporale, l'unica zona di non coincidenza conclamata tra chi racconta e chi agisce nel testo.

“Encage”, ingabbiare, è il verbo che Henry James usa nella prefazione a *The Ambassadors*, ricordata da Dorrit Cohn nel capitolo sulle tecniche retrospettive di *Transparent Minds*, per descrivere cosa fa il romanzo al suo personaggio protagonista: lo ingabbia proficuamente in una narrazione in terza persona, evitando la spaventosa fluidità di un io che racconta di sé («terrible fluidity of self-revelation»).⁵ James fa una critica frontale della narrazione in prima persona, condannata a un aspetto lasco («looseness») e fluido, come se il doppio statuto dell'io, contemporaneamente soggetto e oggetto della narrazione, tanto eroe quanto storico di sé stesso, spingesse la forma a sfaldarsi. Ora, io credo che, nonostante l'adozione della prima persona, Ferrante abbia costruito la voce di Delia nel testo ingabbiandola. Contrariamente a quanto scritto a Martone, la distanza della Delia che racconta dalla Delia che ha vissuto non è quasi mai formalizzata nel testo. Tranne che in alcuni minimi spazi di sospensione e scarto dal preterito, il presente dell'enunciazione rimane a uno stato virtuale,⁶ non c'è, che non significa altro che non c'è il presente dell'esistenza della Delia ulteriore, la Delia trasformata dall'acquisizione di una verità fondamentale su sé stessa ricomposta proprio in quei due giorni a Napoli. Non c'è modo di situare la retrospezione, non c'è dissonanza prospettica.⁷ È il significato di questa scelta poetica che vorrei indagare in questo saggio.

2. DIRE IO

Fin dal suo primo romanzo Ferrante ha mostrato una fedeltà assoluta alla prima persona: nessuno dei suoi libri, né quelli narrativi né quelli saggistici, vi rinuncia. C'è però uno scarto tra i primi due romanzi e quelli successivi nell'uso dell'io che racconta la sua storia: mentre *L'amore molesto* e *I giorni dell'abbandono* tendono a una sostanziale consonanza, *La figlia oscura*, il ciclo dell'*Amica geniale* e *La vita bugiarda degli adulti*, con modalità diverse di formalizzazione, situano l'io narrante, dispiegando così un senso di non

⁵ Citato in DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrating Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978, Kindle edition.

⁶ In riferimento al senso del tempo di Delia a Napoli, parla opportunamente di «vertigine della cronologia, forzata ad una continua oscillazione tra passato e presente», di «qualità rituale» della temporalità entro cui convivono «il momento attuale e il passato rimosso» (TIZIANA DE ROGATIS in “L'amore molesto” di Elena Ferrante. *Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile*, «allegoria», XXVI, 69-70, 2014, pp. 275, 288). La mia analisi fa tesoro di queste indicazioni fondamentali per concentrarsi però sulla relazione (azzerata) tra il tempo della voce narrante e quello del personaggio agente.

⁷ È Cohn a distinguere tra consonanza e dissonanza nella narrazione retrospettiva in prima persona: si ha dissonanza quando, come nel modello proustiano, l'io che narra retrospettivamente interpreta e illumina il sé che ha vissuto; un io narratore consonante, invece, si identifica integralmente col proprio sé passato e rinuncia a ogni forma di privilegio di conoscenza. Cfr. DORRIT COHN, *Transparent Minds*, cit., pp. 143-161.

coincidenza tra passato e presente, un conflitto tra gli strati del tempo che si esprime fin dall'inizio della narrazione. La quadrilogia adotta una struttura circolare imperfetta, con incipit e finale organizzati in forma quasi diaristica da un intreccio di presente e passato prossimo entro cui prende avvio il racconto al preterito. A differenza delle grandi narrazioni dissonanti che hanno nella *Recherches du temps perdu* di Proust il loro archetipo fondamentale, qui l'io ulteriore di Elena non arriva a una comprensione piena della propria storia di vita e di quella dell'amica Lila, come l'invio misterioso delle bambole perdute nell'infanzia e l'assenza non reversibile di Lila suggeriscono. Allo stesso modo, la voce della protagonista di *La vita bugiarda degli adulti*, dopo un attacco pienamente narrativo e cronologicamente individuato («Due anni prima di andarsene di casa»), si colloca in un presente posteriore da cui, però, nulla della storia passata può essere davvero ricomposto:

Io invece sono scivolata via e continuo a scivolare anche adesso, dentro queste righe che vogliono darmi una storia mentre in effetti non sono niente, niente di mio, niente che sia davvero cominciato o sia davvero arrivato a compimento: solo un garbuglio che nessuno, nemmeno chi in questo momento sta scrivendo, sa se contiene il filo giusto di un racconto o è soltanto un dolore arruffato, senza redenzione.
(VBA 9)

La retrospezione è marcata esplicitamente ma passato prossimo e presente si saldano a esprimere la difficoltà di osservare e delucidare il passato. Se anche la relazione tra il prima e il dopo rimane aggrovigliata, la voce dell'io narrante è connotata e l'avverbio «invece», che segue a un'immagine di stasi («Tutto [...] è rimasto fermo»), segna una differenza, una forma di dissonanza, una antinomia che non si risolve però nella comprensione. Che il resto del racconto riassorba questo spazio dissonante e minimizzi l'uso del presente conta poco: importa, invece, che la voce dell'io che racconta risuoni dislocata proprio sulla soglia di ingresso del romanzo.

La figlia oscura presenta un incipit puramente narrativo, senza abrasioni del preterito, senza dislocazioni della voce, senza divaricazioni dei piani temporali:

Cominciai a sentirmi male dopo meno di un'ora di guida. Il bruciore al fianco riapparve, ma per un po' decisi di non dargli peso. (FO 379)

Poco sotto, però, si apre uno spazio di posteriorità:

Forse perciò, in seguito, mi sono convinta che non si è trattato di un sogno, ma di una fantasia d'allarme durata fino al risveglio in corsia. [...] Le cose più difficili da raccontare sono quelle che noi stessi non riusciamo a capire. (FO 380)

È questo presente saggistico, sigillato da uno spazio bianco che chiude il primo capitolo del romanzo, a costituire una soluzione di continuità e a suggerire che quanto verrà

raccontato in seguito si colloca in realtà prima della scena di cui si è appena letto: la difficoltà dell'io che narra sta tutta nel tentativo di spiegare come sia arrivata a ritrovarsi in quel letto di ospedale.

Simili nel fissare una cronologia coincidente con un evento traumatico, *L'amore molesto* e *I giorni dell'abbandono* non presentano alcun segnale di dislocazione temporale:

Mia madre annegò la notte del 23 maggio, giorno del mio compleanno, nel tratto di mare di fronte alla località che chiamano Spaccavento, a pochi chilometri da Minturno. (AM 25)

Un pomeriggio d'aprile, subito dopo pranzo, mio marito mi annunciò che voleva lasciarmi. (GA 179)

Le forme e il significato della consonanza tra io narrante e sé narrato, però, divergono: mentre nei *Giorni dell'abbandono* vige un regime temporale più lineare che conduce più chiaramente a una trasformazione dell'io di Olga (per quanto le battute finali sull'amore con Carrano mantengano un sapore decisamente antifrastico), nell'*'Amore molesto* la ricerca interiore di Delia, più tortuosa e allucinata, si conclude in maniera molto più opaca e ambigua. Tornerò sul finale dopo aver analizzato alcune altre zone del testo, ma rilevo qui che nell'interpretare la conclusione della vicenda di Delia è difficile prescindere dalla lettura che Ferrante ne ha dato in diversi interventi raccolti nella *Frantumaglia*; eppure, è necessario provare a farlo, mettere il testo in tensione senza la rete di salvataggio dell'autocommento autoriale e, possibilmente, anche controcorrente rispetto ad esso.

Che il soggetto che dice io e racconta adotti uno stile della consonanza si spiega anzitutto col fatto che il romanzo è contemporaneamente una indagine personale sulla morte di una donna probabilmente suicida e una ricerca interiore su una verità traumatica sepolta nell'infanzia: la prima è intenzionale, la seconda non è perseguita volentieri ma si impone con violenza, essendo quella verità traumatica⁸ incapsulata, come una scoria tossica, nella relazione con la madre morta. Sono le ragioni di una suspense narrativa (ma soprattutto psichica) e la necessità di aderire fedelmente a ogni passaggio di questo doloroso processo emotivo e memoriale a motivare la limitazione del privilegio di conoscenza della narratrice. La Delia di ora deve tornare a essere la Delia di allora per raccontarsi, così come la Delia di allora deve tornare alla Delia bambina per capire

⁸ Usano proficuamente la costellazione dei *Trauma studies* per interpretare il romanzo NICOLETTA MANDOLINI, *Telling the Abuse: A Feminist-Psychoanalytic Reading of Gender Violence, Repressed Memory, and Female Subjectivity in Elena Ferrante's "Troubling Love"*, in GRACE RUSSO BULLARO, STEPHANIE V. LOVE (eds.), *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins*, Palgrave Macmillan, New York 2016, pp. 271-292; LUCIANO PARISI, *Trauma e riparazione nell'“Amore molesto” di Elena Ferrante*, «Studi novecenteschi», LXIV, 93, 2017, pp. 167-188; KATRIN WEHLING-GIORGI, *Unclaimed Stories: Narrating Sexual Violence and the Traumatized Self in Elena Ferrante and Alice Sebold’s Writings*, «Modern Language Notes», 136, 1, 2021, pp. 118-142.

la morte di sua madre: deve, cioè, immedesimarsi nella condizione di cecità di un soggetto che ancora non sa o, meglio, che ha dimenticato e che su questa lacuna ha costruito la propria identità; a sua volta, questo soggetto che ancora non sa deve rientrare nei panni di una psiche infantile, in un movimento a ritroso nella menzogna compensatoria e nella rimozione che non consente scostamenti o l'espressione di una saggezza guadagnata a posteriori.

È una scelta poetica in sé non contestabile e che presenta molti motivi di interesse, soprattutto se confrontata con altri usi della prima persona e delle potenzialità della retrospezione sperimentati nella narrativa degli anni Novanta.⁹ Rigorosamente consonante è l'io che racconta la propria storia in tre quadri negli *Esordi* (1998) di Antonio Moresco: non ci sono movimenti retrospettivi o piani sfalsati in questo preterito epico che accosta paratatticamente, senza connettivi ulteriori o spiegazioni, tre scene di vita o, meglio, tre modi di entrare nella vita di un soggetto che è in una continua relazione dialogica con altro e altri. Una impostazione radicalmente diversa è, invece, quella di *Lettere a nessuno* (1997), uscito solo un anno prima, in cui una molteplicità non collimante di io presenti, situati a stadi diversi dell'esistenza e fuori da una cornice strettamente finzionale, rievocano il passato, descrivono il presente, aprono squarci saggistici e di immaginazione nello spazio della lettera mai spedita, o rimasta senza risposta o impossibile perché rivolta a un destinatario morto e mai conosciuto se non nei libri. La struttura diaristico-epistolare è alla base del best-seller *Va' dove ti porta il cuore* (1994) di Susanna Tamaro, una parodia involontaria delle risorse della dissonanza e della retrospezione, che si risolve nella profusione pseudo-saggistica (o di un saggismo d'accatto) dell'io che racconta e raccontando pontifica per mezzo di esempi, immagini e similitudini triviali, in un trionfo di senso comune da riflusso post-ideologico (la narratrice criminalizza i movimenti politici degli anni Settanta, il femminismo e la psicoanalisi). Distrugge del tutto la retrospezione l'io al presente o al passato prossimo dei racconti di *Woobinda* (1996) di Aldo Nove, di *Branchie* (1994) di Niccolò Ammanniti, di *Luminal* (1998) di Isabella Santacroce e di altri esperimenti narrativi alla prima persona della costellazione dei cannibali, accomunati dalla volontà di annichilire la psicologia e azzerare la sostanza temporale dell'identità dei personaggi: lo stile della consonanza lascia il posto a uno stile della simultaneità, alla rilevazione rapida, paratattica e monodimensionale di azioni e stati psichici estremi.¹⁰ In direzione opposta, *Scuola di nudo* (1994) di Walter Siti inizia con una scena di risveglio che sembra riscrivere antifrasticamente le

⁹ Legge *L'amore molesto* accostandolo ad altri due esordi degli anni Novanta RAFFAELE DON-NARUMMA, *Gli anni Novanta: mutazioni del postmoderno, realismo, neomodernismo*, in GIANCARLO AL-FANO, FRANCESCO DE CRISTOFARO (a cura di), *Il romanzo in Italia*, tomo IV. *Il secondo Novecento*, Carocci, Roma 2018, pp. 419-433, in particolare pp. 425-426.

¹⁰ Cfr. GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018, pp. 59-69.

difficoltà di addormentarsi dell'inizio della *Recherche* proustiana: proprio rispetto a questo modello, Siti pare portare all'estremo le possibilità della dissonanza che l'uso della prima persona apre, costruendo la voce dell'io come un continuo trasmigrare dal presente saggistico a quello del quotidiano, dall'imperfetto iterativo al passato prossimo diaristico ai perfetti puntuali, in una struttura sforzata che va ben oltre la dialettica tra cecità e conoscenza insita nello sguardo retrospettivo. Rispetto a questi usi della prima persona, *L'amore molesto* segue una via alternativa: l'assenza del presente – con qualche significativa eccezione – non solo si colloca agli antipodi tanto dell'isteria al presente dei cannibali quanto dell'incontinenza para-filosofica della nonna narratrice di Tamaro, ma produce una dizione molto lontana anche dalla discorsività saggistico-commentativa di *Lettere a nessuno* e di *Scuola di nudo*; il dominio del preterito, d'altra parte, non genera alcun effetto epicizzante come negli *Esordi*.

Anche nel confronto con alcuni dei modelli che Ferrante variamente richiama nella *Frantumaglia* o a cui la sua narrativa è stata accostata, *L'amore molesto* rimane a sé stante:¹¹ *Menzogna e sortilegio*, *L'isola di Arturo*, *Dalla parte di lei* sono costruiti, seppure con sostanziali ambiguità, situando, sia spazialmente sia temporalmente, il soggetto che racconta ed esplicitando i segni della non coincidenza tra io e sé. In *Dalla parte di lei*, che pure pospone ad arte il momento in cui si rivela che il memoriale di Alessandra è scritto da un carcere, fin dalla prima pagina prende forma lo scollamento tra la consapevolezza dell'adulta e la cecità della bambina:

Questa abolizione della mia personalità mi fece crescere forastica e taciturna e, più tardi, io scambiai per fiducia nelle mie doti ciò che era soltanto l'affievolirsi del ricordo di Alessandro nei nostri genitori.¹²

Qui l'avverbio temporale, che dovrebbe dischiudere lo spazio della posteriorità e, dunque, del disvelamento e della comprensione, si riferisce in realtà a uno stadio intermedio della crescita di Alessandra, ancora abitato dall'autoinganno: è l'io presente che può delucidare la falsa percezione del sé passato che misinterpreta i segnali di affetto dei genitori, proiettando così oltre quel «più tardi» un “ora”, implicito ma attivo, che con esso

¹¹ Cfr. F 77: «Da qualche tempo mi sono scrollata di dosso preoccupazioni teoriche e letture e sono passata a scrivere senza chiedermi più cosa dovessi essere: maschile, femminile, di genere neutro. Mi sono limitata a scrivere leggendo di volta in volta libri che mi facessero non bella, ma buona compagnia mentre scrivevo. Ne ho un discreto elenco, li chiamo libri di incoraggiamento: l'*Adele* di Tozzi, *Dalla parte di lei* della de Céspedes, *Lettera all'Editore* di Gianna Manzini, *Menzogna e sortilegio* o *L'isola di Arturo* della Morante, etc». Nella *Frantumaglia* compaiono anche alcune pagine dedicate all'*Isola di Arturo* (pp. 58-59) e a *Dalla parte di lei* (pp. 155-159). Indica *Menzogna e sortilegio* all'origine di una genealogia di narrazioni sul materno di autrici italiane, tra cui *L'amore molesto*, ADALGISA GIORGIO, *The Passion for the Mother: Conflicts and Idealisations in Contemporary Italian Narrative*, in EAD. (ed.), *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Berghahn Books, New York and Oxford 2002, pp. 119-154, in particolare pp. 122-125.

¹² ALBA DE CÉSPEDES, *Dalla parte di lei*, Mondadori, Milano 2021 (ed. or. ivi, 1949), p. 4.

confligge. Di segnali analoghi di dissonanza è disseminato l'inizio dell'*Isola di Arturo*, in cui ampio uso si fa del presente descrittivo e del passato prossimo innestati sul preterito della rievocazione memoriale. Neanche *Menzogna e sortilegio* e la voce di Elisa, nonostante le tangenze tematiche, lasciano tracce nella prima persona di Delia: non solo perché nell'*Amore molesto* non troviamo nulla di analogo ai tre capitoli di *Introduzione alla Storia della mia famiglia* che definiscono la condizione ulteriore di Elisa, da cui la scrittura muove, ma anche perché la voce della narratrice, tanto nelle quattro sezioni solo formalmente eterodiegetiche quanto nelle due omodiegetiche, allestisce un tessuto discorsivo che alterna e talvolta intreccia contestualmente consonanza e dissonanza, adesione emotiva e feroce dissacrazione ironica, restrizione della prospettiva e trionfale onniscienza, regressione al proprio sé infantile e dolorosa consapevolezza adulta, illusione cieca e impietoso rischiaramento razionale. Per restare nell'ambito delle narrazioni in prima persona di soggetti femminili, neanche *Una donna* di Sibilla Aleramo, che pure adotta largamente lo stile della consonanza, rinuncia alle divaricazioni tra io e sé: non solo la dialettica tra "allora" e "ora", anche quando non esplicitata, agisce in funzione dell'emersione dell'io rinnovato che, in quanto tale, può scrivere di sé, ma la dizione al presente e persino al futuro domina nel finale del libro, rompendo il tempo della rievocazione e squadernando quello della vocazione pedagogica e politica dell'io.

Interrogarsi sulla sostanziale consonanza della narratrice dell'*Amore molesto* non è un esercizio fine a sé stesso, perché dalla consonanza, cioè dalla cancellazione della differenza tra l'"ora" dove l'atto del racconto si situa e l'"allora" dei due giorni napoletani di Delia, dipende la definizione di una questione fondamentale per l'interpretazione del romanzo: Delia esce davvero trasformata dalla sua ricerca? L'io che racconta è altro dal sé raccontato? E se questa trasformazione è avvenuta, cosa comporta e che relazione inferiore disegna con la madre morta?

3. USI DEL PRETERITO, USI DEL PRESENTE

In una lettera a Sandra Ozzola in cui spiega le ragioni per cui rifiuta di rispondere a una intervista inviatagli da Annamaria Guadagni, Ferrante sintetizza una ipotetica «intervista laconica» in nove domande secche – basate su quelle della giornalista – a cui risponde solo con un "sì" o con un "no". Una delle domande è riformulata così:

D. L'imperfetto per lei è la dimensione vera della scrittura?
R. Sì. (F 45)

La domanda di Annamaria Guadagni, riportata insieme al resto dell'intervista in una nota in calce alla lettera, era in realtà molto più articolata:

2. L'infanzia è una fabbrica di menzogne che durano all'imperfetto. L'imperfetto è il tempo dei racconti e delle favole. Quanto dura? All'infinito? È la dimensione dove si può essere Amalia e anche suo marito, Caserta ma anche suo figlio Antonio? In una parola, per lei è la dimensione della scrittura? (F 46)

L'inizio della domanda è una citazione dal capitolo 24 del romanzo (AM 164-165) ed è anche, se si escludono i dialoghi, uno dei pochi passaggi al presente della rievocazione dei due giorni di Delia a Napoli. Che la risposta di Ferrante alla domanda sia affermativa non stupisce: è una dichiarazione di poetica che non ha bisogno di riscontri testuali, tanto evidente è l'assoluta fedeltà al preterito che in ognuno dei suoi romanzi, in combinazione con la prima persona, si rinnova. Singolare è piuttosto il fatto che, omettendo la citazione dal testo nella domanda riformulata, Ferrante faccia saltare la connessione con l'infanzia e la menzogna – nel romanzo è una delle rare espressioni saggistiche attribuibili all'io narrante – e assolutizzi la funzione eminentemente narrativa e poetica dell'imperfetto. L'aggiunta dell'aggettivo «vera», assente nella domanda di Guadagni, enfatizza il valore attribuito all'imperfetto come dimensione primaria della scrittura e dell'invenzione, creando un cortocircuito con la citazione dal romanzo, in cui l'imperfetto è detto anzitutto tempo delle menzogne dell'infanzia. È una prima, fondamentale indicazione sul senso da attribuire alla consonanza: raccontare non significa semplicemente ricostruire a posteriori una verità ma attraversare il processo di formazione delle menzogne che strutturano il sé. Occorre però interrogarsi su cosa significa “menzogna” all'interno del testo, chiedersi se davvero quelle dell'infanzia siano menzogne o se non si tratti piuttosto di modi in cui un soggetto si dà una identità e sopravvive.

Il primo capitolo del romanzo mostra bene come si formi e consolidi lo stile della consonanza, cioè come la prospettiva, il sapere, la voce dell'io che racconta si aggiustino fino a coincidere con la prospettiva, il sapere, la voce del sé. Occupato da una prima ricostruzione delle ultime ore della madre, il capitolo include nel resoconto della sua morte (dal punto di vista della figlia che ne riceve le telefonate) alcuni affondi in un tempo anteriore.¹³

Mia madre annegò la notte del 23 maggio, giorno del mio compleanno, nel tratto di mare di fronte alla località che chiamano Spaccavento, a pochi chilometri da Minturno. Proprio in quella zona, alla fine degli anni Cinquanta, quando mio padre viveva ancora con noi, d'estate affittavamo una stanza in una casa contadina e trascorrevamo il mese di luglio dormendo in cinque dentro pochi roventi metri quadri. Ogni mattina noi bambine bevevamo l'uovo fresco, tagliavamo verso il mare tra canne alte per sentieri di terra e di sabbia e andavamo a fare il bagno. La notte in cui mia madre morì la proprietaria di quella casa, che si chiamava Rosa e aveva

¹³ I nomi propri della madre e della figlia vengono rivelati rispettivamente nel secondo e nel terzo capitolo. Dal secondo capitolo Delia si riferisce spesso ad Amalia chiamandola semplicemente per nome, istituendo al tempo stesso una distanza (non è sua madre) e una prossimità (è una relazione che va al di là dei ruoli stabiliti dal legame di parentela).

ormai più di settant'anni, sentì bussare alla porta ma non aprì per paura dei ladri e degli assassini. (AM 25)

L'incipit poggia sull'accostamento violento di un passato remoto irreversibile («annegò») a un presente privo di marche della soggettività («chiamano»). L'assenza di un soggetto espresso e la terza persona plurale che suona del tutto anonima e impersonale oggettivano la definizione del luogo in cui il cadavere di Amalia viene ritrovato e distanziano il soggetto che parla dal contenuto traumatico di cui sta riferendo. Su questo attacco si apre un primo ricordo d'infanzia che rende immediatamente Spaccavento un luogo di memorie personali: possiamo considerare che qui a ricordare sia anzitutto il soggetto che ha iniziato a raccontare la storia, che però non indugia in questo tempo anteriore ma riconnette quel frammento di estati lontane al tempo della morte. Così, questo primo capoverso si apre e si chiude circolarmente e con una sorta di chiasmo sull'evidenza non eludibile della morte: «Mia madre annegò la notte del 23 maggio», «La notte in cui mia madre morì». Il dettaglio della proprietaria della casa che non apre la porta «per paura dei ladri e degli assassini» sigilla su una nota proverbiale¹⁴ e fiabesca questo primo, sintetico, resoconto della morte di Amalia: è un io regredito all'infanzia o a una mentalità popolare a esprimere in questi termini l'angoscia della donna verso gli estranei.

Se anche i ricordi che seguono – le visite di Amalia a Delia a Roma – possono essere attribuiti primariamente al soggetto che racconta, l'aderenza al vissuto passato è pressoché totale, come questa espressione dimostra: «irrigidita tra le lenzuola, avevo l'impressione che sfaccendando mi trasformasse il corpo in quello di una bambina con le rughe» (AM 25). Non conta osservare dalla distanza quegli incontri con Amalia: serve restituirlne le sensazioni anche, e soprattutto, nei loro effetti derealizzanti e allucinati. Poco più avanti, in un secondo, decisivo affondo al tempo dell'infanzia, la narratrice ricorda come contrastava l'angoscia causata dall'assenza di Amalia chiudendosi in un ripostiglio cieco: «Nel buio pesto, soffocante per il ddt, ero aggredita da forme colorate che mi lambivano per pochi secondi le pupille lasciandomi senza fiato. “Quando torni ti ucciderò” pensavo, come se fosse stata lei a lasciarmi chiusa lì dentro» (AM 27). Anche in questo caso il soggetto che ricorda non sta semplicemente recuperando un frammento di passato, non riferisce di una immaginazione infantile, normalizzandola: la rivive (non si dice “immaginavo di essere aggredita” ma «ero aggredita») perché quella sensazione è a sua volta incistata nell'angoscia che Delia prova quando capisce che la madre non è mai arrivata a destinazione da lei a Roma. È chiaro, dunque, che il soggetto che ricorda non è tanto la Delia di ora ma quella di allora o, meglio, la Delia di ora si schiaccia tutta

¹⁴ Mi riferisco al proverbio «Gente di confini, o ladri o assassini», già attestato nella raccolta cinquecentesca di proverbi toscani di Leonardo Salviati, come emerge dalla banca dati dei *Proverbi italiani* dell'Accademia della Crusca, <www.proverbi-italiani.org/index.asp> (u.c. 02.06.2024).

sulla Delia di allora, a sua volta abitata dalla bambina posseduta da fantasie omicide che hanno per oggetto sua madre.¹⁵

È con la visione del cadavere che la narratrice cuce definitivamente la sua ombra al corpo, alla psiche, alle emozioni di Delia:

Vidi il corpo e di fronte a quell'oggetto livido sentii che forse dovevo aggrapparmici per non finire chissà dove. (AM 29)

L'avverbio «forse» sfoca e spegne lo sguardo ulteriore e segnala che chi racconta sta rinunciando alla propria posizione dislocata. Da qui in avanti frequente diventa il ricorso agli avverbi di dubbio, alla *correctio*, alle domande interiori che denunciano difetti di percezione o di memoria, alle congiunzioni disgiuntive che rendono incerto lo statuto delle cose e delle sensazioni descritte.

Così, è in virtù della rinuncia alla dislocazione che può aver luogo il fenomeno discorsivo più notevole del romanzo: l'erosione del confine tra i ricordi veri e propri, legati a un vissuto reale ma già di per sé minacciati dalla fallacia della memoria, e le visioni spettrali che abbondano soprattutto nella prima parte del racconto. Se ne ha un primo esempio quando Delia, che sente scorrere il flusso mestruale durante il funerale, va in bagno in un bar:

Il flusso di sangue era copioso. Ebbi un senso di nausea e un lieve capogiro. Vidi nella penombra mia madre a gambe larghe che sganciava una spilla di sicurezza, si staccava dal sesso, come se fossero incollati, dei panni di lino insanguinati, si girava senza sorpresa e mi diceva con calma: «Esci, che fai qui?». Scoppiai a piangere, per la prima volta dopo molti anni. (AM 34)

Non c'è modo di identificare questa visione, incorniciata da reazioni fisiche (la nausea, il pianto), come un ricordo riemerso per associazione o come una immagine mentale formatasi lì per lì: è qualcosa che è inscritto nel corpo e come tale viene rilevato, senza alcun segnale discorsivo che ne espliciti la natura. In alcuni casi, la natura immaginaria di queste visioni è inequivocabile, come quando Delia, appena entrata in casa di Amalia, trova il rubinetto della cucina aperto:

Mi sentii inquieta: aveva sprecato più acqua con quella distrazione delle ultime ore di vita, che in tutta la sua esistenza. La vidi galleggiare a faccia in giù, sospesa al centro della cucina, sullo sfondo delle maioliche azzurre. (AM 43-44)

Ancora, non appena sveglia dopo un sonno di un paio d'ore, Delia vede nuovamente Amalia:

¹⁵ Sul tema del matricidio simbolico cfr. ADALGISA GIORGIO, *The Passion for the Mother*, cit., p. 130 e TIZIANA DE ROGATIS, “L'amore molesto” di Elena Ferrante, cit., p. 281.

Amalia era lassù come una farfalla notturna, giovane, forse sui vent'anni, chiusa in una vestaglia verde, con un ventre gonfio da gravidanza avanzata. Sebbene serena nel viso, strisciava sulla schiena torcendo il corpo convulsamente per uno spasmo doloroso. Chiusi gli occhi per darle il tempo di staccarsi dal soffitto e tornare nella morte; poi li riaprii e guardai l'orologio. (AM 47)

Anche in questo caso si tratta di una visione e non di un ricordo. Non solo queste immagini allucinate denunciano lo stato psichico di Delia ma, incluse senza soluzione di continuità nel tessuto della narrazione, contribuiscono a rarefare la consistenza realistica di quanto si racconta e a tuffare in una ambiguità indecidibile anche ciò che si presenta, più plausibilmente, come un ricordo. Si regge precisamente su questa ambiguità la scena della ceretta:

Amalia ora sedeva sulla tazza e mi guardava con attenzione mentre mi depilavo. Mi stavo coprendo le caviglie con una corteccia di cera rovente per poi passare, gemendo, a scollarmela decisamente dalla pelle. Lei intanto mi raccontava che da ragazza si era tagliata la peluria nera dalle caviglie con le forbici. Ma i peli delle caviglie le erano subito ricresciuti duri come i riccioli di un filo spinato. Anche al mare, prima di mettersi in costume, si accorciava con le forbici i peli del pube.

Le imposi la mia ceretta sebbene si schermisse. Le spalmai con cura la cera sulle caviglie, sulla parte interna delle cosce magre e sode, nell'inguine, rimproverandola intanto con durezza immotivata per la sottana rattoppata. Poi la scortecciai mentre lei mi osservava senza battere ciglio. Lo feci senza cautela, come se volessi sottoporla a una prova del dolore, e lei mi lasciò fare senza fittare come se avesse accettato la prova. Ma la pelle non resistette. Diventò prima rosso fuoco e poi subito violacea svelando un reticolo di capillari rotti. «Fa niente» disse, «poi passa», mentre io mi rammaricavo fiaccamente per come l'avevo ridotta. (AM 45-46)

Tutto contribuisce a deformare questo probabile ricordo in un quadro violento e allucinato, condizionato dalla situazione emotiva in cui Delia si trova in quel momento. Stabilire la differenza tra il vissuto e l'immaginato o tra il vissuto e il rifigurato non importa, perché la voce che racconta, tutta introflessa nella psiche di Delia, ha bisogno di esplorare proprio questo spazio di indistinzione non con gli strumenti dell'analisi retrospettiva ma regredendo e osservando quel materiale psichico fenomenologicamente. La sequenza del lavaggio dei capelli di Amalia è, in questo senso, esemplare e si fonda su una fusione di ricordo, sogno e immaginazione: inizia coi gesti dell'uomo che vende il sapone a Delia bambina; prosegue con il ritorno a casa e culmina con il lavaggio vero e proprio, sdoppiato e trasfigurato, con Amalia contemporaneamente nella bottega, coi capelli immersi nel bidone del sapone, e in cucina al lavello. Ci sono due fenomeni notevoli in questo passo: l'adesione di Delia al ricordo infantile è così forte che la narratrice ricorre al presente:

Io correvo da Amalia trafelata, reggendo il cartoccio e soffiandoci sopra a guance gonfie per cacciarne via gli odori dello scantinato e di quell'uomo; corro allo stesso

modo ora, con la guancia sul cuscino su cui ha dormito mia madre, anche se è passato tanto tempo. (AM 48)

Quella che corre «ora», dormendo nel letto di sua madre morta, è Delia a Napoli e il «tanto tempo» passato è, anzitutto, quello che separa la donna di quarantacinque anni dalla bambina. In questa combinazione di presente e passato remoto la narratrice disegna la relazione con le sue due incarnazioni nel testo: la distanza da “allora” è indefinita, l’aderenza all’«ora», sia della bambina trafelata sia della donna che da quella bambina è abitata, è assoluta, perché il presente non è il tempo del soggetto che parla ma quello del soggetto che vive. Questa oscillazione tra uno statuto memoriale e uno onirico/visionario si risolve esplicitamente nel sogno (questo il secondo fenomeno da rilevare): «Certamente me l’ero sognata così a occhi aperti, come facevo adesso per l’ennesima volta, e per l’ennesima volta ne provavo un doloroso imbarazzo» (AM 49). La deissi («adesso» invece di “in quel momento”) slabbra e inarca il tessuto discorsivo a segnalare l’adesione emotiva della narratrice. Segue una fantasia che è espressione primaria dell’angoscia della sessualità della madre e del desiderio tragico e indicibile di possederla: l’uomo che vende il sapone «con un lungo bastone» «arronzigliava la massa lucida dei capelli della madre» (AM 49); nel frattempo un altro uomo, coi pantaloni aperti che lasciano evidentemente il sesso in vista («una paurosa cavità»), guida un mezzo con un rullo compresore per rifare l’asfalto; il catrame viene direttamente dai capelli di Amalia («dal bidone inclinato scivolava il catrame denso e lucido dei capelli di Amalia») che, per un principio di simmetrizzazione, sono contemporaneamente pece e peluria «nei luoghi proibiti del corpo». Amalia è un corpo (un oggetto d’amore) interdetto a Delia («non mi permetteva di toccarla») ma accessibile a qualunque soggetto maschile. Se anche questa fantasia di possesso frustrato, radicata in una gelosia straziante e senza rimedio, è qualificata come un sogno forse fatto in una condizione di dormiveglia, lo statuto delle immagini è, sul piano discorsivo, pari a quello degli eventi reali: così, non è lo squillo del telefono a svegliare Delia ma un gesto dell’Amalia sognata che si fonde con la situazione di realtà:

Quando il telefono squillò, lei tirò su la testa di scatto, tanto che i capelli bagnati dal pavimento volarono per l’aria, lambirono il soffitto e le ricaddero sulla schiena con uno schiocco che mi svegliò del tutto. (AM 49-50)

Queste immagini di Amalia, siano esse sognate, ricordate o formatesi istantaneamente sulla base di materiali psichici dati, hanno un carattere perturbante: come lo spettro di Amleto che impone al figlio la necessità della riparazione, Amalia, con la violenza del suo probabile suicidio tutta rivolta a Delia (così suggeriscono le telefonate alla figlia che lo precedono), è un fantasma¹⁶ interno vessatorio e implacabile, che non chiede riparazioni ma costringe la figlia a dimorare in un tempo memorial-onirico claustrofobico dove

¹⁶ Cfr. TIZIANA DE ROGATIS, “L’amore molesto” di Elena Ferrante, cit., p. 300.

tutto converge sulla sua sessualità rotta. Più avanti nel testo è un'altra immagine dallo statuto indecidibile a dare forma esemplare a questa qualità persecutoria del tempo: quando Delia scopre da Antonio che Amalia e suo padre avevano ripreso a frequentarsi il fantasma materno assume questa forma:

Si vedevano. E mi vidi sul letto di mia madre, mentre mi osservavo stupefatta la vagina con uno specchietto. Vedersi: Amalia mi aveva guardata, incerta, e poi aveva richiuso senza fretta la porta della camera da letto. (AM 107)

Dalla madre non c'è scampo: non solo l'esplorazione della propria sessualità – il riconoscimento del proprio corpo sessuato – avviene nel suo letto, come se non ci fosse alcun affrancamento possibile dal suo corpo vischioso e però inattingibile, ineludibile e perduto all'origine, ma il suo sguardo intrude a violare uno spazio entro cui nessuna tutela o controllo genitoriale dovrebbe esercitarsi. Come una lama a doppio taglio, il trapassato prossimo («mi aveva guardata», «aveva richiuso») tanto ha un valore compiuto e perfettivo, come si trattasse di una azione reale conchiusa e anteriore al momento della rievocazione, quanto si presta a essere letto come un trapassato di fantasia, irreale. Ma a prescindere dalla consistenza fattuale di questa scheggia mentale, è il suo portato simbolico a contare, la grammatica narrativa che sostiene, l'impossibilità, per chi racconta, di articolarsi discorsivamente come soggetto altro e posteriore e dunque uscire dalla gabbia psichica di Delia a Napoli.

Una slogatura discorsiva segna la sequenza alla stazione di Chiaia, che occupa l'intero capitolo 15 ed è senza alcun dubbio, sul piano della costruzione narrativa, una delle più complesse del romanzo. Aperto da un passaggio saggistico, uno dei rari inserti di carattere commentativo generalizzante al presente (qui addirittura con l'uso della prima persona plurale),¹⁷ il capitolo è tutto costruito a partire da un ricordo riscritto e rifigurato – intenzionalmente e non – che diventa un materiale psichico plastico, entro cui realtà e invenzione non sono più distinguibili. Non ancora scesa dalla funicolare, nei pressi della stazione di Chiaia, Delia forma l'immagine di un uomo che non è né Caserta né suo figlio Antonio: «un uomo giovane, olivastro, nero di capelli, con un cappotto di cammello» (AM 96). È un «ectoplasma», frutto di una fusione dei tratti somatici dell'uno e dell'altro che Delia compie volontariamente. Arrivata a Chiaia ma non ancora scesa, Delia vede ora Amalia, «esigente», come fosse in attesa, presentificarsi «in un angolo della vecchia stazione di quarant'anni fa» (AM 97). Come in altri passaggi del romanzo, la configurazione dello spazio mentale precede l'esperienza dello spazio reale:¹⁸ Delia ricorda/vede

¹⁷ Cfr. AM 96: «Nelle facce dei vecchi è difficile rintracciare i lineamenti che hanno avuto da giovani. A volte non riusciamo nemmeno a pensare che hanno avuto una gioventù».

¹⁸ Così accade quando Delia visita il negozio delle sorelle Vossi (cfr. cap. 11) e quando va a incontrare suo padre nella casa in cui ha abitato da bambina (cfr. capp. 20-21): entrambi gli spazi sono prima descritti sulla base di immagini mentali e poi Delia vi entra effettivamente. La prima descri-

nella mente la stazione prima ancora di vederla coi propri occhi, segnando in questo modo il primato dell'immagine psichica sull'esperienza. L'indicazione temporale è impropriamente espressa e, appunto, slogata: quarant'anni sono quelli che separano Delia a Napoli dalla sé stessa bambina del ricordo che sta per essere dissepolti e riscritto, ma la narratrice è a una distanza temporale maggiore, è nell'età della vecchiaia, come emerge fuggevolmente in quel passaggio del capitolo 20 ricordato sopra. Dove ci aspetteremmo l'avverbio "prima" – altrove nel capitolo correttamente usato – troviamo la deissi con "fa": il soggetto narrante ha bruciato ogni distanza fino a mal articolare gli indicatori temporali, assumendo in pieno il senso del tempo di Delia perché nel tempo di Delia quel soggetto è impaniato.

Il ricordo si configura da subito come una creazione che Delia compone nella sua mente: ci sono tre sagome di legno e cartone, inizialmente non meglio definite (forse una coppia con un cane), e Amalia di quarant'anni prima, come fosse un personaggio cui viene data forma a poco a poco, che le osserva. Il lessico usato è contraddittorio: da una parte il ricordo/visione sembra configurarsi come un gesto artistico¹⁹ che Delia padroneggia e controlla pienamente («avevo composto»; «la fissai meglio allo sfondo»; «ricorsi a dettagli scelti alla rinfusa per colorarle e vestirle»); dall'altra, al contrario, Delia subisce l'immagine riemersa che le si impone in tutta la sua opacità e mutevolezza. Così, proliferano le congiunzioni disgiuntive che riaggistano, senza fissarli, i confini del ricordo, gli avverbi di dubbio come «forse» e «probabilmente», le interrogative.²⁰ Delia stessa è dentro e fuori la scena che sta ricostruendo/osservando nella sua mente: «Io, che mi sentivo presente al fianco di lei anche se non riuscivo a vedermi, credetti che quei signori fossero le immagini dei padroni della funicolare» (AM 98). Sentirsi e non vedersi dentro la scena impone a Delia una oscillazione continua tra il punto di vista interno della bambina di quarant'anni prima (solo uno sguardo infantile può immaginare che le sagome siano dei «signori» «padroni della funicolare») e quello dell'adulta impegnata a dare un ordine e un senso alle immagini. La slogatura discorsiva degli indicatori temporali si

zione ha, in entrambi i casi, uno statuto indecidibile: non è chiaro, in sostanza, se Delia stia descrivendo qualcosa che ha davanti agli occhi in quel momento, cosa che diventa evidente nel momento in cui esplicita che sta varcando l'ingresso materiale di quei luoghi esistenti anzitutto nella memoria.

¹⁹ Pone l'accento sulla qualità artistica dell'attività di memoria e ricostruzione di Delia, in consonanza col lavoro da sarta di Amalia, STILIANA MILKOVA, *Artistic Tradition and Feminine Legacy in Elena Ferrante's "L'amore molesto"*, «California Italian Studies», 6, 1, 2016 <escholarship.org/uc/item/15s5c850> (u.c. 02.06.2024).

²⁰ Di seguito solo alcuni esempi dal passo in questione: «forse una coppia elegante che aveva un cane lupo al guinzaglio» (AM 97); «La donna *forse* indossava un tailleur scuro» (AM 97); «A pochi passi da loro cadevano dall'alto grandi fasci di luce tra le gradinate, che facevano brillare il verde (*o il rosso?*) della funicolare quando scivolava lentamente fuori dal tunnel nella collina» (AM 98); «mi venne il sospetto che sostasse lì per altre ragioni: *forse* solo per studiare gli abiti della donna e il suo modo di atteggiare il corpo. *Probabilmente* voleva rifarli nei vestiti che cuciva. *O* imparare a vestirsi lei stessa a quel modo, e a quel modo sostare disinvolta, in attesa della funicolare» (AM 99). Corsivi miei.

ripete e segnala l'adesione emotiva della narratrice alla bambina che sogna una esistenza altra in simbiosi con Amalia: «Li dovetti considerare, quarant'anni fa, una possibilità di fuga, la prova che esistevano altri luoghi dove potevamo andarcene, io e Amalia, quando l'avessimo voluto» (AM 98). Invece di alimentare la fantasia della fuga d'amore tra madre e figlia, l'immagine mentale si traduce in un senso di separazione dolorosa: Delia prova ad attribuire ad Amalia i suoi stessi desideri ma ne ricava solo che non riesce a pensare i pensieri di Amalia e a pronunciarne le parole dall'interno («non potevo essere più parte della cavità che concepiva quei suoni», AM 99).

La situazione esterna interviene a concludere questo primo momento di rievocazione creativa del passato: Antonio Polledro, che ha rincorso Delia dal negozio delle sorelle Vossi, le parla e con la sua sola voce dissolve la scena: «La voce di Polledro arrivò come uno spintone contro quel dolore. L'atrio di quarant'anni prima sussultò. Le sagome si rivelarono di polvere colorata e si dissolsero» (AM 99). È a quel punto che Delia si rende conto che le sagome non erano altro che le figure di sua madre e Caserta vestite elegantemente: l'Amalia mentale, doppio e sostituto di Delia che guarda da fuori la scena da lei stessa composta, non è più osservatrice ma attrice di quel ricordo. Allo stesso modo l'ectoplasma inizialmente evocato non è altri che Caserta da giovane, le cui fattezze fondono i tratti di Caserta vecchio con quelli del figlio Antonio. I due adulti che parlano nella stazione di Chiaia di quarant'anni dopo sono i due bambini tenuti per mano da Caserta e Amalia quarant'anni prima, sono fuori dalla scena ma anche al suo interno rimpiccioliti e, in un certo senso, la raddoppiano rivivendola al posto dei loro rispettivi genitori, senza quella che allo sguardo infantile appare come aura di eleganza e distinzione. È in questo sistema di doppi e sovraimpressioni che coagula il nucleo dell'identificazione tragica di Delia bambina con sua madre: non avere Amalia costringe Delia a voler essere Amalia. Della posizione del soggetto che narra rispetto a questa identificazione nulla sappiamo, se non che aderisce tanto al vissuto di Delia quarantacinquenne che intercetta dentro di sé la bambina desiderosa di simbiosi con la madre, quanto direttamente al dolore della bambina separata verso la quale la madre è indifferente («mia madre teneva me, certamente senza accorgersi della mia mano nella sua», AM 100). Una volta compresa la natura artefatta delle sagome, Delia identifica gli abiti di sua madre e riconosce nel ricordo/visione il tailleur blu che Amalia indossa quando lascia per l'ultima volta Napoli per raggiungere la figlia a Roma:

Quanto al tailleur, esso – cucito, scucito, rivoltato – era lo stesso che Amalia indossava quando aveva preso il treno per raggiungermi a Roma e festeggiare il mio compleanno. Quante cose attraversano il tempo staccandosi fortunosamente dai corpi e dalle voci delle persone. Mia madre conosceva l'arte di far durare gli abiti in eterno. (AM 101)

Qui, come una freccia che punta direttamente al ritrovamento del tailleur nello scantinato della pasticceria Coloniali, al disvelamento del trauma che abita Delia, alla ricostruzione della verità ipotetica sulla morte di Amalia, la rievocazione ribadisce ancora una volta il dominio della madre: la creazione mentale di Delia è un «assemblaggio disordinato di abiti e gesti» (AM 100) che si polverizza, mentre gli abiti di Amalia, che sa riadattare all'infinito la stoffa, durano «in eterno». Delia costruisce figure di cartone (letteralmente cartoni animati, simili ai fumetti che disegna) che allontanano dal vero, Amalia ha la capacità di rendere durature le cose. L'inserto saggistico al presente potrebbe essere letto come un frammento di discorso interiore di Delia a Napoli, oppure, più appropriatamente, potrebbe essere attribuito direttamente alla voce narrante, come all'inizio del capitolo: è una sorta di prolessi generalizzante che annuncia il distacco definitivo del tailleur dal corpo di Amalia e la vestizione finale di Delia, che si mette letteralmente nei panni di sua madre. In entrambi i casi, che sia Delia a Napoli a esprimersi o che sia la voce diretta della narratrice a commentare la sequenza nella stazione di Chiaia, è la legge della madre ad essere qui enunciata: la necessità di uscire dalla propria pelle, rinunciare ad essa e infilarsi nei suoi abiti.

L'incontro con Antonio dischiude il ricordo della pasticceria di suo nonno, descritta attraverso il filtro di uno sguardo infantile, quello di Delia bambina che trattiene anzitutto le sensazioni piacevoli legate ai dolci e alle caramelle:

L'aria odorava di cannella e di crema. Sulla soglia c'erano due sacchi dai bordi arrotolati, colmi di caffè. In alto, sul marmo del bancone, certi recipienti di vetro lavorato, con disegni in rilievo, mostravano confetti bianchi, azzurri e rosa, le caramelle al latte mou, certe perline multicolori di zucchero che si scioglievano in bocca versando sulla lingua un liquido dolce, liquirizia in bacchette nere, in stringhe sciolte o arrotolate, a forma di pesce o di barchetta. (AM 103)

Questa immagine colorata, preceduta dalla descrizione del bancone del bar decorato con un paesaggio esotico, definisce la pasticceria anzitutto come luogo di evasione, di sospensione dell'ordine familiare (ogni volta che Delia entra si sente suonare, magicamente, un campanello), di piacere. È una crosta che nasconde un nucleo traumatico e si frantumerà a breve: Delia tenta di rammendare il senso di separazione dalla madre fingendo di essere lei. La riparazione, però, non solo è inefficace e illusoria («lei non mi aveva mai concesso di sfiorarla», AM 159) ma la spinge a esporsi alla violenza.

Nella seconda rievocazione, poco più avanti, compaiono i primi segnali distonici che si sovrascrivono su quella prima immagine colorata: superato il bancone e attraversata una «tenda nera» (AM 105), Delia si vede entrare in un ambiente diverso, dove il nonno di Antonio prepara il gelato e la crema. Ci sono «macchine misteriose», un forno con tre scomparti che appaiono come «spioncini bui», delle «manopole nere», la figura inquieta del nonno pasticciere, «calvo ma con il cranio scuro», «cupo, senza parole»:

La crema si allungava su paste e intorno a torte lasciando una bella traccia ondulata. Lavorava ignorandomi. Io mi sentivo gradevolmente invisibile. Intingeva un dito nella vasca della crema, mangiavo una pasta, prendevo un candito, rubacchiavo confetti d'argento. Lui non batteva ciglio. (AM 105-106)

Accanto agli elementi distonici si raccolgono altre sensazioni piacevoli, a cominciare dall'invisibilità che consente a Delia di attingere a piaceri forse proibiti (il senso dell'interdetto trasgredito è enfatizzato dal verbo "rubacchiare"). Da questa zona di sospensione tra piacere e angoscia si passa all'interrato a cui Delia accede insieme ad Antonio bambino passando attraverso una «porticina» (AM 106): è un «luogo di ragni e di muffe» (AM 106) che ribalta definitivamente l'atmosfera della prima rievocazione della pasticceria. Qui nello schermo del ricordo compaiono innumerevoli volte Amalia e Caserta, vestiti come le sagome di legno e cartone della stazione di Chiaia. L'interrato è uno spazio reale e simbolico insieme: è la scena di un trauma che sta per essere riportato a coscienza ed è anche il traslato di un luogo della psiche dove il sesso è disertato dal piacere e abitato solo dalla morte. Poco più avanti, Delia riscrive la stessa scena sostituendo sé stessa con Amalia, in una ennesima immagine mentale la cui consistenza fattuale si polverizzerà a breve:

Girava l'angolo ed entrava nella bottega nel nonno di Antonio. Scivolava intorno al bancone, mangiava dolci e confetti argentati, zigzagava senza sporcarsi tra banchi e teglie. Poi arrivava Caserta, apriva la porticina di ferro e scendevano insieme in fondo all'interrato. Qui mia madre si scioglieva i capelli e quel movimento brusco riempiva di scintille l'aria buia che odorava di terra e di muffa. Quindi si coricavano entrambi sul pavimento a pancia sotto e strisciavano ridacchiando. L'interrato infatti si sviluppava come un'intercapedine lunga ma di scarsa altezza. Si poteva avanzare solo carponi, tra rottami di legno e di ferro, casse e casse piene di vecchie bottiglie per la conserva di pomodoro, aliti di pipistrello e fruscii di topo. Caserta e mia madre strisciavano tenendo d'occhio i finestrini bianchi di luce che si aprivano a intervalli fissi sulla loro sinistra. [...] Ben celati nelle aree più buie, si toccavano reciprocamente tra le gambe. Io intanto mi distraevo per non piangere e, poiché il nonno di Antonio non accennava a vietarmelo ma sperava di vendicarsi di Amalia facendomi morire di indigestione, mi rimpinzavo di caramelle mou, di liquirizia, di crema raschiata dal fondo della vasca dove veniva fabbricata. (AM 112-113)

È nell'interrato che Delia ambienta le fantasie sessuali che hanno per protagonista Amalia: mentre sua madre e Caserta si toccano, lei continua a mangiare dolci. Non c'è però alcun godimento possibile: sia lo spazio del laboratorio sia quello dell'interrato sono inficiati dal senso di morte. Così, quando la Delia quarantacinquenne si ritrova insieme ad Antonio in una stanza d'albergo, la scena dell'interrato riaffiora – nuovamente modificata – perché la camera stessa è un sostituto, reale e simbolico, dell'interrato:²¹

²¹ Questa la descrizione della stanza, contigua a uno sgabuzzino affastellato di oggetti per la pulizia che non hanno evidentemente alcuna efficacia (reale e simbolica), essendo la stanza sporca: «La

Quarant'anni prima mi ero immaginata con affascinato orrore che Antonio bambino avesse la stessa lingua di Caserta, ma non ne avevo mai avuto la prova. Antonio da piccolo non era stato interessato ai baci: preferiva esplorarmi l'accesso alla vagina con le dita sporche e intanto tirarmi la mano verso i suoi pantaloncini. (AM 117)

Il dito di Delia che nella prima rievocazione della pasticceria viene intinto nella crema si trasforma qui nelle dita sporche di Antonio che tentano di penetrarla: il rovescio del piacere è l'abiezione²² o, forse, il piacere non è mai affrancato dall'abiezione. Senza che si producano soluzioni di continuità e distinzioni tra ricordi, fantasie e visioni, questa continua sovrascrittura del vissuto passato non è mai messa in prospettiva: i dettagli si imprimono gli uni sugli altri modificando di volta in volta la fisionomia della materia psichica e la sua qualità emotiva.

Quando più avanti Delia visita effettivamente i locali della pasticceria, chiusa ormai da tempo, per un'ultima volta la scena dell'interrato viene riscritta, inframmezzata dalla ricostruzione ipotetica delle ultime ore di Amalia e da ricordi più antichi di Amalia sarta. Nell'ex laboratorio di dolci non ci sono più le macchine del nonno di Antonio per fare la crema e il gelato. Al loro posto ci sono i vestiti di Amalia che impongono a Delia di andare a "vedere" la verità che la abita. Ma la verità, per essere vista, chiede un'esperienza di scissione: Delia deve essere Amalia e non esserlo più:

Facevo come mi ero immaginata che in segreto Amalia facesse. E le imponevo, in mancanza di percorsi suoi dei quali potessi essere parte, i miei percorsi da casa al «Coloniali» di Caserta il vecchio. Usciva di casa, voltava l'angolo, spingeva la porta a vetri, assaggiava creme, aspettava il suo compagno di giochi. Ero io ed ero lei. Io-lei ci incontravamo con Caserta. (AM 165)

È riappropriandosi in pieno di quel gioco di identificazione all'imperfetto che Delia riscrive il primo frammento di ricordo della pasticceria in cui sembra aggrarsi indisturbata tra le macchine e i dolci:

Ero sicuramente Amalia, quando un giorno trovai la pasticceria vuota e quella porticina aperta. [...] Senonché curvo, in fondo ai tre gradini oltre la porticina, Caserta mi guardò di sbieco e mi disse: «Vieni». Mentre mi inventavo che la sua voce, insieme a quel verbo, dava suono anche ad: «Amalia», lui mi salì lievemente con un

stanza 208 era squallida come quella di un albergo di terz'ordine. Si trovava in fondo a un corridoio cieco e male illuminato. Era contigua a uno sgabuzzino lasciato sciattamente aperto e pieno di ramazze, carrelli, aspirapolvere, biancheria sporca. Le pareti avevano un colore giallastro e sopra il letto matrimoniale c'era una Madonna di Pompei con un ramoscello secco d'ulivo infilato tra il chiodo e il triangolo di metallo che reggeva l'immagine in cornice. I sanitari, che date le pretese dell'hotel avrebbero dovuto essere sigillati, erano sporchi come se fossero stati usati da poco. Il cestino dei rifiuti non era stato svuotato» (AM 112).

²² Usa la categoria di abiezione con riferimento a Kristeva KATRIN WEHLING-GIORGI, *Playing with the Maternal Body: Violence, Mutilation, and the Emergence of the Female Subject in Ferrante's Novels*, «California Italian Studies», 7, 1, 2017 <escholarship.org/uc/item/02d156h0> (u.c. 02.06.2024).

dito nodoso e sporco di crema su per una gamba, sotto il vestitino che mi aveva cucito mia madre. A quel contatto provai piacere. E mi accorsi che accadevano puntigliosamente nella mia testa le oscenità che intanto l'uomo balbettava roco, toccandomi. Le memorizzavo e mi pareva che le dicesse con una lunga lingua rossa che gli parlava non dalla bocca ma dai calzoni. Ero senza respiro. Provavo piacere e terrore insieme. Cercavo di contenerli entrambi, ma mi accorgevo con astio che il gioco non riusciva bene. Era Amalia a provare tutto il piacere: a me restava solo il terrore. Più le cose accadevano, più mi indispettivo, perché non riuscivo a essere «io» nel piacere di lei, e tremavo soltanto. (AM 166-167)

Frammenti di ricordi distinti si sovrappongono ricomponendo una verità sepolta: il dito di Delia bambina intinto nella crema si fonde alle dita sporiose di Antonio bambino che tenta di penetrarla e diventa qui il «dito nodoso e sporco di crema» di un uomo adulto, somma del piacere cercato identificandosi in Amalia e dell'abiezione e del terrore del sesso forzato su un corpo infantile. È provando a essere Amalia che Delia scende nell'interrato con quello che qui gli appare come Caserta ma che poco dopo capirà essere il vecchio nonno pasticciere. La lingua rossa che attraversa l'intero romanzo riapparendo puntualmente a significare il carattere predatorio dei maschi che circondano Amalia si rivela qui essere il sesso del nonno di Antonio. Il piacere provato durante la violenza non può essere veramente tale, è solo una sostanza volatile frutto dell'identificazione con la madre («Era Amalia a provare tutto il piacere: a me restava solo il terrore»): essere Amalia espone Delia a una violenza che può essere tollerata psichicamente solo con una rimozione. Così, Delia si strappa dal gioco dell'identificazione mettendo Amalia nella scena del sesso abietto e rifigurando sé stessa mentre mangia indisturbata la crema.

Dietro questa somma metamorfica di dita bambine e adulte che tracciano lo spettro del piacere dall'estremo del godimento proibito a quello della violenza subita, c'è, forse, il fantasma del dito di Amalia bucato dalla macchina da cucire, feticcio ossessivamente desiderato da Delia bambina, che viene ricordato parecchi capitoli prima, dopo la visita al negozio delle sorelle Vossi:

Quel dito ferito di mia madre, forato dall'ago quando non aveva nemmeno dieci anni, mi era noto più delle mie dita proprio grazie a quel dettaglio. Era viola e alla lunetta l'unghia pareva sprofondare. Avevo desiderato a lungo di leccarlo e succhiarlo, più dei suoi capezzoli. Forse me l'aveva lasciato fare quando ero ancora molto piccola, senza sottrarsi. Sul polpastrello c'era una cicatrice bianca: la ferita s'era infettata, giel l'avevano incisa. Io ci sentivo intorno l'odore della sua vecchia Singer, con quella forma d'animale elegante mezzo cane mezzo gatto, l'odore della corda di cuoio screpolato che trasmetteva il movimento del pedale dal volano grande a quello piccolo, l'ago che andava su e giù dal muso, il filo che correva per le nari e le orecchie, il rocchetto che ruotava sul perno confiscato nella groppa. Ci sentivo il sapore dell'olio che serviva a ingrassarla, la pasta nera del grasso misto a polvere che grattavo via con l'unghia e mangiavo di nascosto. Progettavo di buccarmi anch'io l'unghia, per farle capire che era rischioso negarmi quello che non avevo.

Erano troppe le storie delle sue infinite, minuscole diversità che la rendevano irraggiungibile, e che tutte insieme la facevano diventare un essere desiderato, nel mondo esterno, almeno quanto la desideravo io. C'era stato un tempo in cui mi ero immaginata di staccarle quel dito eccezionale con un morso, perché non riuscivo a trovare il coraggio di offrire il mio alla bocca della Singer. Ciò che di lei non mi era stato concesso volevo cancellarglielo dal corpo. Così niente più si sarebbe perso o disperso lontano da me, perché finalmente tutto era già stato perduto. (AM 86-87)

Il dito ferito, forse succhiato, sempre desiderato e mai posseduto, parte per il tutto di un corpo femminile tragicamente amato che si sottrae e non si lascia toccare, origina una doppia fantasia di violenza automutilante (Delia vuole un dito bucato come quello di Amalia) e mutilante (Delia vuole staccare il dito ad Amalia). Questa diade di violenza subita e violenza perpetrata ha il suo precipitato nella catastrofe della bugia di Delia che accusa la madre di tradimento abbandonandola alla violenza sanguinaria del padre. Il gioco dell'identificazione, sempre imperfetta e per questo desolata, si interrompe traumaticamente con la molestia del padre di Caserta, i cui confini rimangono sfrangiati e indefiniti.²³ La bugia è così uno strumento della rimozione ma è anche l'arma che Delia agisce contro Amalia per punirla – è il morso che stacca il dito. Solo quarant'anni dopo, visitando l'interrato ormai vuoto, questa rabbia sepolta, persino più distruttiva della violenza subita, può essere portata a coscienza:

Ero lì, raggomitolata sulla soglia di tormentate fantasie, per incontrare Caserta e dirgli che non avevo mai voluto nuocergli. Non mi interessava più la storia tra lui e mia madre: desideravo solo confessare ad alta voce che, allora e dopo, avevo odiato non lui, forse nemmeno mio padre: soltanto Amalia. Era a lei che volevo fare del male. Perché mi aveva lasciata nel mondo a giocare da sola con le parole della menzogna, senza misura, senza verità. (AM 168)

4. ACCOGLIERE LA MADRE?

Ferrante è intervenuta in più occasioni a delucidare il significato del finale del romanzo, presentando quella di Delia come una vicenda di ricostruzione, di ritrovamento di sé, dunque di trasformazione. Gli abiti svolgono un ruolo simbolico persino troppo esplicito in questi autocommenti: dagli abiti maschili con cui Delia arriva a Napoli a quelli femminili che Amalia le regala e Delia indossa dopo la sua morte, sessualizzandosi, per arrivare al tailleur blu ritrovato nei locali della pasticceria dismessa, dove Caserta lo ha conservato come un inquietante feticcio. Delia sarebbe dunque

²³ Un ennesimo avverbio dubitativo mina la consistenza fattuale del ricordo: «Gli dissi che Caserta aveva fatto e detto ad Amalia, col suo consenso, nell'interrato della pasticceria, tutte le cose che in realtà il nonno di Antonio aveva detto e forse fatto a me» (AM 168). Lo osserva LUCIANO PARISI in *Trauma e riparazione*, cit., p. 171.

una sintesi della donna alla ricerca di sé, un movimento che per Delia va dalla rigida maschilizzazione di copertura fino al recupero del corpo originario della madre in fondo agli inferi dello scantinato, fino alla consapevolezza che l'accettazione del legame con Amalia è avvenuto, che il flusso storico di madre in figlia si è ricostituito e che intanto l'inconfessabile è stato pronunciato. (F 51)

C'è dunque un femminile perduto a cui Delia, mascolinizzata dal trauma e dal rifiuto di Amalia, non può avere accesso se non accettando una ultima, decisiva identificazione con la madre: i capelli corti della foto della sua carta d'identità si trasformano, con un colpo di penna, nella bella capigliatura nera e folta di Amalia, con un ricciolo ribelle sull'occhio: «Amalia c'era stata. Io ero Amalia» (AM 176). Su queste battute finali Ferrante è tornata più volte spiegando la relazione tra il valore perfettivo del trapassato e quello iterativo dell'imperfetto:

Il trapassato prossimo doveva definitivamente chiudere la vicenda unica e irripetibile di Amalia. L'imperfetto tendeva invece a riaprirla, suggerendo una sfumatura di perturbante incompiutezza e insieme assegnandole una durata in Delia, che ora poteva accogliere serenamente la madre in sé e darne rappresentazione. (F 52)

La vicenda di Amalia, dunque, si chiude, mentre Delia, che è riuscita «a sommare a sé la madre» (F 61), può finalmente «essere a pieno» (F 64), «può affermare come una meta, come il punto alto della propria espansione vitale, l'esito positivo di tutto il suo percorso» (F 102). Ancora, Ferrante precisa che l'imperfetto «non ha alcuna funzione patologica», non segna cioè una ricaduta nel gioco distruttivo dell'identificazione ma, al contrario, un'apertura e la conquista dei pezzi mancanti che solo l'accoglimento in sé della madre può garantire. Quella di Delia è la vicenda di una donna che «aveva usato la sua ostilità infantile verso la madre all'interno di un gioco torbido di maschi volto all'uso, al controllo, alla tutela violenta di un corpo di donna troppo seducente» (F 49). È una sintesi singolare, che elide il senso di abbandono e separazione di Delia bambina, enfatizza la “compromissione” della figlia con le leggi patriarcali e tace del trauma della molestia subita, reale o immaginaria che sia.

Sull'idea che il romanzo si concluda positivamente e che questa conclusione positiva implichi anzitutto una riconciliazione col femminile c'è, in maniera abbastanza stupefacente, un consenso critico largo: quello di Delia è stato letto come un «percorso di redenzione e recupero»,²⁴ la scoperta gioiosa di poter accettare la madre in sé,²⁵ «un percorso

²⁴ Cfr. GIANCARLO LOMBARDI, *Scambi d'identità: il recupero del corpo materno ne “L'amore molesto”*, «Romance Languages Annual», X, 1998, pp. 288-291.

²⁵ ELEONORA CONTI, *Abiti, madri e figlie ne “L'amore molesto” di Elena Ferrante*, «LetteraZero», 1, 2015, p. 110.

di liberazione narrativo»,²⁶ l'accoglimento della propria seduttività.²⁷ Molte letture sottolineano la forza di riparazione del trauma che l'identificazione con Amalia produce²⁸ o si rifanno al pensiero della differenza,²⁹ cui Ferrante si è esplicitamente richiamata, e vedono l'estraniamento di Delia da Amalia e la sua mascolinizzazione come il prodotto dell'ordine simbolico maschile e della violenza patriarcale: secondo questa ottica, il finale del romanzo ripristina il riconoscimento della somiglianza con la madre,³⁰ di «un continuum al femminile»³¹ o una eredità nella forma dell'affidamento.³² Al di fuori del perimetro del pensiero della differenza e dunque al di là di una visione conciliante della relazione tra madre e figlia, altre interpretazioni mettono più opportunamente a vivo le ambivalenze del romanzo.³³

²⁶ ISABELLA PINTO, *Elena Ferrante: Poetiche e politiche della soggettività*, Mimesis, Milano 2020, Kindle edition, p. 18.

²⁷ MARTINE BOVO-ROMOEUF, *Sensualité et obscénité dans "L'amore molesto" et "I giorni dell'abbandono"* d'Elena Ferrante, «Cahiers d'études italiennes», 5, 2006, p. 137: «Elena Ferrante met en scène des processus de devenir féminin: elle fait plonger ses héroïnes dans l'immondice et la violence de leur passé pour les faire naître femmes. La quête de Delia s'achève par l'éveil et l'acceptation de sa propre sensualité».

²⁸ Mi riferisco alle letture di Mandolini, Parisi e Wehling-Giorgi, già citate in precedenza, che pure si differenziano l'una dall'altra per certi aspetti.

²⁹ A cominciare da ADALGISA GIORGIO, *The Passion for the Mother*, cit., 119-154.

³⁰ PATRIZIA SAMBUCO, *Elena Ferrante's "L'amore molesto". The Renegotiation of the Mother's Body Corporeal Bonds*, in EAD., *Corporeal Bonds. The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing*, University of Toronto Press, Toronto 2012, p. 149: «Using Irigarayan terminology, it can be said that in her new dresses Delia mimics the role of the sexualized woman, which had been one of the stereotypical images projected onto her mother, even by herself. Delia takes on the feminine place given to woman in patriarchal discourse and, by doing this, makes evident the dynamics of patriarchy». Su questo cfr. anche LISA MULLENAUX, *Burying Mother's Ghost: Elena Ferrante's "Troubling Love"*, «Forum Italicum», 1, 2007, pp. 246-250.

³¹ MARGHERITA MARRAS, *Corporeità, femminile e femminismo in "Disò" di Silvana Grasso e "L'amore molesto" di Elena Ferrante*, «Narrativa», 30, 2008, p. 157: «La conclusione dell'*Amore molesto* rivela a chiare lettere lo scopo della romanziere: le tappe del viaggio interiore di Delia sono finalizzate a un'identificazione madre-figlia che corrisponde a un riconoscersi storico delle donne in un continuum al femminile capace di contrastare ciò che Irigaray definiva "le meurtre de la mère", simbolicamente uccisa dall'"homme dieu-père"».

³² STILIANA MILKOVA, *Artistic Tradition and Feminine Legacy in Elena Ferrante's "L'amore molesto"*, cit., p. 13: «*L'amore molesto* forges a feminine legacy that can be understood as a form of what Italian feminist philosopher Luisa Muraro terms affidamento or entrustment between women as a social and pedagogical practice. Affidamento is a vertical, elective "mother-daughter" relationship in which a woman "entrusts" herself to a more experienced mentor. In this relationship, "mothers" and "daughters" attempt to create a female symbolic order, which enables the exchange of knowledge and desire between women and rejects the male symbolic order of the father».

³³ Mi riferisco soprattutto ai saggi di Tiziana de Rogatis. Cfr. TIZIANA DE ROGATIS, «*L'amore molesto* di Elena Ferrante», cit., p. 282: «Ferrante riesce ad addomesticare l'animale, tenendosi ben radicata sul versante simbolico del matricidio: uno spazio che consente di attraversare metaforicamente l'odio, di accoglierlo dentro di sé e quindi di mettere in atto quei meccanismi di riparazione verso la madre da cui riesce a far scaturire, alla fine, una risorsa vitale per la propria identità»; TIZIANA DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Edizioni e/o, Roma 2018, p. 120: «Delia mette in

Inevitabilmente, gli autocommenti di Ferrante hanno avuto un peso nel consolidare l'idea che l'esito ultimo della vicenda e in particolare l'identificazione di Delia con Amalia siano portatori di un rinnovamento esistenziale. Ora, io credo che occorra riconoscere che, alla lettura, *L'amore molesto* possa riuscire repulsivo, claustrofobico, insopportabile e che questi interventi ex-post dell'autrice, questi suoi ritorni sul romanzo abbiano finito per applicargli una pellicola moralizzante – se non ideologica – e imporgli uno schema che ne smussa, normalizza e risolve la potenza disturbante in un incongruo (soffocante) ritorno alle madri. C'è anzitutto – tanto nella rilettura autoriale quanto in molte delle interpretazioni critiche – qualcosa di didascalico ed eteronormativo nell'idea che una bambina forse traumatizzata da una molestia e dunque da adulta incapace di avere una vita sessuale piena perda i suoi attributi femminili – sempre che ne esistano – e si mascolinizzi. E anche ammettendo che forse quella violenza non si è consumata se non nella testa della bambina divorata dal desiderio e, con pari forza, dall'odio verso la madre, perché pensare al mascolinizzarsi solo come a un fallimento del femminile e non anche come una forma di costruzione identitaria al riparo dai fantasmi della madre, uno spazio di autodeterminazione, certo inefficace ma almeno delimitato dal bisogno di *non* essere come Amalia? Priva di una vita sessuale appagante e forse frigida, Delia viene rappresentata come una mezza donna, una donna mancata, magra e poco formosa, che ha modellato il proprio corpo, de-femminilizzandolo, in opposizione al corpo femminile debordante di Amalia³⁴ e che si è vietata, per sopravvivere, qualunque forma di identificazione con lei. Poco prima del finale, Delia si ritrova in treno circondata da un gruppo di soldati che scherzano con lei fino a offrirle da bere da una lattina di birra da cui qualcuno di loro ha già bevuto. Delia accetta l'offerta, come se il tailleur blu che indossa l'avesse normalizzata e “sanata”, resa capace di interagire seduttivamente con gli uomini e di far vivere nel suo corpo trasformato – e finalmente femminile – lo spirito di Amalia. Possibile che il gioco all'imperfetto che l'ha rovinata sia adesso la salvezza? Che la rinuncia alla propria identità (ai connotati del proprio volto) a favore dell'alleanza con la madre sia un esito liberatorio e non un sigillo ferale?³⁵ Che il ritrovarsi nei panni di una donna forse suicida

moto un processo sintattico che la libera dalla simbiosi e dalla matrofobia. [...] ora può essere *simile* alla madre, in una relazione di adattamento nella diversità».

³⁴ Cfr. AM 74: «Era uno sforzo inutile, il corpo di Amalia non si lasciava contenere. I fianchi le si dilatavano per il corridoio verso i fianchi degli uomini che aveva a lato, le sue gambe, il ventre si gonfiavano verso il ginocchio o la spalla di chi le sedeva davanti». Isabella Pinto addirittura spiega l'aspetto androgino di Delia come esito della sua frigidità. Cfr. ISABELLA PINTO, *Elena Ferrante*, cit., p. 27: «il corpo di Delia, un corpo androgino non per scelta, ma perché incapace di provare piacere a seguito della violenza sessuale. Essa non permette a Delia di significare la propria esperienza, se non ripetendo le angosce possessive del padre nei confronti della madre». Mandolini vede la mascolinizzazione di Delia come una rinuncia alla sua alterità femminile e un tentativo di assimilarsi all'ordine simbolico maschile.

³⁵ Concordo in pieno con RAFFAELE DONNARUMMA in *Gli anni Novanta*, cit., p. 426: «*L'amore molesto* inizia come il racconto di una protesta identitaria e come volontà di separazione, per concludersi con il naufragio dell'identità e il collasso nell'altro».

o che comunque alla fine si è prestata ambiguumamente al gioco-patto tra due maschi predatori sia il culmine di un percorso catartico, il compimento di un soggetto ora aggiustato e pronto a una vita sessuale con gli uomini da donna in senso pieno? Non solo questa visione presuppone un'idea univoca e binaria di femminile³⁶ ma silenzia del tutto la componente aggressiva, fagocitante di Amalia, cui pure il racconto consonante di Delia dà forma: forse ha scelto di suicidarsi nel giorno della nascita di sua figlia, facendole così un mostruoso regalo di compleanno;³⁷ se non si è suicidata, si è comunque data in maniera inspiegabile e autodistruttiva a uno dei suoi persecutori, informando Delia puntualmente, in una cronaca allucinata, attraverso le tre telefonate (tra cui quella in cui le restituisce sadicamente la catena di oscenità del padre di Caserta); se non fosse morta avrebbe comunque raggiunto la figlia per imporle, attraverso i vestiti e la biancheria intima, la sua divisa da femmina seduttiva e iper-sessualizzata. Io credo che riconoscere, sotto la fragile crosta della conciliazione, la corrente delle ambivalenze sia necessario per apprezzare tutta la grandezza del romanzo.

Di questa Delia rinnovata perché ha accolto Amalia nulla sappiamo: non solo perché, banalmente, il romanzo finisce, ma soprattutto perché questa trasformazione non lascia quasi traccia nella voce di chi racconta la storia. Perché così ha scelto Ferrante nel momento in cui, con una intuizione poetica straordinaria, ha fatto di Delia a Napoli e del suo mondo interiore la fonte quasi esclusiva della dizione narrativa: «Ero l'unica fonte possibile del racconto, non potevo né volevo cercare fuori di me» (AM 173). La Delia che racconta non si mette mai in prospettiva, non dispiega la distanza temporale e dunque esistenziale che la separa dal sé agente, lascia allo stato virtuale il presente dell'atto della narrazione, si serra nella gabbia psichica di Delia a Napoli senza intervenire a sciogliere le ambiguità. Non c'è nulla di luminoso in questo finale che suggerisce piuttosto lo sprofondamento della figlia nello stampo materno: andrà almeno riconosciuto che l'«Io ero Amalia» dell'ultima battuta del romanzo resta in una tensione irrisolta e accetante con l'ultimo ritorno al passato dell'infanzia, con il ricordo delle serate al cinema all'aperto con i genitori e l'immagine del contegno indecifrabile della madre:

Non sapevo dove seguire mia madre in fuga, se lungo l'asse di quello sguardo o per la parabola che la sua pettinatura disegnava verso la spalla del marito. Ero lì accanto a lei e tremavo. Persino le stelle, così fitte d'estate, mi sembravano bagliori del mio

³⁶ Rimando, a questo proposito, almeno a JACK HALBERSTAM, *Female Masculinity*, Duke University Press, Durham and London 2018 (ed. or. ivi, 1998).

³⁷ Non credo sia sufficientemente supportata dal testo l'interpretazione di Adalgisa Giorgio che vede questa coincidenza come un tentativo di Amalia di uccidere, suicidandosi, la vecchia Delia che l'ha tradita da bambina e rifiutata da adulta, per farne nascere una nuova. Il suicidio sarebbe dunque intenzionale e simbolicamente predisposto a innescare la ricerca di Delia nei due giorni napoletani. Cfr. ADALGISA GIORGIO, *The Passion for the Mother*, cit., p. 129. Va invece rilevato che, essendo la narratrice dentro la gabbia psichica di Delia e non chiarendo mai la verità fattuale sulla morte di Amalia, la presunzione di suicidio ha anche il valore di una spaventosa proiezione.

smarrimento. Ero a tal punto decisa a diventare diversa da lei, che perdevo a una a una le ragioni per assomigliarle. (AM 173)

È possibile sostenere che Delia trovi sé stessa e si trasformi se quasi tutto della voce dell'io posteriore coincide con il sé anteriore o, meglio, se quasi niente della ulteriorità della narratrice tracima nel discorso narrativo? Lo stile della consonanza non può reggere il peso del racconto di una metamorfosi così radicale né l'impalcatura ideologica che la dovrebbe sostenere: senza nessuna forma di extra-località³⁸ che metta a vivo il senso dell'alterità e della differenza, Delia si annienta nell'imperfetto.

BIBLIOGRAFIA

- MICHAIL BACHTIN, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, in ID., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino 2000, pp. 5-187 (ed. or. Izdatel'stvo «Iskusstvo», Moskva 1979).
- MARTINE BOVO-ROMOEUF, *Sensualité et obscénité dans “L'amore molesto” et “I giorni dell'abbandono” d'Elena Ferrante*, «Cahiers d'études italiennes», 5, 2006, pp. 129-138.
- DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrating Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978, Kindle edition.
- ELEONORA CONTI, *Abiti, madri e figlie ne “L'amore molesto” di Elena Ferrante*, «LetteraZero», 1, 2015, pp. 103-113.
- ALBA DE CÉSPEDES, *Dalla parte di lei*, Mondadori, Milano 2021 (ed. or. ivi, 1949).
- TIZIANA DE ROGATIS, *“L'amore molesto” di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile*, «allegoria», XXVI, 69-70, 2014, pp. 273-308.
- EAD., *Elena Ferrante. Parole chiave*, Edizioni e/o, Roma 2018.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Gli anni Novanta: mutazioni del postmoderno, realismo, neomodernismo*, in GIANCARLO ALFANO, FRANCESCO DE CRISTOFARO (a cura di), *Il romanzo in Italia*, tomo IV. *Il secondo Novecento*, Carocci, Roma 2018, pp. 419-433.
- ELENA FERRANTE, *L'amore molesto*, in EAD., *Cronache del mal d'amore*, Edizioni e/o, Roma 2012 (ed. or. ivi, 1992).
- EAD., *I giorni dell'abbandono*, in EAD., *Cronache del mal d'amore*, Edizioni e/o, Roma 2012 (ed. or. ivi, 2002).
- EAD., *La figlia oscura*, in EAD., *Cronache del mal d'amore*, Edizioni e/o, Roma 2012 (ed. or. ivi, 2006).
- EAD., *La frantumaglia*, nuova edizione ampliata, Edizioni e/o, Roma 2016 (ed. or. ivi, 2003).
- EAD., *La vita bugiarda degli adulti*, Edizioni e/o, Roma 2019.
- GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. italiana di Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1976 (ed. or. Seuil, Paris 1972).

³⁸ Il riferimento è a MICHAEL BACHTIN, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, in ID., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino 2000, pp. 5-187 (ed. or. Izdatel'stvo «Iskusstvo», Moskva 1979).

- ADALGISA GIORGIO, *The Passion for the Mother: Conflicts and Idealisations in Contemporary Italian Narrative*, in EAD. (ed.), *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Berghahn Books, New York and Oxford 2002, pp. 119-154.
- JACK HALBERSTAM, *Female Masculinity*, Duke University Press, Durham and London 2018 (ed. or. ivi, 1998).
- GIANCARLO LOMBARDI, *Scambi d'identità: il recupero del corpo materno ne "L'amore molesto"*, «Romance Languages Annual», X, 1998, pp. 288-291.
- NICOLETTA MANDOLINI, *Telling the Abuse: A Feminist-Psychoanalytic Reading of Gender Violence, Repressed Memory, and Female Subjectivity in Elena Ferrante's "Troubling Love"*, in GRACE RUSSO BULLARO AND STEPHANIE V. LOVE (eds.), *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins*, Palgrave Macmillan, New York 2016, pp. 271-292.
- MARGHERITA MARRAS, *Corporeità, femminile e femminismo in "Disio" di Silvana Grasso e "L'amore molesto" di Elena Ferrante*, «Narrativa», 30, 2008, pp. 151-163.
- LISA MULLENEAUX, *Burying Mother's Ghost: Elena Ferrante's "Troubling Love"*, «Forum Italicum», 1, 2007, pp. 246-250.
- LUCIANO PARISI, *Trauma e riparazione nell'"Amore molesto" di Elena Ferrante*, «Studi novecenteschi», LXIV, 93, 2017, pp. 167-188.
- ISABELLA PINTO, *Elena Ferrante: Poetiche e politiche della soggettività*, Mimesis, Milano 2020, Kindle edition.
- PATRIZIA SAMBUCO, *Elena Ferrante's "L'amore molesto". The Renegotiation of the Mother's Body Corporeal Bonds*, in EAD., *Corporeal Bonds. The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing*, University of Toronto Press, Toronto 2012, pp. 129-149.
- GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.
- KATRIN WEHLING-GIORGI, *Unclaimed Stories: Narrating Sexual Violence and the Traumatized Self in Elena Ferrante and Alice Sebold's Writings*, «Modern Language Notes», 136, 1, 2021, pp. 118-142.

SITOGRAFIA

- STILIANA MILKOVA, *Artistic Tradition and Feminine Legacy in Elena Ferrante's "L'amore molesto"*, «California Italian Studies», 6, 1, 2016 <escholarship.org/uc/item/15s5c850> (u.c. 02.06.2024).
- KATRIN WEHLING-GIORGI, *Playing with the Maternal Body: Violence, Mutilation, and the Emergence of the Female Subject in Ferrante's Novels*, «California Italian Studies», 7, 1, 2017 <escholarship.org/uc/item/02d156h0> (u.c. 02.06.2024).
- www.proverbi-italiani.org/index.asp (u.c. 02.06.2024).



Share alike 4.0 International License