

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità femminile

Tiziana de Rogatis

**1. La posizione di Elena Ferrante
nella narrativa e nel dibattito contemporaneo**

Uno degli aspetti più interessanti della scrittura e della poetica di Elena Ferrante sta nella sua capacità di liberare il moderno legame tra la madre e la figlia dai confini della storia marginale e subalterna, chiusa nel recinto della casa e delle emozioni elementari – priva quindi di quella trascendenza cui invece hanno sempre aspirato i conflitti tra i padri e i figli. Come prima di lei era riuscita a fare solo Elsa Morante¹ nella contemporaneità italiana, Elena Ferrante mette in forma una complessità del tema degna di essere raccontata, di diventare letteratura. Attraverso i suoi primi tre romanzi – *L'amore molesto* (1992), *I giorni dell'abbandono* (2002), *La figlia oscura* (2006)² – le vicende di genere delle madri e delle figlie parlano, proprio come quelle dei padri e dei figli, a tutti noi, diventano storie di interesse universale.

La scrittura di Ferrante rifiuta quel consolidato dualismo secondo il quale alla madre spetterebbe la sfera del corpo e dell'istinto, mentre al padre dovrebbe competere quella del linguaggio, della cultura, della

1 Sulla centralità dell'opera di Elsa Morante tra le scrittrici italiane della immediata contemporaneità e su una proposta di canone aderente a questa recente genealogia cfr. S. Lucamante, *A Multitude of Women. The Challenges of the Contemporary Italian Novel*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2008. Cfr. anche K. Wehling-Giorgi, «Il mondo delle madri»: *Pre-Oedipal Desire and the Decentred Self in Morante's «La storia» e «Araceli»*, in *The Fire Within: Desire in Modern and Contemporary Italian Literature*, a cura di E. Borelli, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, pp. 190-210.

2 Significativamente raccolti ora in un volume unico: E. Ferrante, *Cronache del mal d'amore*, e/o, Roma 2012. Il tema centrale della quadrilogia che si è appena conclusa (*L'amica geniale*, e/o, Roma 2011; *Storia del nuovo cognome*, e/o, Roma 2012; *Storia di chi fugge e di chi resta*, e/o, Roma 2013; *Storia della bambina perduta*, e/o, Roma 2014) è invece l'amicizia femminile. Le due protagoniste (Elena e Lila) di questo affresco corale si formano ed evolvono dall'infanzia alla maturità attraverso un legame ambivalente di amore, reciproca emulazione ed invidia.

civiltà.³ In base a questa fuorviante prospettiva, l'identità si formerebbe insomma, anche per le donne, nel dominio psichico maschile e graviterebbe intorno alla figura paterna. La storia della madre e della figlia – sembra dirci Ferrante – conosce invece una plasticità e un movimento continuo dal basso verso l'alto, e viceversa: una ricerca interminabile, che include in sé il corpo e la sua rappresentazione, la vita pulsionale e la forma dell'io. La madre non è uno strumento per nascere alla civiltà del padre, ma è il taglio che compone ogni singola vita, arricchendola e deprivandola al tempo stesso.

Due parole ora sul tema, ormai fin troppo esplorato, dell'identità anonima di questa scrittrice, che non intende svelarsi ai suoi lettori. Più che di Ferrante sarebbe interessante discutere, invece, del dibattito che questa sua volontà di anonimato ha finora prodotto. L'ipotesi di un travestimento della voce autoriale, per esempio, ha avuto un largo seguito: l'autrice sarebbe in realtà un autore – si è parlato di Fofi o di Starnone. Al di là delle congetture che sostengono una simile ipotesi (poco credibile sul piano stilistico: la scrittura di Ferrante è diversa da quella degli altri due scrittori), la sua stessa risonanza è sintomatica di una più generale rimozione italiana della presenza e della autorevolezza femminile. Per l'immaginario collettivo è evidentemente molto rassicurante ipotizzare che una delle scrittrici più riconosciute della nostra letteratura contemporanea, anche sul piano internazionale, sia ascritta al genere maschile. Alcuni critici e alcuni lettori rifiutano però tale tesi, ma sulla base di un'argomentazione essenzialista. In sintesi la loro posizione ricorrente è: «ciò che Ferrante esprime nei suoi romanzi è così intrinsecamente femminile che non può essere stato creato che da una donna». Si tratta di una posizione che espone il fianco a molte evidenti obiezioni («E Tolstoj creatore di Anna Karenina?»; «E Flaubert che dà vita a Madame Bovary?», e così via). Un nesso così stretto tra biologia e scrittura non è in realtà difendibile. È forse più proficuo, allora, soffermarsi sul fatto che in tutte le sue dichiarazioni pubbliche e in tutti i suoi autocommenti critici (cfr. soprattutto *La frantumaglia*) questa voce autoriale insiste su una rappresentazione di sé fortemente individuata.

3 Penso, per esempio a Zoja, il cui pur notevole e suggestivo studio sulla figura paterna prende avvio proprio da questo dualismo essenzialista: «nella cerniera tra natura e cultura sta infatti l'origine del padre. [...] Il padre è costruzione, il padre è artificio: diversamente dalla madre, che continua in campo umano una condizione consolidata e onnipresente ai livelli che contano della vita animale» (L. Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 18, 19). Dietro queste forme di dualismo – sempre ingannevoli anche perché fondate su una certa quota di verità (biologica, in questo caso) – si nasconde il rischio di una identità maschile costruita per addizione impoverendo o stereotipando quella femminile, che ha invece una sua costitutiva differenza. Stupisce, per esempio, che uno studioso junghiano dei miti quale è Zoja possa non tenere conto in questo suo studio del fatto che il mito di Demetra e Persefone come pure i Misteri eleusini mettono in forma la natura duplice della identità femminile, luogo di soglia e di elaborazione nel passaggio tra natura e cultura.

Che abbia cioè scelto sul piano comunicativo (pronominale, sintattico, linguistico, tematico) e sul piano sociale di mettere in forma il mondo da un punto di vista femminile – non che lo sia o meno da un punto di vista biologico.

2. La trama dell'*Amore molesto*

La vicenda dell'*Amore molesto* è una variazione femminile del mito di Telemaco.⁴ Per «due giorni senza tregua»,⁵ la figlia protagonista del romanzo, Delia, compie un viaggio attraverso Napoli (la sua città d'origine) e dentro le tante profondità di Napoli, alla ricerca di una verità sulla morte misteriosa della madre Amalia (gli stessi nomi della figlia e della madre si intrecciano l'uno con l'altro, in un gioco di assonanze): forse un suicidio in mare, oppure un annegamento involontario (AM 171). Di fatto l'alternativa tra queste due ipotesi non si scioglie. Quando nelle scene finali del racconto Delia potrebbe finalmente parlare con l'unico testimone oculare della vicenda,⁶ decide di non farlo (AM 172). E afferma: «ero l'unica fonte possibile del racconto, non potevo né volevo cercare fuori di me» (AM 175). La parabola della protagonista – che è anche la voce narrante, a vicenda conclusa – impone un sabotaggio del giallo e delle sue regole: sulle cause esterne prevalgono sin dall'inizio gli intrecci interni alla mente della figlia. Il racconto, anzi, può essere letto come un'inarrestabile, enigmatica revisione del suo punto di vista, attraverso aggiustamenti, rimozioni, spostamenti, nuove considerazioni – in una vertigine della cronologia, forzata ad una continua oscillazione tra passato e presente. Numerose analessi (se ne possono contare sedici, cui si aggiungono quattro visioni) spezzano continuamente la narrazione, facendo gravare il «deposito del tempo» sull'«ordine della storia».⁷

La vicenda prende avvio da una serata di fine maggio, trascorsa da Delia a casa propria – a Roma – nell'inutile attesa della madre, partita in treno da Napoli proprio per festeggiare l'imminente compleanno (due giorni dopo, il 23 maggio) della figlia. L'attesa si fa via via più angosciata ed è scandita da tre telefonate di Amalia. In un crescendo di agitazione, la madre passa – durante queste telefonate – dallo scoppio incongruo di

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

4 Il romanzo arricchisce quindi idealmente la metafora mitica di Telemaco e della sua ricerca su cui lo psicoanalista Massimo Recalcati ha fondato il senso contemporaneo del legame generazionale (cfr. M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano 2013) valorizzando però, in modo fortemente unilaterale (come d'altronde già Zoja), solo la componente paterna e maschile del legame.

5 E. Ferrante, *L'amore molesto* [1992], e/o, Roma 1999, pp. 162-164, 137. D'ora in poi il volume verrà segnalato, anche nel corpo del testo, con la sigla AM e, subito di seguito, dai numeri di pagina.

6 Il testimone oculare è Caserta (cfr. la ricostruzione della trama).

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

risate e da una misteriosa litania di oscenità in dialetto fino all'evocazione spaventata di una minacciosa figura maschile e all'annuncio di un bagno in mare. La mattina del giorno dopo (il 23 maggio, appunto) il suo cadavere viene ritrovato in mare in una località presso Minturno, con indosso soltanto un reggiseno nuovo e di foggia molto erotica. Delia si reca subito all'obitorio per il riconoscimento e poi a Napoli per le pratiche del funerale. Durante il funerale di Amalia, due figure impongono la loro presenza. La prima è quella del marito di Amalia (e padre di Delia): un pittore fallito da cui la donna aveva voluto divorziare ventitré anni prima; un uomo geloso e violento, ossessionato dalla sensuale vitalità della moglie. Le figlie (Delia ha due sorelle) non lo hanno invitato al funerale; tuttavia la sua ombra si allunga comunque sulla cerimonia, perché il corteo funebre incrocia un venditore ambulante di ritratti che porta sulle spalle il quadro di una zingara discinta. Il padre e la madre di Delia sono rispettivamente l'autore e la modella di quel quadro, la cui prima immagine era stata creata quaranta anni prima e poi riprodotta in serie per le fiere paesane (una scelta imposta con la violenza dal marito: AM 141-143). La seconda figura incombente è quella di Caserta, soprannome di Nicola Polledro: negli anni del dopoguerra napoletano era stato un giovane speculatore e trafficante di affari più o meno leciti, aveva nutrito una passione per Amalia – già moglie e madre – e l'aveva corteggiata nello scenario sottoproletario del «rione» (identificabile con Rione Luzzatti, un quartiere della periferia orientale di Napoli). Al termine del funerale, l'uomo si scontra per la strada – in modo solo apparentemente casuale – con Delia, cui rivolge una misteriosa litania di oscenità dialettali. L'incontro disorienta Delia, che non riconosce Caserta e non capisce il senso di quelle frasi volgari. Intanto, già durante il funerale e poi subito dopo, tornando nella casa della madre, una serie di segnali fisici (un ciclo mestruale emorragico) ed esterni di liquefazione (l'acqua del rubinetto della cucina lasciata stranamente aperta dalla oculata Amalia) cominciano a scalfire l'involucro di distacco e autosufficienza su cui la figlia ha costruito la propria identità. Nel cuore della notte, viene svegliata da una telefonata di Caserta, che le annuncia di avere lasciato la valigia di Amalia (quella con cui la donna era partita per raggiungere Roma) al quinto piano del palazzo materno (due piani oltre la casa di Amalia) e le chiede in cambio, come se si rivolgesse alla madre e non alla figlia («me l'avevi promessa»: AM 35), una busta con «i panni sporchi» (la vecchia e logora biancheria intima di Amalia). Delia si apposta per più di un'ora al quinto piano, dove lascia la busta ma non trova la valigia. Viene poi richiamata giù dal movimento dell'ascensore, che si ferma al piano della casa di Amalia. Una volta scesa al terzo piano, trova la porta di casa spalancata e, sulla soglia, la valigia e la borsa della madre. (Intanto, Caserta – nascostosi nel frattempo al buio nell'ascensore – rimette in moto la cabina, sale al quinto piano e – dopo



una breve sosta – ridiscende verso il pianterreno, esibendo come un trofeo, in direzione dell’attonita e immobile Delia, la busta dei panni sporchi). Delia ha un breve colloquio con la vedova De Riso, una donna che ha sempre nutrito per Amalia un sentimento ambivalente fatto d’intimità e invidia. La vedova le conferma la presenza costante di Caserta negli ultimi mesi di vita della madre. Una volta rimasta sola, Delia svuota la borsetta e la valigia materna, nella quale trova alcuni abiti nuovi, costosi e del tutto insoliti per il guardaroba di una signora matura quale era Amalia: due vestiti molto giovanili, corti e aderenti (uno color rosso-ruggine e uno blu), una vestaglia cipria e un paio di pantofole rosa insieme ad alcuni slip e ad un cofanetto per la cosmesi. Uno degli slip ha su un fianco degli evidenti segni di lacerazione: questa scoperta causa in Delia una reazione violenta di disgusto e una crisi di vomito. Con una decisione improvvisa, che non corrisponde alle sue abitudini austere e maschiline (né a quelle della madre, proprietaria della *trousse*), Delia usa il cofanetto per truccarsi. Mentre si trucca nel bagno, Delia si accorge che Caserta non ha portato via solo la busta della biancheria intima di Amalia ma anche i suoi slip insanguinati, che lei aveva lasciato accanto al bidet. La dinamica di inseguimento e fuga tra i due sarà, a partire da questo momento, il motore narrativo della vicenda. Al sorgere del sole, infatti, la figlia comincia un’investigazione attraverso la città di Napoli, basata proprio sugli oggetti ritrovati all’interno della valigia e portati con sé in una «grande busta di plastica» (AM 50). L’intenzione apparente è quella di usarli come documenti per l’indagine sulla morte di Amalia, ma di fatto una serie di circostanze la costringerà durante le varie tappe della ricerca a indossare due slip, gli abiti e la vestaglia. Dopo una breve sosta dallo zio Filippo, la prima meta di Delia è il negozio delle sorelle Vossi, nel quartiere residenziale e borghese del Vomero: un negozio di biancheria intima, famoso – tra gli anni Quaranta e Cinquanta – per la sua qualità ed eleganza, e inaccessibile, all’epoca, alla madre e alla figlia. Delia lo sceglie come prima tappa perché ha riconosciuto il marchio del negozio (le tre V delle storiche proprietarie) sul reggiseno rimasto sul cadavere della madre; lo stesso marchio era visibile sul corredo di biancheria intima trovato nella valigia materna. Nel negozio Delia indossa il vestito rosso ruggine e uno slip, e mette definitivamente da parte (nella busta di plastica) i suoi scuri e austeri abiti da lutto. Ma le commesse – alle quali chiede notizie su Amalia e a cui racconta, mentendo, che i due abiti e la biancheria intima sono un regalo della madre per il suo compleanno – non riescono a darle alcuna indicazione. La scomposta reazione di quello che sembra il buttafuori del locale la costringe ad aprire il documento materno d’identità (fino a quell’istante mostrato agli altri senza sottoporlo a tale verifica). Delia contempla nel volto ritratto nella foto un’immagine al tempo stesso irriconoscibile e fin troppo nota: quella del proprio stesso viso. Qualcuno aveva

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

manipolato i lineamenti della madre fino a farne emergere quelli della figlia. Le tappe successive della ricerca sono mosse da un movimento caotico, sollecitato dalla ricomparsa di Caserta nei pressi del negozio e dall'immediato inseguimento da parte di Delia e dello zio. La corsa attraversa il Vomero e termina nella Funicolare di Chiaia, sulla quale salgono inseguito e inseguitori. Caserta esce da uno dei vagoni ad una stazione intermedia; dietro di lui si precipita lo zio. A Delia non resta invece che scendere alla tappa successiva del percorso: la stazione di Chiaia. Qui viene fermata da quello che le era sembrato il buttafuori del negozio Vossi e che invece è il figlio di Caserta, Antonio, suo antico compagno di giochi nonché attuale proprietario del negozio; anche lui era corso all'inseguimento del padre. Intanto il movimento discendente della funicolare e lo spazio della stazione di Chiaia innescano in Delia una complessa disarticolazione del tempo, in cui passato e presente si confondono. Antonio la convince a seguirlo prima in un taxi e poi in un albergo sul lungomare della città (dove lo attende un incontro di affari). Nel frattempo le rivela che suo padre e Amalia avevano ricominciato a frequentarsi negli ultimi mesi e che nella vita sregolata e precaria dell'anziano questa relazione aveva portato una grande serenità. Delia non segue il filo dei suoi discorsi ma la corporeità di lui la fa immergere in un recupero dei loro giochi infantili (e qui cominciano ad affiorare confusamente immagini del nonno di Antonio e di Amalia e Caserta, nascosti in un «interrato» del Coloniali-Pasticceria della famiglia Polledro: sono frammenti decisivi per la rivelazione finale; AM 98-99). Contemplandosi in uno specchio del chiassoso e volgare hotel, Delia si accorge che il suo aspetto è mostruoso: il trucco si è decomposto a causa di un temporale e il suo abito, rosso e aderente, è fradicio. Mentre Antonio si dirige verso il ristorante dell'albergo – dove ha luogo una festa dal clima ambiguo e corrotto –, lei si rinfresca in una camera. Qui, indossando la vestaglia lasciata dalla madre nella valigia, comprende finalmente, con un'inedita percezione d'amore, che questi abiti, così nuovi, femminili e lussuosi, erano un regalo di Amalia per lei, per il suo compleanno. La bugia pronunciata nel negozio Vossi era quindi una verità. Nella tasca della vestaglia, alcune tracce di sabbia le rivelano anche che Amalia aveva indossato l'indumento prima di annegare (così come aveva tentato di indossare uno slip, trovato da Delia la sera prima, nella valigia, con segni evidenti di lacerazione: abiti e biancheria intima erano infatti di una taglia più piccola, quella della figlia). Immediatamente dopo, Antonio entra nella stanza. Tra i due si consuma un fallimentare incontro erotico, al termine del quale Delia indossa un nuovo slip e l'ultimo abito (quello blu) regalato dalla madre, ed esce. La tappa successiva si svolge tra le mura della casa materna, dove Delia parla nuovamente con la vedova De Riso. Il nuovo incontro le consente di scoprire alcuni elementi decisivi: 1) Caserta aveva procurato ad Amalia i costosi regali



(altrimenti inaccessibili per le modeste possibilità di lei) rubandoli dal negozio del figlio; 2) l'anziano corteggiatore avrebbe dovuto ricevere in cambio la vecchia biancheria intima di Amalia con il pretesto, poco credibile, di usarla come modello per rilanciare una linea di intimo anni Cinquanta (AM 122-123); 3) l'ex marito, venuto misteriosamente a sapere della rinata relazione con Caserta, aveva minacciato e aggredito Amalia, una settimana prima della morte di lei. Mentre emergono queste importanti connessioni della vicenda, Delia riesce, con sua grande sorpresa, a superare l'antica ostilità verso la madre e a sentire la continuità esistenziale che legava il suo lavoro di sarta (Amalia aveva lavorato per tutta la vita, in casa, su una vecchia Singer), gli abiti portati in dono per lei e la logora biancheria intima materna, oggetto di scambio erotico con Caserta. La storia di Amalia non è stata quella di una madre lasciva, ma quella di una donna che ha cercato, con una sua particolare forma di saggezza, di dare una forma agli eventi difendendo e riparando con ogni mezzo la propria vitalità. Siamo ormai al tardo pomeriggio di questa lunga giornata. Una conversazione telefonica tra Delia e lo zio fa emergere un'altra verità: la delazione di Delia bambina, a causa della quale quaranta anni prima il corteggiamento tra Caserta e Amalia era stato brutalmente interrotto dal marito e dallo stesso zio Filippo (la scena della violenta punizione era emersa già durante la visita mattutina di Delia a casa dello zio: AM 58-59), era falsa. Come l'anziano Caserta aveva svelato allo zio dopo l'inseguimento in funicolare, lui ed Amalia non erano mai stati amanti. Delia riconosce con apparente freddezza questa sua antica menzogna e va a trovare suo padre, nella povera casa di famiglia del degradato Rione Luzzatti. Nell'appartamento Delia ritrova un quadro, che era stato per decenni nella vetrina del negozio Vossi e di cui il padre aveva sempre sostenuto di essere l'autore. Capisce subito che il dipinto – di cui lei stessa aveva già rievocato l'immagine dal forte valore simbolico durante la sua visita mattutina al negozio – era stato donato da Caserta al vecchio pittore. Il quadro era diventato così un oggetto di scambio nel conflitto arcaico per il possesso della donna: Caserta lo aveva ceduto all'ex marito, sempre geloso e violento, e in cambio aveva ottenuto implicitamente da lui il diritto di frequentare Amalia. Era stato dunque proprio l'anziano corteggiatore a rivelare la rinata relazione all'ex-marito e ad esporre la donna a quell'ultima, violenta aggressione.⁸ Intanto, prendono sempre più forma la delazione e la bugia infantili («ricordavo» – dirà al padre – «ma non riesco a raccontarmelo»: AM 150). È Delia stessa a nominare finalmente lo scenario (l'«interrato della pasticceria»: AM 150) nel quale la sua fantasia

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

⁸ Nelle ultime pagine del romanzo, Delia ricostruisce il disorientamento provocato in Amalia da questa aggressione dell'ex-marito e dal corteggiamento di Caserta, il suo sentirsi sempre «stretta tra quattro pupille, espropriata da due sguardi» (AM 163).

aveva collocato gli scambi erotici tra la madre e Caserta. Il padre aggredisce con violenza verbale e fisica la figlia, nella quale vede solo un doppio di Amalia. Delia fugge dalla casa, ma si accorge con disgusto che una traccia della sovrapposizione incestuosa è rimasta su di lei. Al centro del suo abito, all'altezza del pube, è visibile una «una larga macchia dall'orlo biancastro» (AM 152): lo sperma del padre. Ancora un passaggio, e Delia si dirige un centinaio di metri oltre la casa di famiglia davanti al Coloniali-Pasticceria, storica proprietà della famiglia Polledro (il cui interrato era stato da lei prescelto nell'infanzia come scenario della relazione tra i due amanti). All'interno del negozio abbandonato Delia accede a tre luoghi fondamentali per il disvelamento della verità: lo scantinato adibito a pasticceria e – a partire da questo spazio, grazie ad un gioco di gradini e porte – il cortile interno dell'edificio e infine l'interrato, un minuscolo stanzino basso e buio. Lo scantinato – usato un tempo dal nonno di Antonio per la preparazione di creme, gelati e torte – è arredato ormai solo da una branda. Delia riconosce in questo ambiente l'attuale, precaria, camera da letto di Caserta: su una branda è poggiata la busta con la biancheria intima di Amalia; un filo teso tra le pareti serve da appendiabiti e, infine, da una stampella appesa alla parete pende il vecchio tailleur blu di Amalia – quello che indossava prima di annegare. Alcuni biglietti ferroviari e alcuni scontrini trovati nelle tasche degli abiti di Caserta permettono a Delia di ricostruire gli ultimi due giorni di Amalia. L'uomo aveva preso lo stesso treno su cui la donna era salita per andare da Delia a Roma, ma i due, per (probabile) volontà di Amalia, erano scesi alla stazione di Formia, dove avevano trascorso una notte insieme in una camera d'albergo (AM 161-162). Il giorno dopo avevano raggiunto Minturno, popolare località marina presso la quale Amalia trascorreva l'estate con la famiglia negli anni Cinquanta. La giornata era culminata in una cena e in una passeggiata notturna sulla spiaggia. Lì Amalia si era ubriacata e «sgranata» a causa del compimento reale di antiche fantasie che la eccitavano e terrorizzavano al tempo stesso (AM 163, 171). Si era così truccata con il *beauty* che avrebbe dovuto regalare alla figlia, si era denudata, aveva tentato di indossare un completo intimo sexy (lacerando lo slip e usando poi solo il reggiseno) e la vestaglia rosa e si era infine gettata in mare (l'autopsia aveva escluso ogni ipotesi di violenza sessuale: AM 162). Ed a quel punto era morta, forse suicida. I suoi effetti personali erano rimasti così a Caserta – probabilmente privo di sensi, a causa dell'ubriachezza, durante il suo annegamento –, che li aveva poi restituiti alla figlia tenendo per sé il tailleur blu. La perlustrazione del cortile adiacente allo scantinato costringe Delia a recuperare il ricordo della punizione che suo padre e suo zio avevano inflitto a Caserta in seguito alla sua delazione. La brutale aggressione aveva coinvolto anche Antonio bambino, appeso dallo zio a testa in giù nella tromba delle scale. Infine, la discesa nell'interrato fa emergere l'ul-



tima verità. Una volta «raggomitolata» (AM 170) in posizione fetale al suo interno, Delia accetta di raccontarsi «tutto quello che le bugie custodivano di vero» (AM 167) e fa emergere dal viso di Antonio quello di Caserta e in quello di Caserta si mostra, finalmente, il volto del padre di lui, il pasticcere e nonno di Antonio: l'uomo che le aveva fatto e detto cose oscene, poi ripetute dalla bambina al padre e allo zio e attribuite ai due amanti clandestini. Quella stessa litania di parole volgari usata da tutti, all'epoca, come atto d'accusa contro i due presunti amanti le era stata poi ripetuta da Amalia, nelle tre telefonate, e da Caserta, durante il loro primo incontro/scontro per le strade di Napoli. Evocando la catena dell'antica violenza, entrambi chiamavano Delia a ricostruire la verità. Delia bambina, mossa da una tormentosa gelosia verso Amalia e dal trauma degli abusi sessuali, aveva concepito una fantasia di tradimento della madre erotica e seducente con il rivale del padre, Caserta, ed era arrivata a denunciare i due esponendoli alla vendetta paterna e ad una terribile violenza fisica. I gesti successivi di Delia parlano di una sua rinascita: la figlia indossa il tailleur della madre e si dirige all'esterno; intravede Caserta ma sente di non avere più bisogno di parlare con lui; ritorna nel Coloniali ed esce dalla porta secondaria del cortile; prende infine un treno che la porta nella notte a Minturno, la località marina della sua infanzia dove la madre era affogata. Seduta di fronte al mare, la figlia si fa scaldare dai primi raggi del sole e celebra un ultimo, definitivo rito: prende la propria carta di identità e – con un effetto inverso a quello esercitato sul documento di Amalia verosimilmente da Caserta (anche se il responsabile della contraffazione non viene mai nominato esplicitamente) – ne manipola la foto, rendendosi finalmente simile a sua madre.

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

3. *L'amore molesto*, il discorso femminista e il mito

Come emerge da questa articolata ricostruzione della trama, tutto ruota intorno ad una verità inizialmente indicibile: la delazione e la fantasia infantile sono qualcosa che (così si esprime la stessa Delia) non può essere raccontato (AM 58-59, 150) – e che tuttavia lentamente, proprio in seguito al trauma della perdita materna e alla ricerca della verità su quella stessa perdita, riesce a diventare discorso e vita vissuta. Questa moderna Telemaca cerca infatti una sopravvivenza della madre dentro di sé, dentro quel mondo interiore che ha però già ucciso Amalia infinite volte. *L'amore molesto* è allora anche questo, in un gioco di paradossi che avvince: la morte materna che *interagisce con e rielabora un* matricidio simbolico. Evocato a più riprese nell'infanzia (AM 9, 77, 170), il desiderio assassino viene infine percepito da Delia bambina come un atto concretamente realizzato attraverso la delazione. Nella vita adulta, l'odio verso la madre si tradurrà poi nella cancellazione di ogni sua eredità:

I suoi gesti, le sue inflessioni di voce, il modo di prendere un bicchiere o bere da una tazza, come ci si infila una gonna, come un vestito, l'ordine degli oggetti in cucina, nei cassetti, le modalità dei lavaggi più intimi, i gusti alimentari, le repulsioni, gli entusiasmi, e poi la lingua, la città, i ritmi del respiro. Tutto rifatto, per diventare io e staccarmi da lei. (AM 78)

Con due righe scarne, referenziali, l'incipit del romanzo comunica al lettore una coincidenza simbolica: «Mia madre annegò la notte del 23 maggio, giorno del mio compleanno» (AM 7). La morte della madre sessantatreenne avviene nel giorno del quarantacinquesimo compleanno della figlia. La coincidenza rinvia al compimento, sul piano psichico, del matricidio simbolico, dal momento che il rinnovamento ciclico filiale coincide con la morte di una madre ingombrante.⁹ Il matricidio compiuto dalla figlia – dirà Elena Ferrante in una recensione ad Alice Sebold – è uno dei grandi rimossi del nostro immaginario: nessun mito (Elettra agisce «su mandato della stirpe» e fa «combaciare le sue ragioni con quelle maschili del fratello Oreste») e quasi nessun romanzo fino a oggi hanno rappresentato l'assassinio della madre, la realizzazione concreta di una fantasia, di un desiderio che pure – come ha mostrato la ricerca psicoanalitica di Melanie Klein¹⁰ – sembra essere ben presente nella psiche delle figlie. Perché questo atto è così indicibile, così non rappresentabile per la scrittura letteraria? Perché – ipotizza la scrittrice nella sua recensione – l'«accanimento furioso delle figlie è un movimento animale non addomesticabile», «porta il sapere su noi stesse fino al disgusto e obbliga di per sé al deragliamento della gradevolezza dei modelli che da sempre ci rassicurano».¹¹ Ferrante riesce ad addomesticare l'animale, tenendosi ben radicata sul versante simbolico del matricidio: uno spazio che consente alla protagonista di questo suo romanzo 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.

Per scoprire, prima, il rispecchiamento profondo che lega alla madre e per riscattare, poi, quel legame dal rischio mortale della simbiosi, la

- 9 Giorgio interpreta invece la morte materna dal punto di vista di Amalia: «Amalia's suicide by drowning on her daughter's birthday communicates her wish to kill the Delia who had both betrayed her as a child and rejected her as an adult, and to give birth to a new Delia» (A. Giorgio, *The Passion for the Mother*, in *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, a cura di A. Giorgio, Berghan Books, New York-Oxford 2002, p. 129).
- 10 Cfr. M. Klein *Invidia e gratitudine* [1957], Giunti, Firenze 2012 e *Alcune riflessioni sull'Orestiade*, in Ead., *Il nostro mondo adulto e altri saggi* [1963], Martinelli, Firenze 1972, pp. 37-78.
- 11 E. Ferrante, *Se l'amore è furioso*, in «la Repubblica», 30-11-2007. Devo la segnalazione di questo articolo a Lucia Strappini – autrice di un saggio su Ferrante: L. Strappini, *L'una e l'altra. I romanzi di Elena Ferrante*, in *Identità/diversità*, a cura di T. de Rogatis, G. Marrani, A. Patat, V. Russi, Atti del III convegno dipartimentale dell'Università per Stranieri di Siena (Siena, 4-5 dicembre 2012), Pacini, Pisa 2013, pp. 159-166 –, che qui ringrazio.

figlia dovrà arrivare ad avere consapevolezza del proprio odio. Il pensiero femminista della differenza, che pure è stato decisivo nei suoi aspetti critico-decostruttivi per contestare – tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta – un certo universalismo, dietro il quale si nascondeva in realtà il dominio maschile, e per valorizzare finalmente la centralità della madre, non può essere in questo senso l’unico orizzonte interpretativo. Nelle ricerche di Irigaray e poi di Muraro (la più nota interprete italiana di questa area del femminismo), emerge infatti anche una mistica del legame madre-figlia e dei connessi valori di filiazione e di cura. Nel loro pensiero, il dover essere di un ripensamento astratto rimuove la realtà psichica delle contraddizioni, come pure la forma concreta dei modelli parentali.¹² Proprio il pensiero della differenza, esplicitamente indicato da Ferrante come una delle fonti della sua ispirazione,¹³ è stato finora al centro del dibattito critico sulla sua opera. Il riconoscimento della scrittrice, assente dalla scenamondana ma inversamente presentissima nell’auto-commento ai propri testi, ha consentito di leggere *L’amore molesto* sulla falsariga di *Corpo a corpo con la madre*.¹⁴ Ma, considerando oltre agli aspetti positivi anche quelli più problematici di questa linea del femminismo, è forse a questo punto interessante proporre una prospettiva esterna a questa area di pensiero.

La struttura del racconto può essere compresa nei suoi meccanismi e nella sua simbologia attraverso il racconto arcaico per eccellenza del legame tra madre e figlia: il mito di Demetra e Persefone e i riti a esso collegati (le Tesmoforie e i Misteri eleusini), leggibili come un nucleo di immagini, temi e motivi strutturali fondativi per l’immaginario della cultura occidentale. Questo mito propone un quadro sintetico dell’identità femminile arcaica e può essere interpretato come la variante di genere alternativa all’Edipo freudiano.¹⁵ Poiché la scrittura e la poetica di Ferrante aspirano a scaturire «dal fondo della madre»,¹⁶ un confronto con questo racconto e con le sue riscritture psicoanalitiche consente di fare emergere con più chiarezza il complesso significato del romanzo e di collocarlo in

L’amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

12 A questo si aggiunge poi il rischio potenzialmente regressivo di una teoria che postula un’essenza femminile votata all’accudimento. Su un conflitto interno al pensiero della differenza cfr. Putino, una filosofa che ha fatto parte della comunità Diotima, il gruppo di ricerca femminista vicino a Muraro (A. Putino, *Amiche mie isteriche*, Cronopio, Napoli 1998).

13 Ferrante, *La frantumaglia*, cit., pp. 116-117.

14 L. Irigaray, *Corpo a corpo con la madre*, in Ead., *Sessi e genealogie* [1987], trad. it. di L. Muraro, La Tartaruga, Milano 1989. Ma cfr. anche L. Muraro, *L’ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 1991.

15 Su questo cfr. N. Kulish, D. Holtzman, *A Story of her Own: the Female Oedipus Complex Reexamined and Renamed*, Rowman & Littlefield Publishing Group, Lanham 2008. Sul rapporto tra questo mito e la letteratura, con un rinvio, in particolare, a *Beloved* di Toni Morrison, cfr. M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1989, pp. 5-8.

16 Ferrante, *La frantumaglia*, cit., p. 217.

una dimensione più articolata e inclusiva. La comparazione tra *L'amore molesto*, il mito e i riti si fonda su un meccanismo fondamentale che questo romanzo condivide con *I giorni dell'abbandono* e *La figlia oscura*. In tutte e tre le narrazioni, le protagoniste fanno i conti con una fase drammatica della loro vita, che affrontano mettendo in scena un vero e proprio cerimoniale iniziatico¹⁷ il cui duplice e simultaneo scopo è quello di scatenare e contenere la frantumazione dell'io. In questo caso, quindi, l'archetipo mitico è una struttura narrativa, vale a dire un grande contenitore in grado di rappresentare l'identità femminile come un'articolata narrazione rituale, come una scansione in tappe. Nel mito di Demetra e Persefone e nei riti connessi, questi passaggi simbolici attingono ad un bisogno di teatralizzare e formalizzare la collocazione della donna nel mondo. La tensione scenografica è tanto più forte e densa di sfumature e complessità quanto più questa collocazione sociale debole si interseca con la costruzione ontologica e verticale di un femminile divinizzato. Di un ruolo al tempo stesso subordinato al dominio maschile nella prassi sociale e investito di significati trascendenti nell'immaginario collettivo parla infatti la storia di Demetra e Persefone.

4. Il mito, i riti di iniziazione e *L'amore molesto*

In grandi linee, il mito¹⁸ è il racconto di un'iniziazione dalla fanciullezza all'età adulta, dalla vita infantile a quella sessuata: la *kore* (la 'figlia') spe-

17 Fanno riferimento ad un tema iniziatico nell'*Amore molesto* Bovo-Romœuf, che definisce il romanzo un «récit initiatique» (M. Bovo-Romœuf, *Sensualité et obscénité dans «L'amore molesto» et «I giorni dell'abbandono»* d'Elena Ferrante, in «Cahiers d'études italiennes», 5, 2006, p. 131; mentre *I giorni dell'abbandono* sarebbe «un rito iniziatico di sopravvivenza»: Ead., *Riscritture del romanzo d'amore: «L'impossibile amoroso del reale» nei romanzi di Elena Ferrante e Milena Agus*, in «Narrative», 30, 2008, p. 193), e Chemotti per la quale *L'amore molesto* è «una cerimonia ancestrale e iniziatica che richiama la vestizione dei paramenti sacri, ma anche la spogliazione e il rivestimento come procedimento di sovrapposizione identitaria e quindi di ricongiunzione del divino con l'umano» (S. Chemotti, *Intermittenze*, in Ead., *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana e contemporanea*, Il Poligrafo, Padova 2009, p. 281)

18 Ecco una breve sintesi del mito, ricavata dalla fonte più antica e importante (ma sono diverse e tutte interessanti le varianti posteriori, greche e latine): *L'Inno a Demetra*, un testo pseudo-omerico databile tra la fine del VII e l'inizio del VI secolo a.C. Le citazioni fanno riferimento all'edizione critica del testo (*The Homeric Hymn to Demeter*, a cura di N.J. Richardson, Oxford University Press, Oxford 1974). Mentre la giovane figlia (*kore*) di Demetra (dea della fertilità) e Zeus gioca con le compagne in un giardino verde e fiorito, viene rapita da Ade (dio degli inferi e fratello di Zeus), che la trascina via nell'abisso degli inferi con il suo carro dorato. La madre – in preda alla disperazione – la cerca in ogni luogo, accompagnata da Ecate. Dopo lunghe ricerche, il Sole le rivela l'identità del rapitore. La consapevolezza di aver perduto la sua unica figlia provoca in Demetra dolore e rabbia, che la spingono a mutarsi in una vecchia mendicante e a vagare disperata tra gli uomini. Nel corso di questo vagabondaggio, viene accolta dal re e dalla regina di Eleusi, Celeo e Metanira: una loro ancella, Iambe, rallegra la dea addolorata con i suoi scherzi e la convince ad interrompere il suo lungo digiuno. Nella reggia di Eleusi, Demetra – sempre nelle sembianze dell'anziana donna – diventa la nutrice dell'unico figlio maschio della coppia regale, il piccolo Demofonte. Una notte, Metanira sorprende Demetra mentre sta ponendo il neonato tra le fiamme



rimenta un rito di passaggio che la trasforma per sempre tramutandola in Persefone.¹⁹ La transizione avviene tramite il rapimento e lo stupro, due atti maschili intenzionali attraverso i quali viene imposto un dominio sociale sul potere fisico, spontaneo e incontrollabile, delle donne. L'intero mito, considerato da questo punto di vista, potrebbe essere il residuo di una cerimonia rituale che probabilmente si celebrava in forma simbolica per alcune o per tutte le donne della Grecia preistorica, prima dell'arrivo degli indoeuropei nelle regioni greche.²⁰ Quello che una comparazione antropologica tra questo mito e i riti di iniziazione di altre civiltà e culture mostra con chiarezza²¹ è che questo tipo di cerimonie rituali non hanno mai un carattere *solo* privato o individuale, ma aspirano in genere a tre metamorfosi strettamente connesse: una trasformazione della fanciulla in donna, un rinnovamento della società e una rigenerazione del cosmo.²² Nell'iniziazione della dea fanciulla troviamo tutti e tre questi elementi: la *kore* diventa Persefone; i Misteri eleusini introducono una possibilità di rinnovamento della vita e una migliore comprensione della morte; la situazione di caos agricolo e alimentare – introdotta dal rapimento – viene sanata e superata attraverso una nuova fertilità della terra e un suo disciplinamento (attraverso le nuove tecniche produttive trasmesse agli uomini: un tema, quest'ultimo, su cui insistono soprattutto le altre versioni del mito, secondo le quali Demetra avrebbe insegnato agli eleusini la tecnica

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

e interviene terrorizzata. In realtà Demetra stava celebrando un rito per donare a Demofonte l'immortalità e l'eterna giovinezza, ma – una volta interrotta – si rivela in tutto il suo splendore e in tutta la sua divina indignazione. Il rito di Demofonte rimane incompiuto e la dea ordina a tutti gli eleusini di erigere un tempio in suo onore e insegna loro a celebrare i sacri e innominabili riti connessi al suo potere generativo. Intanto Demetra – sempre addolorata per la perdita della figlia e adirata con gli altri dei, complici del rapimento – sta facendo inaridire ovunque la terra: il genere umano rischia l'estinzione e non può più offrire sacrifici alle divinità. Allora Zeus persuade il fratello a restituire alla madre la figlia, che è indicata con un nome proprio: Persefone. Ade acconsente, ma fa inghiottire alla giovane dea un chicco di melograno, che la lega inesorabilmente al mondo dei morti. Quando Persefone torna da Demetra (ad accoglierla c'è anche Ecate), la madre capisce subito che, a causa del chicco di melograno, sua figlia dovrà rimanere negli inferi, sposa di Ade, per un terzo dell'anno (durante l'inverno) mentre potrà ritornare da lei solo per i restanti due terzi, a partire dalla primavera.

- 19 La *kore* assume il nome proprio di Persefone nel momento in cui Ermes scende nell'Ade per riportarla dalla madre (vv. 334-386), ma ancor prima il nome viene usato da Ecate ai vv. 51-63. Secondo una nutrita tradizione linguistica e storico-religiosa, tuttavia, questo brano legato alla dea Ecate andrebbe espunto – insieme a quello nuovamente connesso a lei ai vv. 438-440 – in quanto posteriore alla stesura originaria dell'*Inno*. Sarebbe stato cioè introdotto da una successiva redazione ateniese, per giustificare il ruolo della dea infernale nel culto eleusino (B. Lincoln, *Diventare dea*, Edizioni di Comunità, Milano 1983, p. 117 e n). Al di là della disputa filologica, tuttavia, il fatto che Ecate chiami subito la *kore* con il nome di Persefone, rinvia anche alla qualità particolare del loro legame infero (su cui cfr. S. Iles Johnston, *Hecate and the Dying Maiden*, in Ead., *Restless Dead. Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1999, pp. 213-249).
- 20 Lincoln, *Diventare dea*, cit., p. 109. Cfr. anche H. Jeanmaire, *Couroi et Courètes*, Bibliothèque Universitaire, Lille 1939.
- 21 È questo il metodo adottato da Lincoln, da me più volte citato in queste pagine.
- 22 Lincoln, *Diventare dea*, cit., p. 149.

della coltivazione del grano). Da quanto detto finora, emerge comunque con chiarezza anche l'ambivalenza del rito di iniziazione: il suo consacrare la divinità dell'inizianda convive (o passa attraverso) una qualche forma più o meno grave di violenza fisica,²³ che viene inferta alla giovane. Ogni iniziazione è insieme «un rito sacrificale e un'apoteosi, in cui l'inizianda è contemporaneamente la vittima e la divinità in divenire per la comunità».²⁴ Diventare dea significa sempre, in qualche misura, morire.

Una serie di duplicità struttura il mito. Tra queste, la simmetria decisiva è data dal fatto che *kore*/Persefone e Demetra si trovano – durante la fase centrale della vicenda – in una dimensione remota (l'Ade ed il Tempio di Eleusi), dalla quale devono essere richiamate da Zeus (in un movimento di risalita verso l'Olimpo, v. 484). La duplicazione del viaggio è un tratto del tutto originale di questo mito, non riconducibile ai nuclei narrativi orientali da cui pure in parte la storia di Demetra discende.²⁵ Entrambe, inoltre, trovano qualcosa alla fine della loro ricerca: Demetra (in fondo la prima iniziata eleusina²⁶) recupera la *kore* e la *kore* trova Persefone, oltre che sua madre. La duplicità evolve in “gemellarità” per «le due dee» (come gemelle, quasi indistinguibili, ce le tramanda talvolta la tradizione iconografica²⁷) o, addirittura, per un'unica dea «considerata come madre e figlia»:²⁸ con queste formule rituali, infatti, entrambe venivano celebrate ad Eleusi. Ciò che ispira la visione simbiotica è la «situazione-limite» di «una unità di natura che porta in sé, egualmente per natura, la possibilità di spezzarsi»: «ogni fanciulla porta quasi in sé tutta la sua discendenza: un'infinita serie di madri e figlie insieme».²⁹ Si tratta però anche di una gemellarità conflittuale o tragica, proprio perché contiene in sé un destino di separazione. Il due assume, in questo caso, «il valore di segno per eccellenza del femminile, in quanto numero pathetikon, patetico, divisibile» e definisce «quel femminile patetico che fonda l'attualità e divide culturalmente anche vivi e morti».³⁰

23 Lincoln si sofferma in particolare sulla scarificazione (incisione con il rasoio, sul ventre femminile, di segni dal forte valore simbolico) dei Tiv in Nigeria e sulla depilazione per strappo del cuoio capelluto presso i Tukuna dell'Amazzonia. Entrambi gli atti rituali sono compiuti da uomini.

24 *Ivi*, p. 154.

25 W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 220.

26 K. Kerény, *Eleusis: Archetipical Image of Mother and Daughter*, Pantheon, New York 1967, p. 24.

27 L. Bodiou, *De la mère à la fille: fusion, séparation, réconciliation. L'exemple de Déméter et Koré*, in L. Bodiou, D. Frère, V. Mehl, *Les Expressions des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, avec la collaboration d'A. Tourraix, PUR, Rennes 2006, pp. 313-316.

28 K. Kerény, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Mondadori, Milano 1990, pp. 197, 207.

29 *Id.*, *Kore*, in C.G. Jung, K. Kerény, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino 1972, p. 218.

30 I. Chirassi Colombo, *Biografia di una dea. Demeter, in Demetra. La divinità, i santuari, il culto, la leggenda*, a cura di C.A. Di Stefano, Atti del I Congresso internazionale (Enna, 1-4 luglio 2004), Serra, Pisa-Roma 2008, p. 18.



I Misteri di Eleusi e le Tesmoforie sono riti iniziatici a carattere segreto, basati su una partecipazione mimetica degli iniziandi con Demetra, il suo dolore, il suo digiuno e la sua gioia finale. La distinzione fondamentale tra i due riti sta nel fatto che ai primi sono ammessi tutti i parlanti in lingua greca (persino gli schiavi) che non abbiano commesso omicidio, mentre alle seconde possono partecipare solo le donne. Il nucleo ricorrente, invece, è sempre quello della perdita, della ricerca e del rinvenimento finale della *kore*. Ma i Misteri si presentano come una variante universalizzata (e probabilmente posteriore³¹) delle Tesmoforie, di cui vengono sfumati o metaforizzati gli evidenti elementi di genere. Nella struttura dei due culti si potrebbero anche intravedere nuclei dell'antica forma iniziatica³² da cui origina il mito stesso. La rivelazione finale di *kore*/Persefone – forse l'evento culminante dei riti eleusini – è molto probabilmente un residuo di questa iniziazione arcaica, che ogni giovane donna affrontava. La comparazione dei Misteri con i riti di iniziazione di altre civiltà ci permette di individuare un tratto ricorrente: l'inizianda si identifica sempre con una «eroina culturale»,³³ portatrice cioè di un dono che migliora la vita dell'umanità. Nel caso di *kore*/Persefone, questo dono sono i Misteri e (nelle altre versioni del mito) la comparsa del grano e dell'agricoltura. Anche l'appellativo di Tesmofora ('legislatrice'), rivolto a Demetra durante la festa omonima, rivela che lo statuto cosmico e ontologico di queste divinità femminili gemellari implica sia una crescita della vita, perseguita attraverso la fertilità, sia (e simultaneamente) un attraversamento della perdita, della morte e del caos grazie ad una forma di civiltà rituale. Il processo mimetico ed empatico con la dea – elemento ricorrente dell'iniziazione arcaica, ma anche, come abbiamo visto, delle Tesmoforie e dei Misteri – fa sì che l'inizianda/o diventi mediatrice/mediatore ed interprete dell'esperienza di rinnovamento del cosmo. Nel fare questo, ogni individuo entra in una dimensione senza-tempo, nella quale può trascendere la propria soggettività e diventare parte della vicenda mitica, «sempre ripetuta, sempre rinnovata, infinita nella portata ed eterna nella durata».³⁴

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

31 Cfr. K. Clinton, *Myth and Cult: the Iconography of the Eleusinian Mysteries*, Paul Aströms, Stockholm 1992; E. Stehle, *Tesmophoria and Eleusinian Mysteries: the Fascination of Women's Ritual*, in *Finding Persephone. Women's Rituals in the Ancient Mediterranean*, a cura di M. Parca, A. Tzanetou, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2007, pp. 165-185.

32 Lincoln, *Diventare dea*, cit., pp. 110, 129. Un'evoluzione di questo tipo è attestata e documentata per le feste Brauronic e Arreforie (cfr. A. Brelich, *Paidés e Parthenoi*, Ateneo, Roma 1969, vol. I, pp. 237, 289-297; W. Burkert, *Homo Necans*, Bollati Boringhieri, Torino 1981, p. 19).

33 «Le figure cui vengono associate le iniziande presentano una somiglianza sorprendente: ognuna ebbe in qualche misura il ruolo di eroina culturale, fu portatrice di doni civilizzatori. La Donna che Muta e l'eroina tukuna furono responsabili delle vittorie sui mostri, sui demoni o sulle forze del caos; la Donna che Muta e Arianna portarono il mais all'umanità; la Madre del Timbò produsse una importante droga; e il ritorno di Persefone coincise con la comparsa del grano e dell'agricoltura» (Lincoln, *Diventare dea*, cit., p. 136).

34 *Ivi*, p. 192.

Il tempo mitico e rituale si impone quindi come una terza possibilità, un punto di confluenza e di incontro tra l'*aion* (l'essere, fisso nel punto temporale senza prima né dopo) degli dei e il *chronos* degli uomini, mobile e in accrescimento continuo: è una irruzione dell'eterno nel tempo dell'accadere.³⁵

Tornando all'*Amore molesto*, il mito di Demetra e *kore*/Persefone permette di individuare e interpretare alcuni nuclei strutturali e simbolici del romanzo: la duplicità della madre e della figlia; il rito di iniziazione di Delia e la sua ricerca; la temporalità della vicenda. La duplicità della madre e della figlia si articola in due varianti: quella gemellare e tragica, nella quale la simbiosi è rotta (con un effetto di diversità complementare tra la figlia e la madre) dalle figure maschili e dalla loro azione violenta o seduttiva, e quella del legame elettivo, riconosciuto e ricostituito nel corso della narrazione. Il rito di iniziazione di Delia prende forma attraverso una serie di elementi connessi: la caduta nella dimensione infera dell'ascensore e della funicolare prima e dell'interrato poi (con un esplicito legame con la dimensione sessuata dello stupro), i sintomi fisiologici, la trasformazione del viso e del corpo, le vestizioni, la rinascita finale. La ricerca di Delia è il viaggio attraverso la città e le sue tappe simboliche ed è resa come un moderno rovesciamento della struttura mitica: non è la madre che esplora per trovare la figlia, ma il contrario. La temporalità del romanzo, infine, ha una sua qualità rituale: è un assoluto metafisico che consente la sospensione della cronologia lineare e la nascita di un presente assoluto, nel quale convivono il momento attuale e il passato rimosso.

5. *L'amore molesto* come racconto della duplicità madre/figlia

L'ascensore della casa di Amalia, il quadro nella vetrina del negozio Vossi e infine le due foto di Amalia e Delia, nelle loro rispettive carte di identità, sono quattro oggetti decisivi per la narrazione dell'*Amore molesto*. La condizione della madre e della figlia si rapprende intorno ad essi, in modo da evocare anche una progressiva evoluzione del loro legame. Questo spostamento dell'emozione sulla cosa è indispensabile nella struttura di una doppia trama, dominata dal non detto: sotto la superficie brulicante ma opaca dell'intreccio (nel quale una grande eterogeneità di dati resta – come impone la tecnica narrativa del giallo – inerte fino allo scioglimento conclusivo) comincia a pulsare sempre più velocemente la vita interiore di Delia, di cui lei stessa vede manifestarsi gli effetti senza però compren-

35 P. Philippson, *Il tempo nel mito*, in Ead., *Origini e forme del mito greco*, a cura di F. Montevocchi, Bollati Boringhieri, Torino, 1983, pp. 35-46.

derne le cause. E la sua voce narrante – che pure, a vicenda conclusa, ha ormai acquisito questa conoscenza – sceglie di aderire all'inconsapevolezza dell'io narrato. La corrente sotterranea dell'emozione coagula così intorno ai quattro oggetti.

5.1. La diversità complementare: l'ascensore

L'ascensore della casa materna, con le sue pareti ricoperte di legno e le due panche eleganti, è un luogo che comunica a Delia decoro (una condizione insolita in una città da lei percepita come il luogo degli eccessi: meteorologici, estetici, linguistici, emotivi) e protezione. La figlia, che vi si rifugia subito dopo il funerale di Amalia, lo vive sin dall'adolescenza come un «luogo segreto», un «nido» in cui nascondersi: un utero siderale, quindi, da cui penzola stancamente anche un cordone ombelicale, «la lunga coda delle corde d'acciaio». Al suo interno ospita un piccolo embrione, la gettoniera dell'ascensore; la cabina non è solo avvolta nel vuoto, ma lo accoglie anche dentro di sé: è un tutto che circoscrive il nulla, dal momento che la gettoniera in disuso esibisce la sua «vuotezza astinente» (AM 23, 25), una condizione affine a quella asessuata e sterile di Delia («non avevo voluto o non ero riuscita a radicare in me nessuno. Tra qualche tempo avrei perso anche la possibilità di avere dei figli»: AM 78). D'altronde, già all'inizio della storia, rievocando le visite della madre anziana nella propria casa romana, Delia aveva riconosciuto il senso di fastidio per il suo accudimento invasivo, capace di trasformarla repentinamente in «una bambina con le rughe» (AM 8): prima che la figlia abbia perso la madre, prima che si avvii la sua lunga ricerca napoletana – attraverso la quale ciò che era definitivamente perduto risorge accanto a ciò che è attuale – prima quindi che la bambina riesca a rivivere accanto alla donna adulta, Delia si trova in una cronologia statica, in una sospensione del tempo, in cui le due condizioni, quella dell'infanzia e della maturità, si sono sovrapposte e bloccate reciprocamente. Anche la collocazione prediletta dell'ascensore – al quinto piano (due piani oltre quello di Amalia), dove Delia amava e ama ritirarsi, perché nessun inquilino abita più le case che vi si affacciano e dunque il pianerottolo è buio e solitario – rinvia alla condizione di superiore distacco e di arroccamento difensivo in cui vive. Lei stessa – ripensando dopo il funerale alla voce della madre che la invocava in quel luogo – sente che il vuoto intacca anche uno dei simulacri più consistenti dell'identità, il proprio nome: «un'astrazione che suona senza senso nella testa» (AM 25). L'ascensore al quinto piano sarà infatti anche il luogo dell'ultimo incontro significativo tra la madre e la figlia. Delia la porterà, pochi mesi prima della morte, nel proprio antico rifugio. L'implicita, insolita intimità di questa sua confessione farà immediatamente emergere in lei l'antica gelosia per Amalia («Hai mai avuto un uomo in questi anni?») e, con essa, una catena di emozioni incontrollabili («mi ero ritratta e la

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

mano me l'ero poggiata sul cuore per calmarne i battiti molto veloci»: AM 24), che la spingeranno a chiedere alla madre di uscire immediatamente dall'ascensore e di lasciarla sola – a luci spente – nella solitudine della cabina (AM 25). Probabilmente proprio dopo che Delia le ha fatto scoprire questo spazio riservato (e protetto dagli occhi indiscreti della vicina di casa), Amalia lo farà conoscere a sua volta a Caserta.³⁶

Nella Napoli poverissima del dopoguerra, gli anni della rivalità di Caserta con il padre di Delia, la contesa erotica per la conquista di Amalia è anche una contesa di status: il suo «cappotto di cammello», un dettaglio ricorrente, è il simbolo di una evidente superiorità sociale sulla condizione sottoproletaria del marito rivale. Oltre al cappotto, ciò che Delia trattiene di questa figura e fa poi riemergere, dopo la morte della madre, nelle frequenti analessi e visioni a occhi aperti, è un altro particolare: la «lingua rossa» di lui, guizzante, irrefrenabile, sempre tesa verso la bocca di Amalia (AM 39, 92-93). E la madre, in altre fantasie infantili che Delia recupera nel corso della ricerca, sembra rispondere al segnale erotico esibendo a sua volta «una lunga lingua rossa» (AM 33, 103-104). Nella memoria profonda di Delia – cristallizzata allo stadio infantile – la madre è un totem sessuale, in grado di ridurre l'uomo ad una mostruosa estensione del fallo;³⁷ in Amalia, la «colpevolezza naturale indipendente dalla [...] volontà» (AM 57) ha origine da una anarchia incontenibile del corpo, che si dilata oltre qualunque limite³⁸ e viene annunciata dalla sua risata prorompente (un suo tratto espressivo, odiato dal marito³⁹ e riemerso con prepotenza, insieme ad alcuni gesti eccentrici e liberatori,⁴⁰ durante il corteggiamento

36 Proprio in quel luogo (AM 35), infatti, dopo la morte di Amalia, Caserta chiederà a Delia di procedere allo scambio degli oggetti materni.

37 Nella visione a occhi aperti della notte dopo il funerale, Delia dà vita ad una fantasia allucinata in cui i lunghi, magnifici, capelli neri della madre diventano il filo narrativo di una serie di scene erotiche. Il loro lavaggio, eseguito da Amalia in un bidone del detersivo ed esibito all'aperto, provoca prima l'azione compulsiva di un «uomo grasso e glabro» (simile cioè al padre di Caserta; AM 33) che rovista nel bidone con «un lungo bastone» e poi l'intervento di «un altro uomo, tarchiato e muscoloso», che avanza lentamente sul «grande cilindro di pietra grigia» (AM 34) di un compressore stradale. L'uomo – che mostra all'altezza del ventre una «mostruosa cavità», come se il suo fallo fosse stato dislocato nel ben più imponente cilindro del compressore – è definito da un dettaglio significativo: «le ascelle pelose in riccioli per il sudore» (AM 34). Questo particolare ne fa una controfigura del padre, che in una scena finale del romanzo mostrerà a Delia proprio la sua ascella e soprattutto «le pustole violacee tra i peli arricciolati dal sudore» (AM 147).

38 «Il corpo di Amalia non si lasciava contenere. [In autobus] 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» (AM 63).

39 «Mio padre non sopportava che ridesse. Considerava la risata di lei d'una sonorità d'occasione, visibilmente falsa. Tutte le volte che c'era qualche estraneo per casa [...], le raccomandava: "Non ridere!". Quella risata gli sembrava uno zucchero sparso ad arte per umiliarlo» (AM 124-125).

40 Alla risata aperta (AM 123) si accompagna, in questa fase del secondo corteggiamento, una serie di manifestazioni eccentriche (AM 45: la propensione al motto osceno; AM 128: l'esibizione del corpo) che fa rinascere con prepotenza nella mente di Delia l'antico fantasma erotico di Amalia. («Ammisi che non era più come una volta, tranquilla, pacatamente divertita. Rideva senza motivo, parlava troppo»: AM 11).



senile di Caserta). Prende così forma la diversità complementare della madre e della figlia: la prima sempre sollecitata dalla seduzione maschile e in cerca di un «rapporto amichevole, a volte gioioso» con il mondo (AM 126); la seconda «bloccata in una sorta di rovescio programmatico della figura sessualmente densa che lei ha attribuito alla madre». ⁴¹ L'ascensore è il raccolto e sospeso scenario in cui questo mondo fantasmatico di Delia, dopo il funerale, comincia a diventare rappresentabile. La discesa verso il basso della cabina è il primo segnale del viaggio metamorfico della figlia, della sua decisione di varcare «la linea» (AM 25-26).

5.2. Le figure gemellari e la violenza maschile: il quadro

Mentre l'ascensore incarna il conflitto tra Delia e Amalia, il quadro ritrovato nella casa paterna parla invece della loro gemellarità. Durante l'infanzia di Delia, l'oggetto arredava la vetrina del negozio Vossi. Insieme al cappotto di cammello di Caserta e al tailleur blu di Amalia, rientra in quel catalogo di cose che racconta una aspirazione di riscatto «paraborghese» ⁴² della Napoli sottoproletaria del dopoguerra cui la famiglia di Delia appartiene. Quando Delia arriva davanti alla vetrina, scopre che il quadro non c'è più (e che, in generale, il negozio ha perso quell'aura di eleganza ed è diventato una meta ambita per una clientela femminile volgare, ricca e di area camorrista), ma si attarda comunque a rievocarne l'immagine dipinta:

Due donne, i cui profili quasi si sovrapponevano, tanto erano vicine e impegnate negli stessi movimenti, correvano a bocca spalancata, da destra verso la sinistra della tavola. Non si poteva sapere se inseguivano o erano inseguite. L'immagine sembrava segata via da uno scenario molto più ampio, sicché delle donne non si vedeva la gamba sinistra e le loro braccia tese erano troncate ai polsi. (AM 66)

Delia ritroverà poi il dipinto alla fine della sua indagine, nella casa del padre. Pur avendo intravisto il quadro solo di sbieco, la voce narrante di Delia torna a descriverlo:

Le due donne urlanti dai profili che quasi combaciavano – slanciate da destra verso sinistra in un movimento mutilato di mani, di piedi, di parte delle teste, come se la tavola non fosse riuscita a contenerle o fosse stata ottusamente segata – erano finite lì. (AM 149)

Come si vede dalle varianti delle due descrizioni, nel momento in cui entra in contatto con il padre, Delia rappresenta l'immagine in modo

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

⁴¹ E. Ferrante, *La reinvenzione dell'«Amore molesto»*. Carteggio con Mario Martone, in Ead., *La frantumaglia*, cit., p. 27.

⁴² *Ivi*, p. 25.

parzialmente diverso: nella seconda descrizione, sulle due donne si colgono i segni di una violenza spaventosa. La loro bocca non è più genericamente «spalancata», ma contratta nell'urlo; i loro corpi sono «mutilati», come per punirne il movimento incontenibile; l'alternativa tra fuga e inseguimento non si pone più, perché tutto fa pensare alla corsa di due fuggitive. Le due donne del quadro evocano simbolicamente Delia ed Amalia, entrambe in fuga da una angoscia o da un pericolo ed entrambe all'eterno inseguimento di un desiderio.

Le riscritture psicoanalitiche del mito di Demetra e *kore*/Persefone valorizzano la qualità doppia, metamorfica e relazionale dell'identità femminile, nella quale convivono le energie metaforiche delle due dee: il materno, il mondo infantile e quello femminile. Ogni donna – dirà infatti Jung analizzando il mito – contiene in sé, in una sorta di arcaico atemporale, la propria madre e la propria figlia.⁴³ Ogni figlia è madre della propria madre, perché nascendo la figlia mette al mondo l'identità genitoriale della madre. Ma il femminile della *kore*/Persefone è una energia sorgiva, che rompe l'originaria fusione simbiotica e si espone pericolosamente alla vita, e quindi all'eros e all'altro. Il mito viene interpretato nella modernità come la narrazione di una triplice soggettività, in tensione, segnata dalla necessità di far coesistere la parte femminile con quella infantile e materna attraverso tre tappe rituali: la perdita (il rapimento della *kore* e la rottura della fusione con la madre); la ricerca (Demetra, nomade per la Terra nel tentativo di ritrovare la figlia, fonda intanto i Misteri eleusini: il potere generativo come forza rituale della civiltà, argine al negativo); il ricongiungimento con metamorfosi (ritorno e trasformazione di *kore* in Persefone). Fusione, separazione, perdita, ricerca e metamorfosi sembrano quindi essere i nodi simbolici del mito, interpretabili come tratti primari dell'identità femminile: carente, mancante, in cerca di una parte di sé. L'immaginario femminile segue infatti «una linea di partizione», rintracciabile anche in alcune evidenze fisiche.⁴⁴ Questo «regime doppio e del doppio» si manifesta poi apertamente con la gravidanza e con il parto. Se, per un verso, la maternità implica da un punto di vista psichico la rinascita della prima coppia concentrica, quella della madre e della figlia, per cui in un meccanismo di bambole russe, «i due corpi, il corpo e il suo doppio, sono sia il corpo

43 «Ogni madre contiene in sé la propria figlia e ogni figlia la propria madre, ma ogni donna si amplia in una direzione nella madre, nell'altra nella figlia. Da questa partecipazione e fusione nasce l'incertezza nei confronti del momento *tempo*: da madre si vive prima, da figlia dopo» (C.G. Jung, *Aspetto psicologico della figura di Kore*, in Jung, Kerény, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, cit., p. 230). Su questo tema cfr. anche M. Valcarenghi, *Ade e Persefone*, in Ead., *Relazioni Arianna e Teseo – Ade e Persefone*, Tranchida, Milano 1999, pp. 185-262.

44 «La donna ha due organi sessuali, certo dissimili, la vagina e il clitoride; e appartiene allo stesso sesso del genitore che la genera» (E. Lemoine Luccioni, *Il taglio femminile. Saggio psicoanalitico sul narcisismo* [1977], a cura di O. Prandini, Postfazione di A. Buttarelli, *et alii*, Milano 2011, p. 77).



della donna incinta, sia il corpo della madre della donna incinta e il suo stesso corpo», per l'altro, la filiazione avviene da un punto di vista biologico nella direzione orizzontale del distacco di una parte di sé.⁴⁵

Le donne urlanti del quadro raccontano la scissione di *kore* e Persefone: Amalia e Delia appaiono come frammenti di una totalità incompiuta, bambole russe prive della propria matrioska contenitrice e del proprio doppio interno. La storia di Amalia è quella di una Persefone in cerca della propria esplorazione erotica e in fuga dalla catena di conseguenze e di violenze che questa ricerca determina. La «bocca spalancata», su cui Delia si sofferma rievocando per la prima volta il dipinto, è un dettaglio polisemico, che può rinviare all'urlo terrorizzato ma anche alla foga dello slancio vitale. L'evasione era infatti il moto immobile di questa giovane madre, che «pedalava tutto il giorno sulla Singer come un ciclista in fuga» (AM 161), che aveva dentro di sé «la forza che la spingeva fuori casa [...] e rischiava di non farla tornare mai più» (AM 162). In modo del tutto speculare anche Delia è travolta da un movimento centrifugo. Fino al trauma della morte di Amalia, la sua identità si è definita come una «fuga obbligata da un corpo di donna» (AM 88). Lei è la *kore*, spinta da una volontà inesorabile di allontanamento dalla propria radice, la madre, e dall'universo erotico cui la madre appartiene. Prima della sua lunga ricerca, Delia si presenta al lettore come una figura maschile, dai tratti duri e respingenti (AM 48). La calma esibita con cui pronuncia frasi perentorie (AM 36) o compie gesti decisi (AM 55, 42) nasconde in realtà «una furia autodistruttiva» (AM 48) e un'ansia di perdita, che possono essere mitigate solo da un rigido protocollo del comportamento.⁴⁶ Ma se un destino di donna/bambina e di giovane seduttrice allontana l'una dall'altra la figlia e la madre, c'è qualcosa che le accomuna, ed è la fuga dalla violenza maschile: la fuga delle due donne nel quadro.⁴⁷ L'amore molesto è proprio l'interferenza che il desiderio violento del padre frappone tra Delia e Amalia, separandole (il titolo nasce da una riflessione di Freud sulla doppia meta – prima materna, poi paterna – verso la quale si dirige l'amore della figlia⁴⁸). Il suo modo degradato e mutilante di amare (lui è «l'uo-

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

45 *Ivi*, p. 45.

46 «Mi disapprovai. Avevo fatto troppe cose che non dovevo fare: mi ero messa a correre, mi ero abbandonata al batticuore, avevo ecceduto in frenesia» (AM 88); «Dovevo muovermi più lentamente. [...] Odiavo i momenti in cui la frenesia prendeva il sopravvento» (AM 111). «Ma non osai fare né l'una cosa né l'altra: temevo di dover correre a vomitare per le onde da terremoto che ne sarebbero derivate» (AM 115).

47 G. Lombardi, *Scambi d'identità: il recupero del corpo materno ne «L'amore molesto»*, in «Romance Languages Annual», X, 1999, p. 291; L. Mulleneaux, *Burying Mother's Ghost: Elena Ferrante's «Troubling Love»*, in «Forum Italicum», I, 2007, p. 248.

48 «Il titolo stesso del libro, per esempio, conserva traccia di un passaggio del saggio di Freud sulla *Sessualità femminile* (1931) a proposito della fase preedipica della donna: "in realtà durante questa fase", scrive Freud nell'italiano dei suoi traduttori, "il padre non è per la bambina che un rivale molesto..."» (E. Ferrante, *L'immagine della madre*, in Ead., *La frantumaglia*, cit., p. 117).

mo con cui [Amalia] avrebbe fatto l'amore, che l'avrebbe coperta col suo cognome, che l'avrebbe cancellata col suo alfabeto»: AM 138) evoca lo stupro del mito. È la gelosia possessiva del padre che alimenta in Delia il fantasma di una madre ambigua, distante, pronta al tradimento; è lui che la spinge ad esprimere, a sua volta, una forma di amore molesto nei confronti di Amalia (e di se stessa).⁴⁹ Mentre – come vedremo nel prossimo paragrafo – la figura di Caserta ha una sua complessità anche narrativa, quella del padre – non a caso privo di nome proprio – presenta meno sfumature (se non quelle di una fragilità psichica e sociale: «facevo fatica a strapparmelo dagli occhi, così sofferente, così violento»; AM 127). Il tratto dominante della sua personalità è la rabbia, che esercita costantemente sul corpo della moglie con calci, pugni, schiaffi – fino a negare la qualità stessa del sangue versato («non era sangue innocente»: AM 127) –, e che schiaccia la piccola Delia, fino a pietrificarla («La forza. Mi pietrificava. L'immagine di mio padre [...] urlava e urlava da decenni dentro la mia testa»: AM 127).

5.3. Il legame ricostituito: le carte di identità

Caserta aveva fatto emergere Delia da Amalia. Raschiando dalla foto della carta d'identità la voluminosa capigliatura della madre e indurendo i lineamenti del suo viso, ecco profilarsi il volto della figlia (AM 73, 78). Quando la ricerca interiore di Delia sarà elaborata, il cerchio potrà chiudersi. Ripetendo lo stesso percorso in treno compiuto da Amalia prima di morire, scegliendo, proprio come la madre, un vagone affollato da militari in licenza (AM 10, 173), mostrando verso la loro aggressività un atteggiamento disinvolto affine a quello esibito da Amalia (AM 127-128, 174), Delia crea una esplicita simmetria, che culmina in un rito di duplicazione finale. Seduta su quella stessa spiaggia dalla quale la madre si era tuffata per annegare, manipola la foto della propria carta di identità e fa emergere i tratti di Amalia: «Mi guardai, mi sorrisi. Quell'acconciatura antiquata [...] mi donava. Amalia c'era stata. Io ero Amalia» (AM 178).

L'immagine fotografica è al centro di una serie di rifrazioni del volto e del corpo che attraversano il romanzo. Quando Delia bambina vede la madre allontanarsi da casa per le sue quotidiane commissioni, sperimenta un senso di profondo abbandono, perché Amalia, nella dimensione fantasmatica dell'amore molesto, potrebbe ad ogni istante consumare un tradimento o una evasione definitiva dalle mura domestiche. La bambina viene rappresentata mentre contempla, dalla finestra di casa, lo spazio esterno svuotato dall'assenza della madre. La visione della strada, troppo

49 «Mi sembrò aderente al racconto che fosse molesto l'amore, l'amore che fa del padre il rivale della figlia, l'amore esclusivo per la madre, l'unico grande tremendo amore originario, la matrice inabolibile di tutti gli amori» (*ibidem*).



dolorosa, viene allora velata alitando sul vetro e ponendo così uno schermo tra sé e il nulla:

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. Se tardava, l'ansia diventava così incontenibile che debordava in tremiti del corpo. (AM 9)

«Come una figura in una sfera di cristallo»: Amalia propaga intorno a sé un sortilegio, una metamorfosi continua delle forme e delle prospettive, che addolcisce lo squallore della periferia sottoproletaria ma confonde continuamente la visione. Da lei promana un «doppio movimento»: al cinema i suoi occhi si rivolgono verso gli altri uomini con «uno sguardo furtivo di lato, incuriosito e insieme in apprensione», ma il suo corpo si abbandona sulla spalla del marito, comunicando una qualche idea di felicità. In questa duplice traiettoria, la figlia si perde:

Quel doppio movimento mi lacerava. 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 smarrimento. Ero a tal punto decisa a diventare diversa da lei, che perdevo a una a una le ragioni per assomigliarle. (AM 178)

Guardare e guardarsi, riconoscere e riconoscersi: il rapporto tra madre e figlia si costruisce nell'*Amore molesto* intorno ad un nucleo simbolico, quello degli sguardi che non riescono mai a incrociarsi. La madre non fa da specchio alla figlia, non le restituisce una immagine di sé integra, piena, affine: se viene colta da Delia, o al contrario coglie lei stessa la figlia in un momento di intimità corporea, si allontana con un movimento pacato, ma inesorabile (AM 17, 100). Quando il figlio di Caserta chiede a Delia se sapeva della rinata relazione tra Amalia e suo padre, il verbo vedere si impiglia immediatamente in una catena di associazioni erotiche, che include i due amanti mentre lascia irrimediabilmente sola la figlia:

Gli risposi di sì, guardando fuori dal finestrino. Si vedevano. E mi vidi sul letto di mia madre, mentre mi osservavo stupefatta la vagina con uno specchio. Vedersi: Amalia mi aveva guardata, incerta, e poi aveva richiuso senza fretta la porta della camera da letto (AM 100).

Lo sguardo di Amalia si perde nell'ambiguità pericolosa del gioco erotico e quello della figlia si chiude su se stesso, inibendo quella sequenza visiva («vedere, vedersi») che consente non solo la formazione di una prima identità attraverso la madre, ma anche, in un secondo momento e in una forma più consapevole («farsi vedere, essere vista»), la possibilità del-

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

l'incontro con il padre e con l'alterità maschile.⁵⁰ Il desiderio femminile postula un soggetto che per arrivare ad essere tale si espone, in prima istanza, allo sguardo dell'altro e costruisce intorno a questa ostensione di sé una complessa ritualità. La qualità visiva del desiderio si fonda su una doppia rifrazione. La figlia si specchia in due superfici riflettenti, l'una contenuta nell'altra: nella prima c'è la madre e nella seconda, all'interno della cornice materna, c'è tutto ciò che lei ha saputo investire di significato e quindi anche (spesso solo) la figura maschile. Poiché si tende a guardare verso il centro dello specchio, domina l'uomo. Ma è un errore ottico: la cornice è sempre lei; nell'uomo si proietta il fantasma materno oppure l'immagine combinata⁵¹ delle due figure parentali. Nell'*Amore molesto*, la traiettoria lungo la quale la figlia dovrebbe seguire lo sguardo della madre e, attraverso di esso, scoprire il desiderio di lei e poi il proprio è continuamente disturbata da una distonia delle emozioni.

Per questa ragione, nel corso della parabola narrativa, Caserta – l'uomo che, seppure in modo sadico e ossessivo, esprime verso Amalia un desiderio in cui la seduzione e l'eros prevalgono sulla violenza – è sempre al centro di una serie di aggiustamenti del punto focale da parte di Delia (nella versione cinematografica del romanzo, questo tema è valorizzato da un elemento originale della sceneggiatura: da un certo momento in poi, gli occhiali da miope di Delia si rompono, e la sua capacità di visione risulta così alterata⁵²). Il nucleo centrale dell'investigazione scaturisce proprio dall'inseguimento di Caserta, controfigura dell'ambiguità e dell'assenza del fantasma materno, per le strade di Napoli. L'indagine stessa comincia perché Caserta spinge Delia in questa direzione nel momento in cui le lascia sulla soglia della casa materna la valigia e la borsa di Amalia (AM 41, 47). Questa stessa radice della ricerca costringe Delia ad una continua revisione dell'immagine maschile, che oscilla tra un eccesso di vicinanza e un eccesso di distanza: così Caserta è, di volta in volta, «la stoffa della sua camicia» percepita al tatto, più che vista, a causa dello scontro solo apparentemente casuale per le vie della città (AM 18); «un puro agglomerato di trepidazione infantile» (AM 17) e «l'Orco delle fiabe» (AM 36), nella prima riemersione della memoria; «un'immagine

50 Lemoine Luccioni, *Il taglio femminile*, cit., p. 82.

51 M. Klein, *Le conseguenze delle prime situazioni d'angoscia nello sviluppo sessuale della bambina*, in Ead., *La psicoanalisi dei bambini*, Martinelli, Firenze 1988, pp. 288 e sgg. Sulla teoria dei «genitori combinati», cfr. anche Ead., *Le conseguenze delle prime situazioni d'angoscia nello sviluppo sessuale del bambino*, *ivi*, pp. 310 e sgg.

52 M. Martone, «*L'amore molesto*», *Sceneggiatura dell'omonimo romanzo di Elena Ferrante*, Collana del Cinema di Mantova, Mantova 1997, pp. 70 e sgg. Come emerge dal carteggio con Martone incluso in *La frantumaglia*, la scrittrice ha molto apprezzato la sceneggiatura di Martone (diversamente da quella di Faenza su *I giorni dell'abbandono*; cfr. E. Ferrante, *I «Giorni» in mezzo al guado. Lettera a Roberto Faenza*, in Ead., *La frantumaglia*, cit., pp. 174-176) e ne ha parzialmente condiviso la lavorazione.



[...] di torbida bellezza» (AM 42), quando lui scappa in ascensore con la busta dei panni di Amalia; «una sagoma conficcata su un perno» (AM 80), quando viene travolto dai passanti durante l'inseguimento al Vomero; «un tranquillo signore di dignitosa vecchiezza» e, subito dopo, un satiro che importuna in modo teatrale una ragazza nella funicolare di Napoli (AM 86-87); infine, un uomo «smarrito e desolato» (AM 116), nel ricordo di quaranta anni prima, mentre viene aggredito dal padre di Delia in seguito alla delazione della bambina. Solo alla fine della ricerca, questa figura maschile si normalizza, perde i suoi contorni fantasmatici e può essere vista nel suo insieme, e nella giusta prospettiva (visiva e psichica): «guardai quel vecchio asciutto, ben rasato, ben vestito, il viso pallido e teso, e non avvertii più alcun bisogno di parlargli, di sapere, di fargli sapere» (AM 172).

6. Il rito di iniziazione di Delia

La ricerca di Delia è anche una lunga, prolungata esibizione del proprio stesso corpo allo sguardo di Caserta, che si incrocia con il suo: la pantomima sessuale da lui messa in scena nella funicolare, ai danni di un'ignara ragazza («la schiena ad arco, le gambe un po' larghe, il ventre appoggiato alle natiche di lei»), è rivolta a Delia, come svela l'occhiata finale, «allegremente ammiccante» (AM 86-87). E la figlia è tanto più trascinata da lui, dall'inseguimento della sua figura per le strade di Napoli, quanto più emerge la sua metamorfosi in Amalia – in una dinamica seduttiva di tipo mimetico senza la quale Delia non arriverebbe mai alla conclusione della propria ricerca interiore. «Amavo Caserta» – dirà rievocando la propria infanzia – «con l'intensità con cui m'ero immaginata che l'amasse mia madre» (AM 166). La morte della madre nel giorno del compleanno della figlia è anche il raccordo narrativo di una storia triangolare: la madre muore nel giorno in cui avrebbe portato a Delia un regalo ottenuto, nonostante i suoi scarsi mezzi, acconsentendo ad uno scambio a sfondo feticistico con Caserta. Dietro lo scambio tra gli abiti e la biancheria intima, emerge una duplice ossessione di Caserta: il desiderio ormai senile per il corpo di Amalia (trasferito poi su quello della figlia, anch'essa involontariamente coinvolta nel gioco feticistico, quando l'uomo – introdottosi in casa di Amalia mentre Delia lo attende due piani oltre per lo scambio di oggetti – ruba i suoi slip sporchi di sangue mestruale: AM 49, 170) e il bisogno di risarcire il trauma di quaranta anni prima (quando, quasi picchiato a morte dal padre di Delia a causa della delazione infantile, aveva dovuto allontanarsi da Amalia). Il triangolo attuale chiama quindi in causa il triangolo del passato, quello creato dalla stessa Delia bambina nelle sue fantasie di abbandono, vissuto nei suoi giochi erotici con il figlio di Caserta e culminato, infine, nella denuncia al padre. La memoria di questa dela-

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

zione è stata rimossa da Delia, perché dietro di essa si nasconde la verità di una molestia sessuale, che lei ha subito da parte del padre di Caserta (AM 167-169). Lo scenario della violenza pedofila è un interrato buio e stretto, metafora – al tempo stesso – del mondo sotterraneo di Ade e di un non detto osceno, da nascondere, da dimenticare.

La riemersione della verità seppellita è resa possibile dall'eredità della madre: attraverso il piccolo, costoso repertorio di abiti, biancheria e cosmesi, Amalia incrocia finalmente lo sguardo della figlia e le comunica il bisogno di uno svelamento della propria vita intima e di un'alleanza femminile.⁵³ Ma per assumere questa eredità, che significativamente la figlia non riesce a lungo a riconoscere come tale (solo a metà della parabola narrativa capirà che quegli abiti della sua taglia sono un regalo per lei: AM 69, 108), sarà necessario un «trapianto del racconto da una testa all'altra». La metafora chirurgica si fonda proprio sulla donazione, sulla possibilità di ereditare «un organo sano», il cervello, ceduto con «affetto» dalla madre (AM 137). Il riscatto del corpo donativo, vissuto sino a quel momento come il totem erotico di un amore molesto, consente a sua volta a Delia di ospitare dentro il proprio stesso «corpo invecchiato» quello di Amalia nello splendore della sua giovinezza (AM 137). Ma perché il trapianto e il travaso da una mente all'altra, da un corpo all'altro siano possibili, Delia dovrà elaborare una ricerca investigativa e interiore che assume le forme del rito iniziatico, e cioè – secondo le coordinate del mito di Demetra e Persefone – la celebrazione di un passaggio scandito da alcune metamorfosi e codificato da un ricco repertorio di simboli.

6.1. La metamorfosi del corpo e del viso

La prima metamorfosi è corporea. Durante il funerale della madre, Delia sente irrompere all'improvviso, dall'interno del proprio corpo, il «liquido caldo» del ciclo mestruale. L'evento fisiologico viene rappresentato come un'invasione, «un segnale convenuto tra estranei» (AM 15) contro il quale lei non può opporsi. La posizione passivo-ricettiva cui Delia è a quel punto costretta contraddice la postura di dominio e controllo manifestata, fino a quel momento, durante la cerimonia.⁵⁴ Il ciclo è infatti solo il primo segnale di una marea liquida che sta per travolgerla dall'interno e dall'esterno⁵⁵ evocando al tempo stesso (e in equivalenza) una perdita dei confini

53 «Per trovare una donna diversa da quella vista attraverso gli occhi del padre, Delia dovrà mettersi letteralmente nei panni di Amalia» (T. Petrovich Njegosh, *L'amore molesto di Amalia e Delia*, in *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, a cura di A. Scacchi, Sossella, Roma 2005, p. 248).

54 Delia non aveva pianto (AM 13), «tra molte resistenze» (AM 14) aveva voluto portare la bara della madre a spalla (insieme agli uomini di famiglia), e aveva infine sentito un «sollevio colpevole» (AM 15) per la conclusione della cerimonia.

55 «[The menstrual blood] is a red warning flag of things to come» (Mulleneaux, *Burying Mother's Ghost: Elena Ferrante's «Troubling Love»*, cit., p. 246).



dell'io, divenuti fluidi, e la morte materna:⁵⁶ l'intera città è «disciolta nel calore» e i suoi spazi riemersi dalla memoria sono «instabili come una bevanda effervescente che, se agitata, straripa in schiuma» (AM 15); lacrime abbondanti, «per la prima volta dopo molti anni», sgorgano dai suoi occhi mentre in un bagno cerca di ripulirsi dal sangue (AM 17); lo «scroscio d'acqua» di un lavandino lasciato aperto da giorni la accoglie quando entra nella casa materna ormai vuota (AM 27); una visione della madre annegata e galleggiante in quella stessa acqua dilagante emerge in lei per associazione (AM 28); un temporale violento le inzuppa il viso e l'abito (AM 97, 101-102); una sovrabbondante lubrificazione vaginale anestetizza il suo sesso durante l'incontro erotico con il figlio di Caserta (AM 114); una macchia di sperma paterno le sporca il vestito (AM 152). A questa fisiologia del liquido, connessa alla generatività, alla sessualità e persino – in una rete associativa assai estesa – al dialetto,⁵⁷ Delia reagisce provando un costante senso di nausea, di ribrezzo. Il disgusto è uno strumento fondamentale della sua introspezione, perché la rottura o lo scivolamento dei confini e la conseguente labilità della linea di divisione fra esterno e interno – quella «frantumaglia» insomma su cui si è tanto soffermata Ferrante – incrinano la compattezza difensiva del suo io.⁵⁸ Il disgusto le fa oltrepassare la soglia della ripugnanza e le permette di rinegoziare il legame madre/figlia collocandosi in una «posizione flessibile, scivolosa»⁵⁹ tra interno ed esterno delle norme sociali, culturali e psichiche.

Questa linea instabile è anche il confine tra i vivi e i morti, divenuto scivoloso, ambiguo: è il tema del fantasma di Amalia, che subito dopo il funerale impone alla figlia una seconda metamorfosi, quella del viso. Lo

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

- 56 «Toute substance liquide est présence d'Amalia, et Amalia ruisselle dans chaque angle de rue, transpire dans la promiscuité citadine, secrète ses substances par tous les pores» (Bovo-Romœuf, *Sensualité et obscénité dans «L'amore molesto» et «I giorni dell'abbandono» d'Elena Ferrante*, cit. p. 133). «La morte per acqua assume un significato imprescindibile, poiché allude in nuce alla possibilità della protagonista di riscoprire le molteplici ovidiane metamorfosi del sé» (M. Tartaglione, *Le parole indicibili. «L'amore molesto» di Elena Ferrante*, in Ead., *La «guerra amorosa». Il materno nella narrativa di autrici italiane del secondo Novecento*, Aracne, Roma 2014, pp. 160).
- 57 Delia definisce così la litania di parole oscene che le rivolge Caserta durante il loro primo incontro per la strada: «un morbido rivolo di suoni che coinvolge in un frullato di seme, saliva, feci, urina, dentro orifici d'ogni genere, me, le mie sorelle, mia madre» (AM 18). Si tratta di una catena associativa talmente complessa ed estesa (sia in questo romanzo che ne *I giorni dell'abbandono* e ne *La figlia oscura*) che si può parlare di «parametri del disgusto» (S. Milkova, *Mothers, Daughters, Dolls: on Disgust in Elena Ferrante's «La figlia oscura»*, in «Italian Culture», XXXI, 2, 2013, p. 98).
- 58 Da qui l'insistenza della voce narrante su quelle percezioni fisiche che garantiscono una qualche presenza nel mondo: Delia si vorrebbe aggrappare al cadavere di Amalia (AM 12), stringe la lingua fino a farsi male (AM 135), vuole che il proprio sedile in treno abbia una qualche consistenza (AM 173). Oppure, all'opposto, l'attenzione verso quelle percezioni che segnalano la sua assimilazione agli oggetti: «mi sentii una cosa, misteriosamente in equilibrio al centro della stanza» (AM 149).
- 59 Condivido in questi passaggi la tesi di fondo dell'ottimo saggio di Milkova (Milkova, *Mothers, Daughters, Dolls: on Disgust in Elena Ferrante's «La figlia oscura»*, cit., pp. 92, 95, 97, 106). Il termine disgusto è esplicitamente usato da Ferrante nella sua recensione a Alice Sebold (Ferrante, *Se l'amore è furioso*, cit.).

spettro della madre va collegato, in una prospettiva antropologica, ad una liminalità strutturale del femminile. Per il suo carattere ontologico e non sociale (situato cioè all'interno di una dimensione cosmico-biologica, non pubblica), l'iniziazione femminile rimane, rispetto a quella maschile, molto più invischiata sulla linea di passaggio: un'area di confine e di sospensione⁶⁰ tra due stadi ben definiti. La storia di *kore*/Persefone e una serie di vicende mitiche complementari raccontano la liminalità come una condizione ambigua e composita, che si impone per la sua forza perturbante. Nella figura della dea in eterna metamorfosi, al tempo stesso figlia adolescente e regina dei morti, convergono i transiti compiuti e quelli falliti:⁶¹ nel suo essere *aletis*, vagabonda tra il mondo della vita e quello della morte, è lei a farsi garante di un nomadismo del femminile. Con un sostanziale rovesciamento rispetto al mito classico, è ad Amalia, la madre, che spetta il destino di *postropaios*, di fantasma che fa la spola tra la vita e la morte, e che invade subito dopo il funerale la casa e la figlia con una serie di visioni del proprio corpo morto e vivo (AM 28, 30-32). Come sempre accade nell'*Amore molesto*, i rapporti di causa ed effetto sono disarticolati. Così, anche in questo caso, non viene stabilito alcun nesso esplicito tra gli occhi pesantemente bistrati del cadavere di Amalia (AM 12) e la «reazione inconsueta» (AM 48) che impone a Delia, parecchie pagine dopo e in seguito alle visioni del fantasma materno, di truccarsi usando il piccolo *beauty* lasciato da Caserta, insieme agli altri oggetti, nella valigia. Anzi – ad ulteriore depistaggio del lettore, forzato in questo modo a condividere la «frantumaglia» della protagonista – la figlia sottolinea che la madre non si era mai truccata in vita sua (AM 46) e che lei stessa aveva smesso di farlo da tempo (AM 48). Fatto sta che la maschera della cosmesi mette immediatamente in comunicazione la morta con la viva, trasforma l'una nell'altra secondo un arcaico processo⁶² di reciproca empatia verso il quale Delia esprime tutte le sue resistenze:

60 Lincoln sottolinea che nelle civiltà premoderne da lui studiate «le donne non fanno mai propriamente parte di una gerarchia sociale, né hanno una posizione indipendente di qualche rilievo». Per questa ragione, «non godendo mai di questa posizione, non possono esserne private, e si è costretti a concludere o che non ci può essere stato liminare per le donne, o che le donne si trovano sempre in uno stato liminare» (Lincoln, *Diventare dea*, cit., p. 146).

61 Ogni città greca includeva infatti nelle proprie feste annuali una qualche forma rituale connessa alla storia mitica di una vergine morta in circostanze tragiche, e celebrata proprio dalle giovani della città in procinto di sposarsi. Questi riti di trasformazione femminili sono affollati di giovani donne escluse dal compimento – e, una volta morte, trasformate in spettri che esigono un'espiazione da parte di quelle fanciulle in grado invece di perseguire la parabola del proprio destino (Iles Johnston, *Hecate and the Dying Maiden*, cit., pp. 223 e sgg.).

62 «La maschera [...] viene messa in connessione anzitutto con i morti, che essa, nella sua applicazione arcaica, rappresenta presso diversi popoli. Essa crea un rapporto tra i vivi e i morti. Gli uni si trasformano negli altri, o più esattamente la maschera determina una loro unione che si compie nell'anima del portatore [...]. La maschera è lo strumento di una *trasformazione unificatrice*» (K. Kerényi, *Uomo e maschera*, in Id., *Miti e misteri*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 342). Di «maschera del trucco» parla esplicitamente Delia (AM 97).



«Sei un fantasma» dissi alla donna nello specchio. Aveva la faccia di una persona intorno ai quaranta, chiudeva prima un occhio, poi l'altro, e su ciascuno passava una matita nera. [...] «Non ti assomiglio»⁶³ Le sussurrai mentre mi davo un po' di fard. (AM 48-49)

6.2. La metamorfosi degli abiti

Il terzo tempo della metamorfosi è scandito invece dagli abiti che Delia trova nella valigia della madre e che indossa durante la sua ricerca. Come nelle fiabe, la vestizione è profondamente rituale e simbolica. Hanno sicuramente un colore parlante i due abiti seducenti: il primo – rosso ruggine – si associa al sangue del ciclo mestruale e al processo di frantumazione dell'involucro maschile di Delia, il secondo – blu scuro – anticipa la vestizione finale, quella del tailleur di Amalia. La vestaglia, infine, con «quel detestabile color cipria» (AM 108) evoca un universo di morbidezza cromatica. Uno dei tratti ricorrenti delle iniziazioni femminili (in antitesi rispetto a quelle maschili, nelle quali il corpo deve liberarsi dagli abiti per accedere ad un nuovo status) è proprio un «processo di addizione»,⁶⁴ una sovrapposizione per strati successivi di ornamenti cerimoniali. Questo processo si ispira ad un modello di accrescimento «compiuto attribuendo gradatamente all'inizianda cose simboliche che fanno di lei una donna e, al di là di ciò, un essere cosmico».⁶⁵

Proviamo ad accostare questo statuto cosmico alla metamorfosi raccontata nell'*Amore molesto*. Per Delia, l'abito materno è «un altro corpo, un corpo più accessibile» (AM 159). Si presenta quindi come un supplemento essenziale del rapporto madre/figlia, nel quale il corpo nudo rappresenta, con un interessante rovesciamento degli stereotipi sul femminile, un limite invalicabile e una fonte di separazione. La fisicità di Amalia è perturbante per quattro ragioni sostanziali: è preclusa alla figlia bambina («non mi aveva mai concesso nemmeno di sfiorarla»: AM 160); è un principio erotico espansivo indifferente ai bisogni filiali; è immediatamente connessa alla violenza maschile del padre (con il suo corollario di tumefazioni, sangue, etc.); è infine decomposta in cadavere «livido» (di cui la figlia contempla comunque a lungo il dettaglio seduttivo delle «gambe olivastre, straordinariamente giovani per una donna di sessantatré anni»: AM 12). Il corpo della madre – sfuggente al contatto, mutilato dal dominio maschile, esibito sul tavolo dell'obitorio e, perfino nel giorno del funerale

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

63 E a smentirla, subito dopo, è suo zio che vedendola esclama: «Come stai bene. [...] Di voi tre [figlie], sei quella che assomiglia di più ad Amalia» (AM 49-50).

64 Lincoln, *Diventare dea*, cit., pp. 146-147. Lincoln ricava questa costante dai riti analizzati, nel cui ambito fa però eccezione proprio il mito di Demetra e *kore*/Persefone con i misteri connessi (nei quali il tema della vestizione non è presente). Faccio uso comunque nel mio discorso di questo nesso tra vestizione e riti iniziatici, perché nel caso dell'*Amore molesto* interpreto ovviamente il rito di iniziazione in senso metaforico e inclusivo, non filologico.

65 *Ivi*, p. 148.

(AM 13), nei quadri della zingara nuda – è la cifra dell'angoscia di Delia. Nell'*Amore molesto* non è la nudità ma il vestito che libera energie profonde, perché proprio grazie alla sua funzione/finzione sociale consente di mettere in scena una graduale identificazione della figlia. L'abito materno è una «maschera che si nutrive di tepore e odore, che pareva figura, teatro, racconto» (AM 160); l'odore della madre, una piccola traccia persistente, erotizza anche gli abiti cuciti per le clienti (AM 85); i vestiti sono l'enigma della madre, la rappresentazione sociale di un mistero:

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. (AM 77)

Tiziana
de Rogatis

L'atto di spogliarsi e rivestirsi rinvia alla potenzialità del bozzolo-involucro, che consente di dare una forma provvisoria all'identità ma anche di fuoriuscirne durante i gradi intermedi della metamorfosi. Il fatto che Delia celebri la sua vestizione per quattro volte di seguito sottolinea l'aspetto intermittente, precario di questa progressiva approssimazione tra madre e figlia, fatta di avvicinamenti ma anche di repulsioni. Quando, per esempio, Delia apre per la prima volta la valigia ed esamina il piccolo guardaroba, si accorge che uno degli slip – proprio quello che poi sceglierà di indossare la mattina dopo nel negozio Vossi (AM 71) – è lacerato sul fianco, perché è stato indossato da un corpo di taglia superiore (AM 47): quello della madre (nel meccanismo psichico e narrativo dell'inversione, sarà la madre, per prima, a indossare gli abiti della figlia). La sua reazione di disgusto («sentii che lo stomaco mi si contraeva e trattenni il respiro»: AM 47) – connessa, come ormai sappiamo, al superamento della soglia della ripugnanza e alla caduta nella «frantumaglia» – è in questo caso particolarmente estrema, dal momento che la costringe al vomito e alla percezione di «una furia autodistruttiva» del proprio stesso corpo (AM 48). Il disgusto veicola infatti anche l'angoscia per l'intrusione della madre nella propria stessa intimità. La biancheria intima lacerata evoca un'appropriazione divorante della madre e del suo universo erotico, che entrando con violenza nei panni della figlia (o quanto meno, della taglia della figlia) ne deforma l'interiorità. Al contrario, quando Delia indossa la vestaglia (nella stanza dell'albergo, in una breve tregua della ricerca), una serie di associazioni empatiche («mi resi conto con tenerezza inattesa che [...] avevo Amalia sotto la pelle»; «per la prima volta nella mia vita ebbi l'impressione di essere bella»: AM 108) le consentono di capire finalmente sia che quegli abiti sono un regalo per lei, sia che quella vestaglia era stata indossata dalla madre prima della sua morte. L'abito non è la totalità della fusione, ma la conciliazione con le inevitabili mancanze: non riveste il pieno ma il vuoto. È così possibile per Delia (durante il secondo colloquio con la vedova De Riso) scoprire improvvisamente un



altro punto di vista, impensato fino a quel momento: il lavoro di sarta era stato per Amalia un esorcismo del caos e della violenza presenti nella sua vita quotidiana, un'aspirazione al decoro,⁶⁶ un modo per pensare «la dismisura secondo misura», per ridurre «il disagio dei corpi a carta e tessuto» (AM 129). Emblema di questa volontà di riparazione è il continuo lavoro di riadattamento con cui Amalia aggiorna le forme del proprio vecchio tailleur blu, da lei creato durante gli anni Cinquanta e indossato fino alla fine (è quello di cui si spoglia prima di annegare). Se, oltre che un veicolo erotico, l'abito rappresentava per la madre una ricomposizione dell'io, comprendere finalmente il senso di questa creatività implica immediatamente per la figlia la visione di una nuova forma, una nuova piega che gli eventi del passato possono prendere. Il filo della storia senile con Caserta non è più riconducibile all'ambiguità di una madre lasciva ma alla «leggerezza pensosa» di una donna che gioca con le «stoffe vuote» della propria stessa vita (AM 130), che cerca di riparare i propri traumi e le proprie lacerazioni. È esemplare, in questo senso, l'insistenza con cui la voce narrante si sofferma sul dettaglio della biancheria intima logorata, su cui si è esercitato il lavoro di rammendo di Amalia: «vecchie mutande bianche e rosa, con molti rattoppi ed elastici antiquati che apparivano qua e là dalla stoffa scucita, come binari negli intervalli tra un tunnel e l'altro» (AM 29). Un'altra metafora sartoriale significativa è quella del taglio della stoffa: nella tappa finale del racconto (nello scantinato del Coloniali-Pasticceria), Delia viene presa da un vortice dell'immaginazione, che consente al tailleur blu di scucirsi, di tornare alla disponibilità originaria del tessuto intatto. Ma subito un'Amalia fantastica comincia a imbastirlo e cucirlo: a tagliare cioè il destino della figlia (AM 159). L'immagine speculare dell'io – garantita dallo sguardo della madre – è la prima forma di costruzione difensiva, di cornice, del soggetto: è «il primo vestito».⁶⁷ Possiamo distinguere due tempi nelle vestizioni di Delia: prima – quando indossa i due abiti erotici – si veste *come la madre avrebbe voluto che lei fosse*, cioè simile alla parte più trasgressiva e seduttiva della stessa Amalia,⁶⁸ e poi – quando indossa il tailleur blu – si veste *come la madre appariva* attraverso le forme sociali ed estetiche del controllo sul corpo femminile nell'Italia del dopoguerra. Attraverso i due tempi, Delia mette in moto un processo sintattico che la libera dalla simbiosi. Lei non è più

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

66 «Il lavoro di Amalia rimanda alla battaglia, in certi ambienti sottoproletari, per passare, tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, dalla pura sopravvivenza a forme di vita più agiate» (Ferrante, *La reinvenzione dell'«Amore molesto»*. *Carteggio con Mario Martone*, cit., p. 25).

67 E. Lemoine Luccioni, *Psicologia della moda*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 96.

68 Quando Delia si vede guardata da zio Filippo, che contempla il suo corpo rivestito dall'abito color ruggine, riconosce negli occhi di lui la propria assimilazione al fantasma della Amalia trasgressiva: «Mi sforzai di sorridergli, sicuramente per rabbonirlo ma anche per allontanare l'impressione di aver perso il governo del mio viso, di averne uno che era l'adattamento di quello di Amalia» (AM 74).

dentro la madre, oscillante tra la nostalgia di fusione dell'infanzia (quel desiderio di «pensare i suoi pensieri dal di dentro di lei, dall'interno del suo respiro»: AM 91) e la fuga immobile della vita adulta, ma può essere *simile*⁶⁹ ad Amalia. Separarsi è esattamente «vestirsi dell'Altro»,⁷⁰ in una relazione di adattamento (il tailleur è troppo largo per Delia) nella diversità. Il processo di mascheramento consente di creare una distanza tra madre e figlia, perché solo una parte di Delia, la pelle simbolica dell'abito, si assimila ad Amalia, non più tutto il suo essere. Accettando e adattando il dono che la madre le ha fatto, Delia è in grado anche di rielaborare creativamente il lutto per le parti di sé e di lei perdute: quel resto, quell'eccedenza, quegli scampoli che sono sempre in cerca di una nuova forma. In questo modo, la figlia accetta finalmente di essere stata tagliata, formata, narrata dalla madre:

Sentii quell'abito vecchio come la narrazione estrema che mia madre mi aveva lasciato e che ora con tutti gli artifici necessari mi calzava a pennello. (AM 171)

7. Il viaggio iniziatico: il taglio dell'abito e il taglio del tempo

Se il vestito è l'indice vistoso di ciò che copre,⁷¹ è anche vero che questa formula si adatta in modo particolare ai due abiti erotici di Delia. Mettendosi nei panni della madre e accettando la mascherata fallica della donna seduttiva, la figlia non si espone solo allo sguardo di Caserta, ma anche a quello degli altri uomini. Il conflitto con il maschile e con la sua violazione viene ritualizzato nella cornice della provocazione erotica, che fa emergere in Delia la lingua del dialetto fino a quel momento censurata (e comunque mai trascritta alla lettera nel romanzo⁷²):

Un giovanotto uscì bruscamente dal riparo di un portone, mi prese per un braccio ridendo e mi disse in dialetto: «Dove corri? Fatti asciugare!». Lo strappo fu così forte che provai dolore alla clavicola e scivolai sulla gamba sinistra. Non caddi solo perché andai a sbattere contro un cassone della spazzatura. Riacquistai l'equilibrio e mi divincolai con forza urlando con mia meraviglia insulti dialettali. (AM 81)

69 Secondo Melanie Klein, la similitudine tra il dentro e il fuori è quel processo simbolico che libera il bambino dall'angoscia verso l'interno del corpo materno e gli permette di stabilire successivamente «un rapporto autentico con la realtà» (M. Klein, *L'importanza della formazione dei simboli nello sviluppo dell'Io*, in Ead., *Scritti 1921-1958*, Bollati Boringhieri, Torino 1971, p. 251).

70 Lemoine Luccioni, *Il taglio femminile*, cit., p. 88.

71 Ead., *Psicologia della moda*, cit., p. 122.

72 Sul rapporto tra lingua e dialetto nei romanzi di E. Ferrante cfr. 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.



Il dialetto napoletano, al tempo stesso lingua della madre (AM 20) e del «sesso molesto» maschile (AM 135), rinvia ad un universo psicologico e culturale di sopraffazione, una condizione dell'anima esposta ad una «scomposta regressione» (AM 11), uno stato prelinguistico, barbarico, di disarticolazione delle vocali:

un vocio di insulti in dialetto, un lungo elenco di parole che finivano in consonante, come se la vocale finale fosse precipitata in un abisso e il resto della parola mugolasse sordamente di dispiacere. (AM 118)

L'abito seducente è una messa in scena della polarità maschile-femminile del desiderio; come tale, è un'estensione della città di Napoli, della sua anima barocca, esibizionista, ossimorica. La città è il luogo ibrido, sessualmente ancipite in cui si mescolano in modo ambiguo e spiazzante una parte femminile e una parte maschile. Parla d'altronde di un'energia vitale ermafrodita anche la descrizione che Ferrante propone altrove delle madri napoletane sottoproletarie: «donne allegre e sboccate, vittime violente, disperatamente innamorate dei maschi e dei figli maschi». ⁷³ Un analogo gioco degli opposti, moderna variante espressionista della totalità onnicomprensiva del rito, ⁷⁴ si gioca sul corpo di Delia: muscoloso, magro, scattante ma ora finalmente addolcito dalla forma sinuosa dei vestiti, che calzano – così lei sottolinea ripetutamente (AM 71, 119, 171) – come un guanto. L'abito è la sperimentazione degli sguardi maschili sul corpo (AM 121, 153), è il viaggio di ascesa e discesa attraverso i tanti luoghi di questa città verticale: il Vomero, la funicolare di Chiaia, via Caracciolo, piazza Plebiscito, piazza Dante, Piazza Cavour e la sua metropolitana, via Gianturco e infine, in periferia, il Rione Luzzatti. Napoli è raccontata come una metropoli estrema nel suo clima (oscillante tra il caldo afoso e i temporali), nelle sue tonalità cromatiche, nei rumori urlati del suo traffico. Il punto di vista allucinato di Delia deforma anche il luogo più edenico della città, frequentato dai napoletani per le loro passeggiate: il lungomare di Via Caracciolo, che si apre, da un lato della strada, all'incontro con il mare e il Golfo e, dall'altro, al succedersi di alcuni degli edifici più eleganti del centro storico. Dovunque segni di eccesso (l'intensità cromatica e meteorologica degli elementi naturali, il caos «feroce» del traffico) e di estraneità (le aperture «dispettosamente» chiuse):

Il mare era diventato una pasta violacea. I suoni della mareggiata e quelli della città producevano una miscela furibonda. [...] Mi fermai a guardare le facciate dei grandi alberghi allineati lungo il flusso feroce delle vetture.

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

73 E. Ferrante, *Il vapore erotico del corpo materno. Risposte alle domande di Marina Terragni e Luisa Muraro*, in Ead., *La frantumaglia*, cit., p. 210. E più oltre: «la loro subalternità vitalissima, sguaiata, sofferente, piena di propositi di insurrezione che poi finiscono in nulla, rende difficile sia l'immedesimazione che la ripulsa disamorata» (*ibidem*). Su Napoli: «non è un luogo qualsiasi, è un prolungamento del corpo, è una matrice della percezione, è il termine di paragone di ogni esperienza» (*ivi*, p. 60).

74 Lincoln, *Diventare dea*, cit., pp. 139-140.

Ogni apertura di quegli edifici era dispettosamente chiusa contro il rumore del traffico e del mare. (AM 120)

Proprio come nel caso di *kore*/Persefone, il viaggio iniziatico di Delia è guidato da una direzione simbolica: il movimento di caduta verso il basso, sperimentato prima nell'ascensore e nella funicolare e poi nell'interrato. Una serie di metafore racconta la sua avventura come una variante infera della favola di *Alice nel paese delle meraviglie*: una «Alice invecchiata all'inseguimento del coniglio bianco» (vale a dire, Caserta: AM 85), caduta nel «pozzo obliquo» (AM 84) della memoria. Affine alle trasformazioni della bambina di Wonderland è la metamorfosi del corpo di Delia, che stando a contatto con l'amico d'infanzia Antonio, il figlio di Caserta, vive un processo di miniaturizzazione e recupera lo sguardo e la statura dei suoi cinque anni (AM 98). E Delia ridiventa bambina anche quando, alla fine della sua ricerca, entra nello spazio ormai vuoto e desolato del Coloniali-Pasticceria; lì il bancone del negozio sembra per un attimo sormontare la sua testa, come nelle proporzioni dell'infanzia (AM 155). Sulla falsariga del romanzo di Carroll, un minuscolo uscio è la soglia del mondo segreto: dalla pasticceria una «porticina» accede infatti al basso interrato, luogo delle fantasie triangolari di Delia (dove, secondo la bambina, Caserta e la madre erano amanti), spazio dei giochi erotici con il piccolo Antonio (mimetici di quelli della fantastica coppia di adulteri) e scenario delle molestie sessuali praticate su di lei dal pasticciere, il padre di Caserta. «Dire è incatenare tempi e spazi perduti» (AM 169). Tra le numerose analesi, questa è una delle più complesse. Come già era accaduto nel lungo *flashback* della funicolare (AM 84-93), la «frantumaglia» è lo scivolamento dei contorni: somatici, psichici, e infine temporali.

Mi sentii ripetere ad Antonio parole non diverse da quelle che stavo ascoltando, dietro quella porticina, nello spazio nero dell'interrato; e lui le ripeteva a me. Ma io mentivo mentre le dicevo. Fingevo di non essere io. Non volevo essere «io», se non ero l'io di Amalia. [...] Ero io ed ero lei. Io-lei ci incontravamo con Caserta. [...] Ero, all'imperfetto. Mi sentivo lei coi suoi pensieri [...]. Ero identica a lei e tuttavia soffrivo per l'incompletezza di quell'identità. Riuscivamo a essere «io» solo nel gioco, ormai, e lo sapevo. (AM 166-167)

I tempi verbali giocano qui un ruolo decisivo, perché l'imperfetto che scandisce «la fabbrica di menzogne» (AM 165) della delazione infantile sta per essere soppiantato, poche pagine dopo, da ben altro *explicit* favoloso, quello della formula finale del romanzo con la quale Delia, di fronte alla propria carta di identità manipolata, riconosce la presenza magica della madre dentro di sé:⁷⁵ «Amalia c'era stata. Io ero Amalia».

75 Di contro ad un'irrevocabilità della morte nelle pagine iniziali del romanzo: «Amalia è morta» dissi con tono tranquillo» (AM 36).



La violazione è riemersa; la menzogna infantile è stata svelata. La memoria ha fatto della perdita una narrazione, l'ha ritualizzata. Il taglio del tempo è affine al taglio degli abiti: in entrambi i casi, il montaggio della forma dialoga anche con la frattura e con la mancanza. Per un verso, il tessuto vitale può essere ricucito, rimesso insieme – seppure solo come strappo rammendato –; per l'altro esso rischia sempre di rimanere uno scampolo, un residuo privo di potenzialità, perduto per sempre. La temporalità della sopravvivenza si fonda sull'energia sotterranea di una vita latente, potenziale, che può ridestarsi da un momento all'altro così come può essere condannata per sempre all'oblio. Delia vede Napoli come un mondo perduto, senza riparazioni («non esisteva più gesto o passo che, rimasto tra le pietre e l'ombra, le stesse di allora, potesse aiutarmi»: AM 136; «l'ambiente era vuoto e non esisteva memoria capace di riempirlo»: AM 155), ma al tempo stesso il passato riemerge proprio l'istante dopo averne negato l'esistenza. «I sentimenti forti» – leggiamo nella *Frantumaglia* – «fanno saltare la cronologia», sono il grimaldello che scardina la superficie solo apparentemente compatta e semplificata del tempo convenzionale. Se Delia è quasi costretta a raccontare la propria storia «dal centro di una vertigine», se lei stessa è «un vortice di detriti, un turbinio di pensieri-parole», questo accade anche perché la spirale che la avvolge – «il tempo del dolore»,⁷⁶ nella suggestiva formula di Elena Ferrante – è la dimensione atemporale e ciclica della dualità gemellare madre-figlia, nella quale «tutto è già accaduto e non ancora accaduto, già morto e non ancora nato».⁷⁷ La formula con cui Kerény descrive la simbologia eleusina del grano, «l'abisso del seme»,⁷⁸ parla ancora una volta della posizione di *limen* e di entità duplice, al confine tra origine e risultato, fusione e perdita, morte e vita, arcaico e futuro dell'identità femminile – non va taciuto quindi il profilo d'ombra che la suggestiva formula evoca, se collocata nella moderna relazione con la madre: il peso di una genealogia sincronica, che può impedire alla figlia di vivere. L'«acronia»⁷⁹ in cui Delia precipita agganciando «voce a voce, cosa a cosa, fatto a fatto» (AM 32) è un mondo brulicante, affollato da corpi incarnati non meno che da fantasmi. La temporalità dei riti iniziatici e quella del romanzo hanno questo tratto in comune: l'alterazione della cronologia lineare e la nascita di un tempo altro. Mentre però nelle cerimonie trasformative

L'amore molesto
di Elena Ferrante.
Mito classico,
riti di iniziazione
e identità
femminile

76 Ferrante, *La frantumaglia*, cit., p. 102. Sulla temporalità nei primi tre romanzi di Ferrante cfr. Strapapini, *L'una e l'altra. I romanzi di Elena Ferrante*, cit.

77 C.G. Jung, *Psicologia della traslazione*, in Id., *Pratica della psicoterapia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, p. 230; cfr. Ferrante, *La frantumaglia*, cit., p. 102: «il dolore ci sprofonda tra le antenate unicellulari, tra i borbottii rissosi o terrorizzati dentro le caverne, tra le divinità femminili ricacciate nel buio della terra, pur tenendoci ancorate – mettiamo – al computer su cui stiamo scrivendo».

78 K. Kerény, *Kore*, in Jung, Kerény, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, cit., p. 173.

79 Ferrante, *La frantumaglia*, cit., p. 103.

femminili l'inizianda lascia il momento storico in cui vive ed entra nella dimensione atemporale del mito, «un mondo di inizi assoluti»,⁸⁰ nel romanzo Delia vive in un tempo misto nel quale convivono, in una sorta di presente magico e angoscioso, gli eventi di oggi e quelli del passato, e uno stesso spazio (è emblematica in questo senso l'analessi della funicolare: AM 84-94) può essere abitato da entrambe le temporalità. Mentre i riti iniziatici postulano la ricerca di una corrispondenza tra la donna e il cosmo e un suo adeguamento ad una celebrazione comunitaria e alle sue norme, nell'*Amore molesto* la «frantumaglia» è una energia che destruttura le gerarchie psichiche della protagonista e la costringe a consumare la sua avventura in solitudine.

I riti e il romanzo convergono però sullo stesso effetto finale: una rinascita e una trasformazione, scaturite dal ripensamento creativo di una perdita, dal riscatto di un dolore. Subito dopo avere indossato il tailleur blu, i gesti di Delia mimano la fuoriuscita dal ventre materno (oppure il ritorno di Persefone dall'Ade, spesso rappresentato nella tradizione fittile come un'emersione da un taglio della terra⁸¹): la figlia si introduce infatti nello stretto varco della saracinesca malamente abbassata del Coloniali (la stessa da cui era sbucato un gatto con in bocca un topo dalla coda guizzante, prima che lei accedesse al locale abbandonato: AM 153) e caccia «la testa all'aperto» (AM 172). Il passaggio attraverso il «triangolo azzurrino» della saracinesca (AM 172; al suo primo ingresso all'interno del locale il «triangolo» era invece «buio»: AM 154) le consente di intravedere casualmente all'esterno Caserta, di metterne finalmente a fuoco una visione normale e di decidere di non inseguirlo più. Anche per abbandonare definitivamente l'uomo al suo destino (sta infatti per sopraggiungere alle sue spalle un individuo che intende aggredirlo), lei rientrerà a questo punto nel Coloniali e se ne allontanerà definitivamente attraverso l'uscita secondaria, quella del cortile. Quando esce all'aperto, Delia non corre più e cerca «il passo giusto per una persona adulta che non ha fretta» (AM 173).

80 Lincoln, *Diventare dea*, cit. p. 137.

81 *Ivi*, p. 122.