

Elena Ferrante e il femminismo della differenza. Una lettura dell'*Amica geniale*

Elisa Sotgiu

In una intervista rilasciata ai suoi editori nel 2015, Elena Ferrante racconta come i quattro volumi dell'*Amica geniale* siano derivati, quasi dispiegandosi spontaneamente nel processo di scrittura, da una storia originaria che doveva essere non più lunga dei romanzi precedenti.¹ Certo, l'intreccio tra costruzione narrativa e quadro storico e sociologico, che più caratterizza questa nuova fase della narrativa dell'autrice, è troppo complesso per essere un semplice effetto collaterale, ma è sicuramente sincero il riconoscimento di un nucleo di senso che ha dato slancio e coerenza all'intera quadrilogia. Capire quale sia questo nucleo non sembra difficile: Ferrante aiuta il lettore con un'esplicita *mise en abyme* verso la fine dell'ultimo volume, *Storia della bambina perduta*, nella quale la protagonista, Elena Greco, descrive il suo ultimo successo editoriale, un racconto di ottanta pagine intitolato *Un'amicizia*, che ripercorre sinteticamente la storia sua e di Lila «dalla perdita delle bambole alla perdita di Tina».² La struttura circolare della narrazione ha però nell'*Amica geniale* un diverso punto di chiusura, e disegna quindi una figura diversa. Nell'ultimo paragrafo del libro, infatti, le bambole perdute vengono recapitate dentro un pacchetto anonimo nella casa torinese di Elena, e la voce narrante sottolinea ancora una volta come questa storia di bambole perdute e ritrovate contenga lo svolgersi dell'intera vicenda:

- 1 «When, almost six years ago, I began to write it, I already had the story in my head, though I had in mind a story no longer than *Troubling Love* or *The Lost Daughter*. I didn't have to go looking for the heart of the narrative. As soon as I began to write, it seemed to me that the writing went smoothly». Elena Ferrante, *Art of Fiction* No. 228, intervista a cura di S. e S. Ferri, in «Paris Review», 212, 2015, <http://www.theparisreview.org/interviews/6370/art-of-fiction-no-228-elena-ferrante> (ultimo accesso: 07/09/2017).
- 2 E. Ferrante, *Storia della bambina perduta*, e/o, Roma 2014, p. 443. D'ora in poi, per semplicità, l'opera sarà indicata con la sigla *Sbp* e seguita dal numero di pagina. Similmente, mi riferirò alle altre opere della quadrilogia con *Ag* (*L'amica geniale*, e/o, Roma 2011), *Snc* (*Storia del nuovo cognome*, e/o, Roma 2012), *Sfr* (*Storia di chi fugge e di chi resta*, e/o, Roma 2013).

Erano proprio le bambole che non avevamo mai ritrovato, sebbene fossimo scese sotto terra a cercarle. Erano quelle che Lila mi aveva spinto ad andare a riprendere fino a casa di don Achille, orco e ladro, e don Achille aveva sostenuto di non averle mai prese, e forse si era immaginato che a rubarcele era stato suo figlio Alfonso, e perciò ci aveva risarcito con del denaro perché ce ne comprassimo altre. Però noi con quei soldi non avevamo comprato le bambole – come avremmo potuto sostituire Tina e Nu? – ma *Piccole donne*, il romanzo che aveva indotto Lila a scrivere *La fata blu* e me a diventare ciò che ero oggi, l'autrice di molti libri e soprattutto di un racconto di notevole successo che si intitolava *Un'amicizia*. (*Sbp*, 450)

Benché le bambole siano nella realtà «povere e brutte» e il significato del gesto di Lila rimanga indecidibile (la prova della sua cattiveria manipolatrice? un segno d'affetto?), è proprio il loro riapparire a gettare improvvisa chiarezza sul suo enigmatico personaggio,³ pur rendendone irreparabile la scomparsa: «ora che Lila si è fatta vedere così nitidamente, devo rassegnarmi a non vederla più» (*Sbp*, 451). Queste parole, poste a chiusura dell'intera saga, aiutano forse più delle precedenti a capire il progetto narrativo di Elena Ferrante. In *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, libro che l'autrice indica tra i due testi teorici che hanno avuto un'influenza maggiore sulla sua carriera di scrittrice,⁴ Adriana Cavarero riflette infatti sul significato della narrazione retrospettiva come unica strada per definire il *chi* di qualcuno, che diventa in questo modo un'essenza: «essa [la narrazione retrospettiva] *ferma* ciò che stabile e fermo, nel flusso espressivo dell'esistenza, non è». ⁵ Il tentativo di Elena di dare a Lila una «forma che non si smargini» (*Sbp*, 444) può quindi riuscire solo nel momento in cui il suo percorso è visto come compiuto: come l'uomo nella favola di Karen Blixen (riletta da Cavarero) si affaccia alla finestra al mattino e scopre che i suoi passi affannati della notte precedente hanno tracciato sul terreno fangoso la figura di una cicogna, così la figura di Lila risulta dal percorso involontariamente compiuto fino al momento in cui il punto di arrivo (la restituzione delle bambole) si ricongiunge al punto di partenza (la scomparsa delle bambole). Ma se gli estremi che garantiscono l'unicità di una storia e di un'identità sono comunemente la nascita e la morte, che valore hanno gli episodi entro cui è inscritta l'individualità di Lila?

Il primo avvenimento è investito di importanza simbolica già nelle primissime pagine dell'*Amica geniale*: annunciato da numerose prolessi co-

Elena Ferrante
e il femminismo
della differenza.
Una lettura
dell'*Amica
geniale*

3 Spesso definito come alterità sfuggente: «Più io provavo a trascinarla allo scoperto e coinvolgerla nel mio voler fare chiarezza, più lei si rifugiava nella penombra. Pareva la luna piena quando si acquatta dietro il bosco e i rami le scarabocchiano la faccia» (*Sfr*, 282).

4 Intervista del 27 agosto 2015 con E. Schappel per «Vanity Fair», *The Mysterious, Anonymous Author Elena Ferrante on the Conclusion of Her Neapolitan Novels*, <http://www.vanityfair.com/culture/2015/08/elena-ferrante-interview-the-story-of-the-lost-child> (ultimo accesso: 07/09/2017).

5 A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 95.

me principio e fondamento dell'amicizia tra le due bambine, il momento in cui le bambole vengono gettate nello scantinato segna non solo lo strappo traumatico da un universo affettivo precedente («Provai un dolore insopportabile. Tenevo alla mia bambola di celluloidi come alla cosa più preziosa che avessi. [...] Ero come strozzata da due sofferenze, una già in atto, la perdita della bambola, e una possibile, la perdita di Lila» Ag, 50-51), ma anche l'enunciazione esplicita del principio di subalternità di Elena a Lila, quando la prima decide di emulare il dispetto dell'amica («“Quello che fai tu, faccio io” recitai subito ad alta voce, spaventatissima», *ibidem*). Christine Maksimowicz interpreta questo momento sulla scorta di Winnicott, che paragona lo stato emotivo del bambino che è stato accudito da una madre *non sufficientemente buona* all'esperienza di essere lasciato cadere; il gesto di Lila rispecchierebbe quindi quello di Immacolata, la madre di Elena: «Lila's release of Tina into the darkness can be understood as a reenactment of Immacolata's failure to offer her daughter a reflective gaze that would hold and nurture her daughter's emerging "being"». ⁶ In effetti, nell'universo narrativo di Ferrante la bambola è l'oggetto in cui si sovrappongono i volti gemelli di madre e figlia,⁷ e insieme il luogo in cui si possono concentrare le pulsioni indicibili del rapporto col materno, l'attrazione erotica e l'odio reciproco. In *La figlia oscura*, terzo dei romanzi dell'autrice, si incontra il tema nella sua forma più esplicita:

Cos'è una bambola per una bambina. Ne avevo avuta una con bei capelli a boccoli, me ne occupavo molto, non l'avevo mai persa. Si chiamava Mina, mia madre diceva che il nome gliel'avevo dato io. Mina, mamma. Mammuccia, mi venne in mente, una parola per dire bambola che da tempo non si usa più. Giocare con la mammuccia. [...] Trovai Bianca che era seduta sopra Mina come se fosse un sedile e intanto giocava con la sua bambola. Le dissi di alzarsi subito, non doveva rovinarmi una cosa cara della mia infanzia, era veramente molto cattiva e ingrata. Le dissi proprio ingrata, e gridai, mi pare che gridai che avevo sbagliato a regalargliela, era la mia bambola, me la riprendevo. [...] Restò seduta su Mina, disse solo, scandendo le parole come fa ancora oggi quando dichiara le sue volontà come se fossero le ultime: no, è mia. Allora le diedi uno spintone cattivo, era una bambina di tre anni ma in quel momento mi sembrò più

6 C. Maksimowicz, *Maternal Failure and Its Bequest: Toxic Attachment in the Neapolitan Novels*, in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, a cura di G. Russo Bullaro e S.V. Love, Palgrave Macmillan, New York 2016, pp. 207-236: p. 212. Mi sembra invece forzata l'interpretazione di Emma Van Ness, per cui le bambole gettate nella cantina segnano il ripudio della tradizionale passività femminile in favore di un nuovo ruolo e una nuova etica (cfr. E. Van Ness, «Dixit Mater»: *The Significance of the Maternal Voice in Ferrante's Neapolitan Novels*, *ivi*, pp. 293-312: p. 297).

7 Di duplicità gemellare parla anche, a proposito di alcune immagini dell'*Amore molesto*, Tiziana de Rogatis nel saggio *Elena Ferrante e il Made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano*, in *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea*, a cura di D. Balicco, Palumbo, Palermo 2016, pp. 288-317.

grande, più forte di me. Le strappai Mina e lei finalmente fece gli occhi spaventati. Scoprii che le aveva tolto tutti i vestiti, anche le scarpette e i calzini, e l'aveva sporcata da capo a piedi con i pennarelli. [...] Lanciai la bambola oltre l'inferriata del balcone. La vidi volare verso l'asfalto e provai una gioia crudele. Mi sembrò, mentre precipitava, un essere laido.⁸

Si trova qui la realizzazione letteraria di un proposito di vecchia data dell'autrice, quello di sperimentare nella propria scrittura la frase che Emma Bovary dice guardando sua figlia Berthe: «c'est une chose étrange comme cette enfant est laide», e che qui risuona in quell'«essere laido» attribuito alla bambola. «Laide: apparire brutta alla propria madre. Di rado mi è capitato di leggere-sentire una frase meglio pensata, meglio scritta, più insopportabile»,⁹ ammette Ferrante confessando la paura che sua madre abbia ugualmente pensato, nella propria lingua, «comm'è brutta questa bambina». Di qui il tentativo, negli anni, di sottrarre quella frase al francese maschile di Flaubert e «deporla da qualche parte in una pagina mia, scriverla io per sentirne il peso, trasportarla nella lingua di mia madre, attribuirgliela, sentirla dalla sua bocca e capire se è frase femminile, se una donna davvero può pronunciarla, se io l'ho mai pensata per le mie figlie».¹⁰ La protagonista della *Figlia oscura* riesce a esprimere il disgusto e la rabbia verso la propria figlia solo proiettandoli sulla bambola, ed è ancora una volta una bambola, Nani, a riassumere l'evolversi del rapporto fra Nina, una giovane madre napoletana, e sua figlia Elena.¹¹ Per via di questa insistenza sulla bambola come simbolo privilegiato, mi sembra che nell'*Amica geniale* il momento in cui Elena abbandona Tina per seguire Lila sancisca il rifiuto del suo complesso legame con la madre biologica, Immacolata, e la preferenza per il suo surrogato simbolico: l'amicizia con Lila. Come nota Laura Benedetti, «il vuoto lasciato dalla madre viene colmato da un'ideale “sorellanza”»,¹² simile al tipo di rapporto esplicitamente teorizzato dal femminismo della differenza negli anni Settanta, come riassume efficacemente Marianne Hirsch:

Throughout the 1970s, the metaphor of sisterhood, of friendship or of surrogate motherhood has been the dominant model for feminist rela-

Elena Ferrante
e il femminismo
della differenza.
Una lettura
dell'*Amica
geniale*

8 E. Ferrante, *La figlia oscura*, e/o, Roma 2006, pp. 45-47.

9 E. Ferrante, *Madame Bovary era mia madre*, in «la Repubblica», 28 maggio 2005.

10 *Ibidem*.

11 Su questo tema si veda S. Milkova, *Mothers, Daughters, Dolls: On Disgust in Elena Ferrante's «La figlia oscura»*, in «Italian Culture», XXXI, 2, 2013, pp. 91-109: p. 98: «Assuming the functions of both daughter and (pregnant) mother, the doll can be seen as the composite body of all Ferrante's Neapolitan mothers and daughters. [...] In other words, the doll becomes the locus and catalyst of disgust. As such, it activates a mechanism of associations, psycho-visceral reactions, and physical actions that strip Leda's layers of motherly disguise and eviscerate, as it were, her relationship to pregnancy, motherhood, and her Neapolitan origins».

12 L. Benedetti, *Il linguaggio dell'amicizia e della città: «L'amica geniale» di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento*, in «Quaderni d'italianistica», XXXIII, 2, 2012, pp. 171-188.

tionships. [...] In this feminist family romance, sisters are better mothers, providing more nurturance and a greater encouragement of autonomy. In functioning as mutual surrogate mothers, sisters can replace mothers. Bell Gale Chevigny's essay, *Daughters Writing: Toward a Theory of Women's Biography*, demonstrates the power of this phantasy of reciprocity, whether among sisters or surrogate mothers and daughters, for feminist scholarly discourse. «There is a stage in which author and subject [of the biography] in effect become *surrogate mothers* in that they offer one another “maternal” nurture. [...] It is a fantasy of reciprocity; far from being all-powerful, both “mothers” are engaged in struggle; both nurture not an infant, but a girl or woman; and for both, nurture is a sanctioning of their autonomy».¹³

Elisa Sotgiu

La stessa scrittura della biografia di Lila rinforza quindi, secondo questo modello, il rapporto di maternità surrogata reciproca. Tuttavia, se nel femminismo statunitense di cui Hirsch parla la sorellanza è un idealizzato rapporto paritario, descritto come «mutual nurturance and support among equals»,¹⁴ la relazione tra Elena e Lila si polarizza subito in una gerarchia che alimenta la forte tensione competitiva e l'ambivalenza dell'affetto reciproco. Le traiettorie divergenti delle due amiche – e, di conseguenza, l'ansia di riconoscimenti di Elena e la consapevolezza di essere stata lasciata indietro di Lila – finiscono per ricreare, come sottolinea appropriatamente Maksimowicz sulla scorta di Bourdieu,¹⁵ il classico rapporto conflittuale tra madri e figlie della *working class*.

Ma ancora prima che la scalata sociale della protagonista la allontani dalle sue origini, il rapporto tra lei e Lila è fortemente connotato in questo senso, e l'amica assume fin da subito tratti che negli altri romanzi e nelle interviste vengono attribuiti alla figura materna, e che nella stessa quadrilogia caratterizzano Immacolata. Durante l'infanzia nel rione Elena riconosce in Lila qualcosa di «sfolgorante e terribile» (Ag, 43) da emulare e da non perdere mai di vista, il suo attaccamento – quando ancora per ragioni anagrafiche non viene spiegato con il lessico dell'interiorità – si manifesta nella ripetizione delle stesse azioni dell'amica («Lila s'arrampicava fino alla finestra a pianterreno della signora Spagnuolo, [...] ed io lo facevo subito dopo a mia volta, pur temendo di cadere e di farmi male. Lila s'infilava sotto la pelle la rugginosa spilla francese

13 M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1989, pp. 164-165. Corsivo dell'originale.

14 *Ivi*, p. 164.

15 «In the quelling of her own desires and idiomatic sensibility in efforts to be recognized, accepted, and reflected, Elena enacts the role of the daughter within the friendship. Lila's limited education, early marriage, and experiences living as a beaten, humiliated, and impoverished wife and mother place her in a position similar to that of Immacolata. Feeling herself left behind, Lila frequently enacts the role of the mother in her relationship to Elena», Maksimowicz, *Maternal Failure and Its Bequest*, cit., p. 216.

che aveva trovato per strada [...] e io osservavo la punta di metallo che le scavava un tunnel biancastro nel palmo, e poi, quando lei l'estraeva e me la tendeva, facevo lo stesso», *Ag*, 23); il loro legame è irrazionale ma indissolubile:

C'era già allora qualcosa che mi impediva di abbandonarla. Non la conoscevo bene, non ci eravamo mai rivolte la parola pur essendo continuamente in gara tra noi, in classe e fuori. Ma sentivo confusamente che se fossi scappata insieme alle altre avrei lasciato a lei qualcosa di mio che non mi avrebbe restituito più. (*Ag*, 29-30)

In questa fase è sempre Lila a guidare Elena, che accetta un ruolo subalterno e si sente rassicurata a muoversi nell'ombra dell'altra (cfr. *Ag*, 26, 42, 71-72), ma allo stesso tempo si sente perduta non appena l'amica si allontana: «Temevo che le accadessero cose, belle o brutte, senza che io fossi presente. Era un timore vecchio, un timore che non mi era mai passato: la paura che, perdendomi pezzi della sua vita, perdesse intensità e centralità la mia» (*Ag*, 207).

Questo tipo di legame è molto simile al desiderio inappagato di fusione che, nell'*Amore molesto*, Delia bambina sperimenta dei confronti di sua madre Amalia: la prima cosa che la voce narrante di Delia dice della propria infanzia è l'angoscia che la prendeva ogni volta che la madre si allontanava da lei,¹⁶ un'irrequietudine in cui amore, necessità di emulazione e gelosia distruttiva sono compresenti e che Delia ricorda distintamente nel parlare del dito indice di Amalia, trapassato all'altezza dell'unghia dall'ago della macchina da cucire e diventato per lei oggetto del desiderio:

Avevo desiderato a lungo di leccarlo e succhiarlo, più dei suoi capezzoli. [...] Progettavo di bucarmi anch'io l'unghia, per farle capire che era rischioso negarmi quello che volevo.

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.¹⁷

Pur descritto in toni meno esasperati, ma complicato da un tentativo frustrato di parità che nel rapporto Delia/Amalia è assente (cfr. *Ag*, 130:

16 «Mi ero sempre figurata una trama di agguati tessuta apposta per farla sparire dal mondo. Quand'ero piccola trascorrevo il tempo delle sue assenze ad aspettarla in cucina, dietro i vetri della finestra. Smaniavo perché riapparisse in fondo alla via come una figura in una sfera di cristallo. Respiravo sul vetro appannandolo, per non vedere la strada senza di lei», E. Ferrante, *L'amore molesto, e/o*, Roma 1999, p. 11.

17 *Ivi*, pp. 75-76.

«Volevo che se ne incuriosisse, che desiderasse almeno un poco partecipare a quella mia avventura dall'esterno, che sentisse di perdere qualcosa di me come io temevo sempre di perdere molto di lei»), lo stesso nodo di sentimenti contrastanti dà forma alla relazione tra Elena e Lila.¹⁸

In confronto, il rapporto tra Elena e Immacolata appare secondario e inizialmente senza spessore; la madre viene presentata come un'estranea per la quale si prova disprezzo e antipatia:

Il problema era mia madre, con lei le cose non andavano mai per il verso giusto. Mi pareva che, già allora che avevo poco più di sei anni, facesse di tutto per farmi capire che nella sua vita ero superflua. Non le ero simpatica e nemmeno lei era simpatica a me. Mi repellea il suo corpo, cosa che probabilmente intuiva. (Ag, 40)

La narratrice insiste sempre sulle stesse formule, lo strabismo, la gamba offesa, la paura di assomigliarle, l'odio, ma non fa mai alcuno sforzo per capire quale possa esserne il punto di vista né lascia intuire un qualche attaccamento pregresso che sembra invece esistere, inspiegabilmente, nei confronti di Lila. Anche quando, ripetutamente durante gli anni, registra sulla pagina alcuni gesti di sua madre che sembrerebbero dettati dall'affetto, si limita a darne notizia evidenziando la propria sorpresa davanti all'incongruenza del comportamento materno, senza provare a interpretarlo e senza mostrare segni di gratitudine: così accade quando Immacolata la incoraggia a studiare per l'esame di riparazione (Ag, 101), le regala il suo braccialetto d'argento per la licenza media (Ag, 115), le cuce un costume da bagno e l'accompagna al vaporetto per Ischia (Ag, 204), le lascia 5000 lire sul tavolo per andare a Pisa per l'esame di ammissione alla Normale (*Snc*, 325), quando esprime soddisfazione esplicita per i successi della figlia (*Snc*, 395-396). Perfino nel momento in cui, durante la malattia, Immacolata confessa di aver sempre considerato Elena la sua unica vera figlia e la copre di complimenti, l'unico commento della voce narrante è evidentemente in mala fede: «Stetti a sentire e mi sembrò che ormai contassi, ai suoi occhi, solo perché ero in buoni rapporti con quella nuova autorità del rione [Lila]» (*Sbp*, 140).

L'ambiguità che sempre, nell'opera di Ferrante, caratterizza il rapporto madre-figlia è qui appiattita su un'unica nota, mentre si dispiega in tutta la sua complessità nell'evolversi dell'amicizia tra Elena e Lila. Per delinearne questa relazione la narratrice usa inoltre, a partire dagli anni della prima adolescenza, la metafora del portare l'altra dentro di sé – declinata anche come presenza nel corpo dell'altra e gioco di immedesimazione –

18 Si ritrova anche, ma solo nell'adolescenza, quell'attrazione erotica che Delia prova verso il corpo interdetto di Amalia (cfr. Ferrante, *L'amore molesto*, cit., pp. 35, 62, 83, 154): dal corpo di Lila emana un fluido seducente e pericoloso (Ag, 139) che, nel momento in cui lei si mostra nuda a Elena, «ti agita il cuore, ti infiamma le vene» (Ag, 309).

che caratterizza Delia in rapporto ad Amalia e anche Elena in rapporto a Immacolata (ma in senso positivo solo molto più tardi, alla morte di quest'ultima).¹⁹ Delia si rende conto infatti di «*avere* Amalia sotto la pelle, come un liquido caldo che *le* era stato iniettato chissà quando»,²⁰ sente di trasportarla dentro di sé mentre si muove per Napoli («Era possibile che io stessi passando di là portandola dentro il mio corpo invecchiato e così impropriamente vestito? Era possibile che il suo corpo di sedicenne, vestito d'una veste a fiori fatta in casa, passasse per la penombra servendosi del mio?»)²¹ e si ricorda con sofferenza di come, a un certo punto dell'infanzia, avesse perso la capacità di «pensare i pensieri dal di dentro di lei, dall'interno del suo respiro»: «non potevo essere più parte della cavità che concepiva quei suoni e stabiliva quali dovevano suonare nel mondo esterno e quali restare suoni senza suono». ²² I momenti in cui questa stessa area metaforica è sfruttata per raccontare il rapporto con Lila sono innumerevoli:

Mi resi conto che Lila agiva non solo su Carmela ma anche su di me come un fantasma esigente. [...] In sua assenza, dopo una breve esitazione mi ero messa al posto suo. O meglio, le avevo fatto posto in me. Se ripensavo al momento in cui Gino aveva avanzato la sua richiesta, sentivo con precisione come avevo ricacciato indietro me stessa, come avevo mimato sguardo e tono e gesto di Cerullo in situazioni di conflitto sfrontato, e ne ero molto contenta. (*Ag*, 93)

Nella pagina c'era esattamente ciò che avevo scritto, ma più limpido, più immediato. [...] Decisi di lasciare il testo nella grafia di Lila. Lo portai a Nino in quel modo per trattenere la traccia visibile della presenza di lei dentro le mie parole. (*Ag*, 297)

Collaborai con l'adesione crescente che avevo sperimentato fin da quando eravamo piccole. Com'erano esaltanti quei momenti, come mi piaceva starle accanto, scivolare dentro le sue intenzioni, arrivare ad anticiparle. (*Snc*, 118-119)

La lunga ostilità nei confronti di Lila si dissolse, di colpo ciò che avevo tolto a lei mi sembrò molto di più di quanto lei avesse mai potuto togliere a me. [...] Ma soprattutto sentivo la necessità di farla sedere accanto a

Elena Ferrante
e il femminismo
della differenza.
Una lettura
dell'*Amica
geniale*

19 Cfr. *Sfr*, 159: «Continuava a credere di potermi dire cosa dovevo fare e cosa no, mi zoppicava dietro criticandomi, a volte pareva decisa a intrufolarsi dentro il mio stesso corpo pur di non lasciarmi padrona di me»; durante il ricovero per il cancro, invece: «Quando mi abbracciava prima che me ne andassi, sembrava che lo facesse per scivolarmi dentro e restarci come una volta io ero dentro di lei» (*Sbp*, 194). Infine, dopo la morte di Immacolata, quando Elena è afflitta da una leggera zoppia: «Mi coltivai quel fastidio come un lascito custodito nel mio stesso corpo» (*Sbp*, 207), e anche Lila, più tardi, dirà: «Ti è bastato zoppicare un pochino e ora tua madre se ne sta quieta dentro di te» (*Sbp*, 350).

20 Ferrante, *L'amore molesto*, cit., p. 105.

21 *Ivi*, p. 132.

22 *Ivi*, p. 88.

me, dirle: vedi come siamo state affiatate, una in due, due in una, e provarle con il rigore filologico che mi pareva di aver appreso in Normale [...] come il suo libro di bambina avesse messo radici profonde nella mia testa fino a sviluppare nel corso degli anni un altro libro, differente, adulto, mio, e tuttavia imprescindibile dal suo, dalle fantasie che avevamo elaborato insieme nel cortile dei nostri giochi, lei e io in continuità, formate, sformate, riformate. (*Snc*, 453-454)

Avrei dovuto portarla via, rapirla, farla viaggiare con me. O almeno rafforzare la sua presenza dentro il mio corpo, mescolare la sua voce alla mia. (*Sfr*, 63)

La cosa mi offese, quasi che avessi Lila acquattata in un angolo della testa e provassi i suoi stessi sentimenti. Mi sentii amareggiata come si sarebbe sentita lei se avesse saputo, mi infuriai come se avessi subito il suo stesso torto. (*Sfr* 75)

Un episodio in particolare mette in luce ancora meglio la somiglianza della tensione identitaria di Delia verso Amalia e di Elena verso Lila: quello del tentato rapporto sessuale con Antonio, il fidanzato di Elena, la sera delle nozze di Lila con Stefano Caracci:

Ciò che potevo diventare fuori dall'ombra di Lila non contava niente. Cos'ero al confronto di lei in abito da sposa, con lei nella decappottabile, il cappellino blu e il tailleur pastello? Cos'ero qui con Antonio, di nascosto, tra rottami rugginosi, il fruscio dei ratti, le mutande abbassate, smaniosa e angosciata e in colpa, mentre lei si dava nuda con languido distacco, tra lenzuola di lino, in un albergo che si affacciava sul mare, e lasciava che Stefano la violasse, le entrasse dentro fino in fondo, le desse il suo seme, la ingravidasse legittimamente e senza paure? [...] Non lo sapevo. Sapevo solo che non ero ciò che volevo in quel momento. Non mi bastava che mi strofinasse. Volevo essere penetrata, volevo dire a Lila al suo ritorno: anche io non sono più vergine, quello che fai tu faccio io, non riuscirai a lasciarmi indietro. (*Snc*, 27)

Allo stesso modo, ma con un'adesione più ferma, Delia bambina si impegna nei giochi erotici con Antonio Polledro perché immagina che sua madre Amalia faccia lo stesso col padre di Antonio, Caserta, e arriva addirittura ad accettare la violenza di Caserta il vecchio (il nonno di Antonio) per assecondare la propria fantasia di immedesimazione:

Fingevo di non essere io. Non volevo essere 'io', se non ero l'io di Amalia. 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. [...] Ero io ed ero lei. Io-lei ci incontravamo con Caserta. Infatti non vedevo il viso di Antonio, quando Antonio appariva dalla porta sul cortile, ma quello che, in quel viso, c'era del viso adulto di suo padre. [...] Ero sicuramente Amalia, quando un giorno trovai la pasticceria vuota e quella porticina aper-

ta. [...] Ero identica a lei e tuttavia soffrivo per l'incompiutezza di quella identità. Riuscivamo a essere 'io' solo nel gioco, ormai, e lo sapevo.²³

In modo coerente rispetto a questa semantica dell'identificazione e della compenetrazione, nel momento in cui Elena avverte il bisogno di sottrarsi all'influenza di Lila parla di sradicamento e cancellazione dal sé, e il linguaggio con cui vengono raccontati alcuni momenti di distacco è modellato sulla metafora della gravidanza: quando Elena avverte che l'influenza di Lila su di lei si è allentata si sente «come sgravata» (e aggiunge: «Finalmente era chiaro che ciò che ero io non era lei, e viceversa», *Sbp*, 244), mentre Lila, quando percepisce l'indifferenza di Elena, la stringe forte «come se volesse tirarla dentro di sé» (*Sbp*, 45). Questa fase di rifiuto e allontanamento dalla figura materna accomuna peraltro i personaggi di Amalia, Lila e Immacolata: come Delia, negli anni, «per odio, per paura, aveva desiderato di perdere ogni radice in lei [Amalia], fino alle più profonde», così Elena tenta ripetutamente di disfarsi dello spettro di Lila che le è rimasto radicato dentro:

Non ce la facevo più a sentirmi Lila addosso e dentro anche ora che ero molto stimata, anche ora che avevo una vita fuori da Napoli. Mi fermai sul ponte Solferino a guardare le luci filtrate da una nebbiolina gelida. Poggiai la scatola sul parapetto, la spinsi piano, poco per volta, finché non cadde nel fiume quasi che fosse lei, Lila in persona, a precipitare [...]. (*Snc*, 18)

Di certo [Lila] era falsa, ed era ingrata, e io, malgrado tutti i miei cambiamenti, seguitavo a esserle subalterna. Di quella subalternità sentii che non sarei mai riuscita a liberarmi e questo mi sembrò insopportabile. Desiderai – e non riuscii a tenere a bada il desiderio – che il cardiologo si fosse sbagliato, che Armando avesse ragione, che lei fosse davvero malata e morisse. (*Sfr*, 204)

Significativo è anche il fatto che il periodo di rigetto cominci quando Elena prende coscienza della somiglianza tra Lila e Immacolata: i loro modi popolani, la risata volgare (che già caratterizzava Amalia),²⁴ il dialetto greve, ne sanciscono irrimediabilmente l'appartenenza a una classe e a un mondo a cui Elena tenta di sottrarsi, cosicché il desiderio di rimozione riguarda l'una e l'altra contemporaneamente:

Saldai indissolubilmente a mia madre, al suo corpo, l'estraneità che mi stava sempre più crescendo dentro. Ecco Lila festeggiata dal rione, sembrava felice. [...] Su di lei, sulla sua andatura, avevo puntato da piccola,

Elena Ferrante
e il femminismo
della differenza.
Una lettura
dell'*Amica
geniale*

²³ *Ivi*, pp. 160-161.

²⁴ «Quanto rideva [Lila], troppo. Mi venne in mente mia madre. Come lei stava impersonando la donna maritata ed era sguaiata nei modi, nel dialetto» (*Snc*, 170). Oltre alla risata, l'altro gesto che avvicina Amalia e Lila, in vecchiaia, è lo sventolarsi con la gonna mostrando le mutande (cfr. *Sbp*, 430 e *L'amore molesto*, cit., p. 124).

per sfuggire a mia madre. Avevo sbagliato. Lila era rimasta lì, vincolata in modo lampante a quel mondo, dal quale si immaginava di aver tratto il meglio. [...] Devo prenderne atto, pensai: dal mondo di mia madre nemmeno Lila, malgrado tutto, ce l'ha fatta a fuggire. Io invece devo farcela, non posso più essere acquiescente. Devo cancellarla, come sapeva fare la Oliviero quando si presentava a casa nostra per imporle [a Immacolata] il mio bene. Mi stava trattenendo per un braccio ma io dovevo ignorarla. (Ag, 318-319)²⁵

L'identità della figlia, però, è inevitabilmente alimentata da quella della madre. Questo è ciò che devono dolorosamente ammettere sia Delia («Che fard ingenuo e sbadato era stato cercar di definire "io" questa fuga obbligata da un corpo di donna, sebbene ne avessi portato via meno che niente! Non ero alcun io»)²⁶ sia Elena («Mi ero sommata a lei, e mi sentivo mutilata appena mi sottraevo. Non un'idea, senza Lila. Non un pensiero di cui mi fidassi, senza il sostegno dei suoi pensieri. Non un'immagine», *Sfr*, 257). La sfida dell'età adulta sarà quindi quella di trovare un equilibrio fra autonomia e dipendenza, fra individuazione del sé e accettazione della persistente eredità materna. Secondo Stilian Milkova, che analizza l'*Amore molesto* come romanzo sul problema dell'arte e dell'eredità artistica, questa accettazione è possibile alla fine del romanzo perché Delia e Amalia si riconoscono reciprocamente nell'opera che insieme riescono a creare, cioè nelle due fototessere modificate nei rispettivi documenti:

Amalia-Delia's self-portrait, executed by them together, for each other's sake, replaces the social-sexual-visual discourse of the nude and inaugurates its own, based on an exchange between two women artists, mentors, and collaborators. This new model even circumvents the biological mother-daughter relationship by avoiding any lexicon of kinship in the novel's chiasmic repetition of «non era Amalia: ero io» and «Io ero Amalia».²⁷

Questa capacità di creare un ordine simbolico femminile che prescinde dall'ordine patriarcale e lo rifiuta può essere compresa, aggiunge Milkova, alla luce di un modello sviluppato in Italia durante gli anni Ottanta dalla comunità filosofica Diotima e dalla Libreria delle Donne di Milano,²⁸ quello dell'*affidamento*: un «paradigma nuovo di relazione vertica-

25 E ancora, anni dopo: «Mi tornavano in mente le maledizioni di mia madre, si mescolavano con le parole di Lila. Lei e la mia amica, che pure erano state da sempre, per me, l'una il rovescio dell'altra, in quelle notti finirono spesso per combaciare. Le sentivo entrambe ostili, estranee alla mia vita nuova, e da un lato questo mi pareva la prova che ero diventata finalmente una persona autonoma, dall'altro mi faceva sentire sola, in balia delle mie difficoltà» (*Sbp*, 67).

26 Ferrante, *L'amore molesto*, cit., p. 77.

27 S. Milkova, *Artistic Tradition and Feminine Legacy in Elena Ferrante's «L'amore molesto»*, in «California Italian Studies», 6 (1), 2016, pp. 1-15: p. 13, <https://escholarship.org/uc/item/15s5c850> (ultimo accesso: 07/09/2017).

28 Per un quadro del femminismo italiano in rapporto a quello europeo e statunitense si vedano M. Tartaglione, *La «guerra amorosa». Il materno nella narrativa di autrici italiane del secondo Novecen-*

le, specificamente pensato per le relazioni tra donne e basato sull'opposizione disuguagliante tra "donna più forte/donna più debole", mimando un re-immaginato legame madre/figlia». ²⁹ E se è vero che il rapporto tra Delia e Amalia si ricostituisce proprio in virtù della loro collaborazione alla creazione di un ordine simbolico, lo schema dell'affidamento potrà ancor meglio applicarsi alla relazione tra Elena e Lila, la cui natura gerarchica sarebbe sottovalutata in un modello di sorellanza anni Settanta. Il momento del gioco è centrale nella creazione di quest'ordine, cioè nella reinvenzione della realtà:

Nessuno ci capiva, solo noi due – pensavo – ci capivamo. [...] C'era qualcosa di insostenibile nelle cose, nelle persone, nelle palazzine, nelle strade, che solo reinventando tutto come in un gioco diventava accettabile. L'essenziale, però, era saper giocare e io e lei, io e lei soltanto, sapevamo farlo. (Ag, 103) ³⁰

Acquistano perciò rilevanza particolare i momenti in cui le due amiche si impegnano insieme nella creazione di qualcosa, sia che il lavoro sia davvero comune (come quando modificano la foto di Lila per il negozio di Piazza Martiri o scrivono a quattro mani l'articolo sui Solara), sia che – come nella collaborazione a distanza di Delia e Amalia – la partecipazione dell'altra sia soltanto implicita, come nel momento in cui Elena si accorge del ruolo fondamentale che la storia scritta da Lila durante l'infanzia, *La fata blu*, ha avuto nella creazione del suo romanzo di adulta. Un confronto con *L'amore molesto* fa ulteriore chiarezza sull'importanza del gioco condiviso: ciò che Delia rimprovera soprattutto a sua madre è di averla abbandonata a un gioco irrimediabilmente solitario, dove la presenza di Amalia è una finzione a cui è sempre più difficile credere: «Era a lei [Amalia] che volevo fare del male. Perché mi aveva lasciata nel mondo a giocare da sola con le parole della menzogna, senza misura, senza verità». ³¹

Elena Ferrante
e il femminismo
della differenza.
Una lettura
dell'*Amica
geniale*

to, Aracne, Roma 2014, pp. 31-62 e A. Giorgio, capitolo «Writing the Mother-Daughter Relationship: Psychoanalysis, Culture and Literary Criticism», in *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, ed. by A. Giorgio, Berghan Books, New York-Oxford 2002, pp. 11-45. In entrambi i volumi *L'amore molesto* di Ferrante compare tra gli esempi di recupero della madre attraverso la scrittura.

29 Tartaglione, *La «guerra amorosa»*, cit., p. 55. Così Milkova: «*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. [...] Through their practice, Amalia and Delia lay the foundation of a feminine creative legacy, initiating each other in the art of painting or narrating», Milkova, *Artistic Tradition*, cit., p. 13.

30 E ancora, p. 134: «io, io e Lila, noi due con quella capacità che insieme – solo insieme – avevamo di prendere la massa di colori, di rumori, di cose e persone, e raccontarcela e darle forza».

31 Ferrante, *L'amore molesto*, cit., p. 164. Cfr. anche pp. 125-126 per la creatività come gioco: «Mi piacque inaspettatamente, con sorpresa, quella donna che in qualche modo s'era inventata fino alla fine della sua storia giocando per conto suo con stoffe vuote. Mi immaginai che non fosse morta insoddisfatta e sospirai di soddisfazione inattesa».

Milkova peraltro non è l'unica a parlare di "affidamento" rispetto ai personaggi di Ferrante: Leslie Elwell individua in questo concetto la chiave per spiegare il rapporto tra Leda e Nina nella *Figlia oscura* e la relazione del romanzo nel suo complesso con la propria "madre letteraria", *Una donna* di Sibilla Aleramo.³² In generale, il femminismo della differenza è frequentemente citato tra le matrici del pensiero dell'autrice, spesso per sottolineare l'importanza delle sue opere: si è detto che il pensiero della differenza ha consentito un giusto recupero della figura materna dopo il primo femminismo, che i romanzi di Ferrante sono una tappa importante nella creazione di un «underground canon of subversive texts»,³³ che la sua narrazione libera una nuova femminilità dalle pastoie della società patriarcale e insegna al lettore la compassione, l'empatia e la comprensione del materno.³⁴ Mi sembra però che l'intento apologetico di alcuni di questi studi corra il rischio di sminuire la complessità dei principali personaggi femminili, censurandone la negatività e coprendone l'ambivalenza. Vorrei quindi limitarmi a sottolineare come l'influenza su Ferrante di pensatrici come Cavarero, Muraro o Irigaray sia individuabile in precise scelte lessicali e di trama all'interno della quadrilogia, senza pretendere di esaurire con questa analisi le molte sfaccettature delle protagoniste e ridurle a una sorta di applicazione narrativa di un modello teorico.

Oltre che nell'uso del concetto di affidamento, di cui si è già parlato, il debito di Ferrante nei confronti delle teorie della portavoce di Diotima, Luisa Muraro, si intravede anche nella scelta dei termini con cui Elena descrive l'insorgere del suo attaccamento per Lila. Nell'*Ordine simbolico della madre* Muraro insiste infatti sulla rilevanza esclusiva della struttura della figura materna, «riempibile da qualsiasi contenuto»,³⁵ e quindi sulla predisposizione simbolica della madre, che può essere sostituita da altri senza rilevanti conseguenze: lo scienziato che si immerge fino al collo nello stagno potrà essere seguito dalla nidiata di anatroccoli. Questa capacità di accettare sostituti della madre rientra per Muraro in una tendenza che è generalmente nota nelle sue manifestazioni patologiche: «Mi riferisco alla *fissazione*, per cui in noi qualcosa si conserva integralmente della relazio-

32 L. Elwell, *Breaking Bonds: Refiguring Maternity in Elena Ferrante's «The Lost Daughter»*, in *The Works of Elena Ferrante*, cit., pp. 237-269.

33 *Ivi*, p. 261.

34 «Ferrante's novels demonstrate the necessity of [Kristeva's] *herethics*, a system which creates bonds between people outside of a traditional moral system. [...] By speaking maternity, Ferrante engages in the Thetic act of creating a female, maternal consciousness and in so doing, teaches her readers compassion, empathy, and understanding, replacing the myth of silent, divine Motherhood with the word-flesh of experience, an invaluable contribution in an era in which women's bodies remain sites of patriarchal control, manipulation, and domination» Van Ness, *«Dixit Mater»*, cit., p. 310.

35 L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 53.

ne primordiale con la matrice della vita, qualcosa che funziona da ancora alla sequela delle sostituzioni». ³⁶ Ed è proprio un processo di questo genere che consente a Elena di sostituire il passo zoppicante di Immacolata con quello scattante di Lila:

Pensai che, sebbene le mie gambe funzionassero bene, corressi di continuo il rischio di diventare zoppa. Mi svegliavo con quell'idea in testa e mi alzavo subito dal letto per vedere se le mie gambe erano ancora in ordine. Perciò forse mi *fissai* con Lila, che aveva gambette magrissime, scattanti, e le muoveva sempre, calciava anche quando era seduta accanto alla maestra, tanto che quella si innervosiva e presto la mandava a posto. Qualcosa mi convinse, allora, che se fossi andata sempre dietro a lei, alla sua andatura, il passo di mia madre, che *mi era entrato nel cervello e non se ne usciva più*, avrebbe smesso di minacciarmi. Decisi che dovevo regolarmi su quella bambina, non perderla mai di vista, anche se si fosse infastidita e mi avesse cacciata. (Ag, 42, corsivi miei) ³⁷

La fissazione, garantendo la possibilità di individuare sostituti della madre, dà luogo alla dimensione simbolica, senza la quale «la nostra vita sarebbe forse una deportazione senza termine in un deserto vuoto, o viceversa, pieno ma di cose insensate, dove noi andremmo vagando infelici per quello che abbiamo perduto ma senza neanche il sentimento di aver perduto qualcosa». ³⁸ Potrebbe trovarsi qui la chiave di lettura per il personaggio di Lila, sempre connotata come colei che rifiuta di essere fissata in una forma definita, che ha sorprendenti capacità metamorfiche e che aspira infine a dissolversi dentro a un mondo ugualmente fluido, in cui i margini delle cose sono illusori fili di cotone pronti a spezzarsi. Tutto questo, che nella quadrilogia viene sussunto sotto il termine 'smarginatura', risulta però ancor meglio rappresentato in uno dei testi in cui si identifica con maggior chiarezza «the ultimate shift in attachment that characterizes the feminist family romance, the compensatory shift from mother, not to father and husband, but to sister, female lover, or woman friend». ³⁹ In *Quando le nostre labbra si parlano* ⁴⁰ Luce Irigaray, madre del femminismo della differenza, assume il punto di vista di una donna che crea con l'amica/amante uno spazio al di fuori dei legami familiari, uno spazio di cui si

Elena Ferrante
e il femminismo
della differenza.
Una lettura
dell'*Amica
geniale*

³⁶ *Ivi*, p. 56. Corsivo dell'originale.

³⁷ Quanto alla «sequela di sostituzioni», si nota un atteggiamento simile da parte della protagonista nei confronti del passo di Nino, più volte indicato come quello da seguire per poter finalmente scappare dal rione: «[Nino] andò verso la porta con la sua solita andatura dondolante. Sapeva entrare e uscire dal rione come voleva, senza farsene contaminare. [...] Io dubitai di farcela. Studiare non serviva [...]. Quando sparì mi sembrò che fosse sparita l'unica persona in tutta la sala che aveva l'energia per trascinarci via» (Ag, 326).

³⁸ Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, cit., p. 57.

³⁹ Hirsch, *The Mother/Daughter Plot*, cit., p. 136.

⁴⁰ La breve prosa è inserita nella parte finale di L. Irigaray, *Questo sesso che non è un sesso. Sulla condizione sessuale, sociale e culturale delle donne* [1977], Feltrinelli, Milano 1978.

celebra la pluralità, la continuità e il perenne muoversi e in cui è possibile un parlare comune, fluido, femminile; un punto di vista assimilabile a quello “smarginato” di Lila («Movimenti che non si traducono in un itinerario con un’origine ed un fine. Fiumi senza mare unico e definitivo. Senza argini stabiliti. Corpi senza margini definiti. Mobilità incessante. Vita»),⁴¹ che inaspettatamente ripercorre le tappe fondamentali dell’amicizia “geniale” tra lei ed Elena.

La condizione iniziale ritratta dal testo è infatti quella che Elena e Lila vivono da bambine e in isolati momenti successivi che si diradano via via che gli anni passano: uno stato fusionale in cui parole, canti, idee fluiscono liberamente da un’amica all’altra («una in due, due in una [...] lei e io in continuità, formate, sformate, riformate», dirà più tardi Elena in *Snc*, 453-454):

Mai ci separiamo, semplicemente: non si può dire una sola parola. Essere prodotto, uscito dalle nostre bocche. Tra le tue/mie labbra tanti canti, tanti dire sempre si rispondono. Senza che mai uno, una sia separabile dall’altra. Tu/io: fanno sempre tanti alla volta. E come uno, una, dominerebbe l’altra? Imponendo la sua voce, il suo tono, il suo senso? Esse non si distinguono. Non significa che si confondano.⁴²

Nell’*Amica geniale* la metafora usata non è quella delle labbra che parlano insieme ma quella dell’urtare di teste da cui scaturiscono immagini e parole: «Lo scambio con Lila mi aveva dato un piacere così intenso che progettai di dedicarmi a lei integralmente [...]. Mi ero sentita di nuovo brava, come se qualcosa mi avesse urtato la testa facendo insorgere immagini e parole» (*Ag*, 99); «Le nostre teste urtarono – a pensarci, per l’ultima volta – l’una contro l’altra, a lungo, e si fusero fino a diventare una sola» (*Sbp*, 294). Ancora, come nel testo di Iragaray, i nomi delle due amiche sono liquidi e indistinti nel rapporto a tu per tu (Lina/Lena, Lila/Lenù), ma si sclerotizzano in diversi cognomi a seconda del potere maschile a cui sono soggette (Cerullo, Carracci, Scanno; Greco, Airota, Sarratore):

Assenti da noi: intessute di parole, tessuti parlanti. L’involucro è appropriato, ma non è nostro. Involtate, o violate, nei nomi propri. Non il tuo né il mio. Noi non ne abbiamo. Cambia, ogni volta che ci scambiano, a seconda che ci usano. Dicono che siamo vogliose d’essere così mutevoli, permutabili da loro.⁴³

[Lila] aveva cominciato a vedere in quella formula [«Raffaella Cerullo in Carracci»] un complemento di moto a luogo, come se *Cerullo in Carracci* fosse una specie di *Cerullo va in Carracci, vi precipita, ne è assorbita, vi si dis-*

41 *Ivi*, p. 178.

42 *Ivi*, p. 172.

43 *Ivi*, p. 170.

solve. [...] Raffaella Cerullo, sopraffatta, aveva perso forma e si era sciolta dentro il profilo di Stefano, diventandone un'emanazione subalterna: *la signora Carracci*. (*Snc*, 123-124)⁴⁴

Elena però si allontana, fin da bambina fugge dal disordine (cfr. *Sfr*, 57): la scuola, il liceo prima, la Normale poi, le impongono modelli di comportamento e linguaggio che, se sono inevitabilmente connotati come appartenenti a classi sociali superiori, verranno a posteriori identificati con il maschile (quando Elena entrerà a contatto col movimento femminista):

Tu/io si sdoppia dunque per piacere loro. [...] Fuori, cerchi di conformarti ad un ordine che ti è estraneo. Allontanata da te stessa ti confondi con tutto quello che ti si presenta. Mimi tutto quello che ti si accosta. Diventi tutto quello che ti tocca. Bisognosa di ritrovarti, non fai che allontanarti ancor più da te. Da me. Assimilando un modello dopo l'altro, passando da un padrone all'altro, cambiando faccia, forma, linguaggio, a seconda di chi ti domina. Staccata(-e). A forza di abusi, impassibile travestita. Non ritorni più: indifferente. Ritorni: impenetrabile, chiusa.⁴⁵

Avevo ecceduto, m'ero sforzata di darmi capacità maschili. Credevo di dover sapere tutto, occuparmi di tutto. Cosa mi importava della politica, delle lotte. Volevo fare bella figura con gli uomini, essere all'altezza. All'altezza di cosa. Della loro ragione, la più irragionevole. Tanto da accanirmi a memorizzare frasari in voga, fatica sprecata. Ero stata condizionata dallo studio, che mi aveva modellato la testa, la voce. A quali patti segreti con me stessa avevo acconsentito, pur di eccellere. (*Sfr*, 256)⁴⁶

Soprattutto, Elena, una volta «addestrata a essere come loro» (*Sfr*, 21), ha abbandonato lo stato fluido del linguaggio primordiale per coprirlo con una falsificante crosta di rigorosa coerenza: «mi era sembrato di dominare le parole al punto da spazzare via per sempre le incongruenze dello stare al mondo, l'insorgenza delle emozioni e i discorsi affannati» (*Sfr*, 22), mentre secondo Irigaray la pretesa di parlare “bene” è indice della subordinazione a una scala di valori estrinseca, maschile («Se tu/io esita a parlare, è perché abbiamo paura di non dire bene, vero? Ma cosa sarebbe bene o male? A che cosa ci conformeremmo parlando “bene”? In quale

Elena Ferrante
e il femminismo
della differenza.
Una lettura
dell'*Amica
geniale*

44 Il tema affiora anche nell'*Amore molesto*, dove del padre di Delia, in riferimento a sua moglie Amalia, si dice che «l'avrebbe coperta col suo cognome, che l'avrebbe cancellata col suo alfabeto» (p. 134).

45 Irigaray, *Quando le nostre labbra si parlano*, cit., p. 173.

46 La critica linguistica della protagonista, che vuole decostruire il proprio stile libresco, ha evidenti risvolti metanarrativi. In una recensione a *La quasi luna* di Alice Sebold, Ferrante afferma infatti che, per trattare di argomenti su cui «la tradizione maschile alta non ha potuto mettere il suo stendardo», come il matricidio, «occorre avere coraggio e inventare congegni verbali che suonano sicuramente sgradevoli, se la sgradevolezza in letteratura è cancellare la bella pagina per fedeltà all'esperienza viva, alla sua verità». E. Ferrante, *Se l'amore è furioso*, in «la Repubblica», 30 novembre 2007.

gerarchia, subordinazione, ci facciamo prendere? Perdere? Che pretesa è questa, di innalzarci in un discorso più valido?». ⁴⁷ Questa, in effetti, sembra essere la ragione per cui Lila, che si sente «a pezzetti» (*Sbp*, 246) o «come una colata» (*Sbp*, 165), esprimerà sempre un giudizio insindacabilmente negativo sui romanzi di Elena:

Dissi, fintamente divertita: «Non mi scoraggiare. Io, per mestiere, devo incollare un fatto a un altro con le parole, e alla fine tutto deve sembrare coerente anche se non lo è».

«Ma se la coerenza non c'è, perché fingere?». «Per mettere ordine. Ricordi il romanzo che ti avevo dato da leggere e che non ti era piaciuto? Li avevo tentato di incastrare quello che so di Napoli dentro quello che ho imparato a Pisa, a Firenze, a Milano. Ora l'ho dato alla casa editrice e l'hanno trovato buono. Me lo pubblicano». Lei fece gli occhi piccoli. Disse piano: «Te l'avevo detto che non capisco niente».

Sentii che l'avevo ferita. Era come se le avessi rinfacciato: se tu non riesci a mettere insieme la tua storia delle scarpe con la storia dei calcolatori, questo non significa che non si può fare, significa solo che non hai gli strumenti per farlo. (*Sbp*, 246-247)

Non è un caso, quindi, che la prima volta che Lila si esprime sinceramente, scoppiando a piangere, a questo proposito («non le devi scrivere queste cose, Lenù, tu non sei questo, niente di quello che ho letto ti assomiglia, è un libro brutto, brutto, brutto, e anche quello precedente lo era»), Elena si ritrova a pensare, suo malgrado: «s'è spezzato il filo, è finito quel fluido tuo che mi influenzava positivamente, ora sono veramente sola» (*Sfr*, 247-248). In un litigio telefonico tra le due, è di nuovo una spia linguistica a contrapporre i loro due (ormai) diversi modi di rapportarsi al mondo:

«Finiscila. Se all'improvviso ti sei decisa a fare un discorso vero io ci sto, e se no lasciamo perdere».

«Ti posso far notare una cosa? Usi sempre *vero* e *veramente*, sia quando parli che quando scrivi. Oppure dici: *all'improvviso*. Ma quando mai la gente parla *veramente* e quando mai le cose succedono *all'improvviso*? Lo sai meglio di me che è tutto un imbroglio e che a una cosa ne segue un'altra e un'altra ancora. Io non faccio più niente *veramente*, Lenù. E alle cose ho imparato a starci attenta, solo i cretini credono che succedono *all'improvviso*». (*Sfr*, 289, corsivi dell'originale)

Alla smania di *diventare* che è propria di Elena, di diversificarsi da Lila dandosi una forma fissa simile a quella dei suoi modelli maschili («dovevo ricominciare a *diventare*, ma per me, da adulta, fuori di lei», *Sfr*, 316,

⁴⁷ Irigaray, *Quando le nostre labbra si parlano*, cit., p. 175. E poco prima: «Che il tuo linguaggio non abbia un unico filo, un'unica sequenza, un'unica trama, è la nostra fortuna. Viene da ogni parte» (p. 174).

corsivo nell'originale), Lila oppone il proprio mondo senza contorni stabili (come in Irigaray: «Se tu pensi: ieri ero, domani sarò, tu pensi: sono un po' morta. Sii quello che diventi, senza attaccarti a quello che avresti potuto essere, a quello che potresti essere. Senza essere mai fissata»).⁴⁸ Anche la smarginatura è uno stato di metamorfosi positiva quando le due amiche sono insieme («lei e io in continuità, formate, sformate, riformate», *Snc*, 454),⁴⁹ mentre quando Lila è sola assume un aspetto perlopiù disforico e terrificante: «se lei non stava attenta, se non badava ai margini, tutto se ne andava via in grumi sanguigni di mestruo, in polipi sarcomatosi, in pezzi di fibra giallastra» (*Sbp*, 162). Alla vita senza tagli né piaghe di Irigaray⁵⁰ si è sostituita la decadenza malata dell'organico.

Su questo iniziale stato di indistinzione Elena ha però imposto, lo abbiamo visto, una forma meno mutevole, quella della gerarchia madre/figlia. Ancora una volta, è un testo di Irigaray, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*,⁵¹ a suggerire con maggiore efficacia il disegno generale di questo rapporto. Il destino che lega la figlia alla madre, infatti, è descritto come un muoversi opposto e complementare: «And the one doesn't stir without the other. But we do not move together. When one of us comes into the world, the other goes underground. When the one carries life, the other dies». E un simile gioco ineluttabile di rovesciamenti è quello con cui Elena raffigura la propria amicizia con Lila:

La necessità degli occhiali mi accentuò la mania di trovare un disegno che, nel bene e nel male, tenesse insieme il mio destino e quello della mia amica: io cieca, lei un falco; io con la mia pupilla opaca, lei che da sempre stringeva gli occhi saettando sguardi che vedevano di più; io attaccata al suo braccio, tra le ombre, lei che mi guidava con sguardo rigoroso. [...]

Il denaro diede ancora più forza all'impressione che ciò che mancava a me lo avesse lei e viceversa, in un gioco continuo di scambi e rovesciamenti che, ora con allegria, ora sofferatamente, ci rendevano indispensabili l'una all'altra. «Lei ha Stefano» mi chiesi dopo l'episodio degli occhiali, «schiocca le dita e mi fa riparare subito le lenti: io cos'ho?». Mi riposi che avevo la scuola, privilegio che lei aveva perso per sempre. [...]

48 *Ivi*, p. 175.

49 Per la smarginatura come processo «affermativo o creativo» e il suo valore nel significare Napoli come «città del *limen*» cfr. T. de Rogatis, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'«Amica geniale»*, in «Allegoria», 73, 2016, pp. 123-137; pp. 134-137.

50 «Ti amo: corpo spartito. Senza tagli. Senza te né me staccati. Non c'è sangue versato o da versare, tra noi. Non c'è bisogno di piaghe per ricordarci che il sangue esiste. Scorre in noi, da noi. Il sangue ci è familiare». Irigaray, *Quando le nostre labbra si parlano*, cit., p. 171.

51 Il testo, apparso inizialmente nel 1978 (Edizioni delle Donne) come postfazione alla sceneggiatura di *Maternale* di Giovanna Gagliardo, è stato poi ripubblicato per le Éditions de Minuit nel 1979. Tuttavia, data la sua difficile reperibilità in lingua originale, lo si cita qui dalla traduzione inglese, pubblicata in rivista: *And the one doesn't stir without the other*, eng. transl. by H.V. Wenzel, in «Signs», 7, 1, Autumn 1981, pp. 60-67. Il passaggio citato si trova a p. 67.

Io mi stavo mutando, mentre i mesi correvano via, in una ragazza sciatta, arruffata, occhialuta, china sui libri sbrindellati che emanavano il malodore dei volumi presi con grandi sacrifici al mercato dell'usato o procurati dalla maestra Oliviero. Lei passava al braccio di Stefano pettinata come una diva, vestita con abiti che la facevano sembrare un'attrice o una principessa. (Ag, 253, 255, 261)

Questo principio è enunciato numerose volte, e nella sua forma più generale ricalca da vicino non solo il brano di Irigaray, ma anche un'espressione che, nell'*Amore molesto*, Delia usa nel momento in cui si rende conto che in poco tempo non potrà più avere figli, «non ci sarebbe stato nessun più e nessun meno tra me e un altro fatto di me»:⁵²

E la sua vita si affaccia di continuo nella mia, nelle parole che ho pronunciato, dentro le quali c'è spesso un'eco delle sue, in quel gesto determinato che è un riadattamento di un suo gesto, in quel mio *di meno* che è tale per un suo *di più*, in quel mio *di più* che è la forzatura di un suo *di meno*. (Snc, 337, corsivo dell'originale)

Ciò che Lila sceglie di compiere in vecchiaia è quindi un atto simbolico che, per usare un'espressione di Sibilla Aleramo, spezza la catena della maternità – e quindi la prigionia del ruolo fisso – con l'annullamento del gesto che l'aveva creata, cioè con la restituzione delle bambole. Come ipotizza la narratrice dopo un primo sospetto d'inganno, le due bambole probabilmente significano che Lila ha finalmente «rotto gli argini», decisa a «vivere in vecchiaia, secondo una nuova verità, la vita che in gioventù le avevano vietato e si era vietata» (Sbp, 451). Così si conclude la storia di Elena e Lila, amiche geniali l'una dell'altra, amiche che – secondo l'etimo dell'aggettivo – si generano reciprocamente: Lila dà forma a Elena nella vita, Elena ricrea Lila nella scrittura. E come Ulisse, quando il re dei Feaci gli domanda chi egli sia, risponde «Odisseo, figlio di Laerte»,⁵³ così la narratrice può affermare: «Adesso ero una donna matura con una fisionomia consolidata. Ero ciò che Lila stessa, ora per scherzo, ora sul serio, aveva spesso ripetuto: Elena Greco, l'amica geniale di Raffaella Cerullo» (Sbp, 438).

52 Ferrante, *L'amore molesto*, cit., p. 77.

53 L'episodio è analizzato e risignificato da Adriana Cavarero (*Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit., pp. 27-32), che sottolinea così (e con una rilettura dell'*Edipo re*) l'importanza dell'origine (del *da chi*) nella definizione del *chi*.