

## ***Due partite* di Cristina Comencini, *La figlia oscura* di Elena Ferrante e la demitizzazione della maternità**

**Marianna Orsi**  
**Indiana University Bloomington**

### **ABSTRACT**

Nel 2006 escono *La figlia oscura* di Elena Ferrante e *Due partite* di Cristina Comencini; entrambe le opere offrono un'analisi della maternità, libera da ogni retorica idealizzante e da ogni sentimentalismo. Entrambe le opere gettano luce sugli aspetti più oscuri e disturbanti del materno, con riferimenti al disgusto per gestazione e allattamento, alla componente animale della funzione materna, al legame soffocante con i figli, all'annichilamento della donna, alle terribili conseguenze che vanno dalla depressione al suicidio. Lo scopo di questo lavoro è mettere in luce gli aspetti comuni tra le due opere, analizzando in particolare la simbologia della gravidanza e del parto, la comune visione della maternità e un simile approccio alla risoluzione del conflitto madre-donna, non immune dalle influenze del pensiero della differenza e della psicoanalisi. Sia *Due partite* sia *La figlia oscura* si pongono, se pure in modo diverso, come viaggi attraverso la sofferenza materna, che ne identificano la prima radice nel sacrificio, nell'annullarsi della donna nella madre. Il superamento di tale conflitto sarà per entrambe il recupero, da parte della donna-madre, della propria individualità, attraverso un salutare distacco dal figlio.

**PAROLE CHIAVE:** maternità, madre sacrificale, femminismo, Cristina Comencini, Elena Ferrante

## INTRODUZIONE

Nel 2006 escono il romanzo *La figlia oscura* di Elena Ferrante e la *pièce* teatrale *Due partite* di Cristina Comencini. Entrambe le opere offrono un'analisi disincantata della maternità, libera da ogni retorica idealizzante e da ogni sentimentalismo; entrambe gettano luce sugli aspetti più oscuri e disturbanti del materno, con riferimenti al disgusto per la gestazione e l'allattamento, alla componente animale della funzione materna, al legame soffocante con i figli, all'annichilamento della donna, alle terribili conseguenze che vanno dalla depressione al suicidio.

Lo scopo di questo lavoro è mettere in luce gli aspetti comuni tra le due opere, analizzando in particolare la simbologia della gravidanza e del parto, la comune visione della maternità e un simile approccio alla risoluzione del conflitto madre-donna, non immune dalle influenze della psicoanalisi, con la quale entrambe le autrici hanno dichiarato legami (Comencini 2006; Ferrante 2003, 132). Sia *Due partite* sia *La figlia oscura* si pongono, se pure in modo diverso, come viaggi attraverso la sofferenza materna, identificandone la prima radice nel sacrificio, nell'annullarsi della donna nella madre. Le autrici indicano come superamento di tale conflitto il recupero, da parte della donna-madre, della propria individualità, attraverso un salutare distacco dal figlio. Comencini e Ferrante propongono una recisione del simbolico cordone ombelicale che anche dopo la nascita continua a legare madre e figlio in una simbiosi annichilante per l'individuo-madre.

Già in alcune opere di fine Ottocento si può riscontrare una visione disincantata della maternità. Ombretta Frau (2011, 36) ed Ermenegilda Pierobon (1997, 202-7), ad esempio, riscontrano in alcune opere di Marchesa Colombi (come *Un matrimonio in provincia*, 1885) precoci rappresentazioni della mancanza di istinto materno e visioni negative della maternità. Alcune voci significative si levano contro il mito della madre anche all'interno del panorama letterario femminile del Novecento. Sibilla Aleramo in *Una donna* (1906) contesta l'equazione maternità-sacrificio ("Perché nella maternità adoriamo il sacrificio? Donde è scesa in noi questa inumana idea dell'immolazione materna?"), sacrificio che appare come una condanna eterna e immutabile: "Di madre in figlia, da secoli, si tramanda il servaggio. È una mostruosa catena," 2005, 144) e nota il conflitto fra condizione materna e creatività femminile. Nonostante questo, per Aleramo la maternità resta una realtà naturale, il cuore dell'identità femminile (Moretti 2014, 8). *Espatriata: da Torino a Honolulu* di Mantea (1908) offre una descrizione anti-idilliaca della gravidanza: "Sono in quello stato che si chiama interessante, forse perché priva di interesse per un certo periodo la donna, rendendola deforme, brutta e capricciosa" (Mantea 2007, 69; si veda anche Frau 2011, 38).

Ne *I divoratori* (1911) Annie Vivanti parla di figlie che simbolicamente divorano le madri, privandole della loro individualità, di ogni capacità creativa, riducendole a ombre di loro stesse. "Io sono una delle 'divorate.' Non esisto più. La piccola Anne-Marie mi ha divorata" (1922, 397), così si descrive Nancy, una delle protagoniste. Questo d'altra parte è il fato di ogni donna, ma "è giusto che sia così [...]. Poiché questa l'eterna legge, inesorabile e magnifica: che a queste vite date a noi, la nostra vita deve essere data" (397).

Come si può notare da questi pochi esempi, nemmeno autrici così attente all'individualità e alla creatività femminile come Aleramo e Vivanti sono immuni dal mito della santità del sacrificio materno. D'altra parte nel corso del Novecento la figura della madre del sacrificio, la *mater dolorosa*, diventa centrale, un vero *topos* letterario (Moretti 2014, 34). La fede nell'equazione donna-madre è assoluta: "la donna è sempre madre [...] anche quando è vergine," sostiene l'influente antropologo Paolo Mantegazza (1886, 43; Moretti 2014, 35). Si crede che la naturale vocazione materna privi la donna di ogni interesse e di ogni possibilità di concentrarsi su altre funzioni, come l'impegno sociale o politico (Bravo 1997, 141-5; Moretti 2014, 33-5; Giorgio 2002, 120). E "proprio la maternità è [...] l'elemento nuovo che connota la definizione moderna di esclusione delle donne dalla individualità e quindi dalla cittadinanza" (Scattigno 1997, 274). La Chiesa Cattolica contribuisce fortemente all'idealizzazione della maternità del sacrificio con la

promozione del culto della Vergine e delle sante (Kristeva 1986, 161-3; Bravo 1997, 150-3; Giorgio 2002, 119-20; Moretti 2014, 34; Koch 1997, 244-5). Per Alba Amoia è proprio questa equazione donna-madre propagandata da secoli di letteratura e iconografia, così radicata nelle menti delle stesse donne – anche di quelle più colte e attive socialmente e politicamente come Vivanti e Aleramo – a impedire un reale cambiamento (Amoia 2000, xv; Frau 2011, 40). Anche ai tempi del primo movimento per l'emancipazione femminile italiano, fra gli anni Ottanta dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, la funzione materna resta essenziale; la sua valorizzazione è al centro degli sforzi delle prime attiviste (Nicolini 2011, 15-30; Scattigno 1997, 273; De Grazia 1994, 148); si pensi ad esempio all'opera di Maria Montessori (Bravo 1997, 278-9). Se l'inizio del Novecento, e la Prima Guerra Mondiale rappresentano per le donne europee un'esperienza di libertà, patriottismo, impegno, lavoro e valorizzazione (Thébaud 1994, 45) il femminismo filantropico italiano di quegli anni è principalmente attivo nell'assistenza ai bambini e alle madri lavoratrici (Brilli 2011, 54-63; Talarico 2011, 77-9; Bravo 1997, 131-7, 150-63, 208-9; Scattigno 1997, 274-6; Moretti 2014, 36-7).

Nel periodo tra le due guerre il femminismo subisce ovunque un arretramento (Scattigno 1997, 281) e in Italia, con il fascismo, la retorica della maternità ideale raggiunge un picco. Aumentano le tutele alle madri, soprattutto nell'ottica dell'aumento demografico e del rafforzamento della famiglia, ma ciò favorisce l'espulsione delle donne dal mondo del lavoro (Talarico 2011, 83-90; Scattigno 1997, 281-2; Giorgio 2002, 120; Benedetti 2007, 74-5; De Grazia 1994, 154-5).

Nel dopoguerra il desiderio di un ritorno all'ordine porta al riaffermare i ruoli di genere più tradizionali. Nonostante l'accesso delle donne al voto e alle cariche pubbliche, e nonostante la Costituzione sancisca l'uguaglianza morale tra uomo e donna (art. 29, 37, 48, 51), essa continua a riferirsi alla famiglia come principale funzione della donna: l'articolo 37, infatti, sostiene la parità lavorativa tra uomo e donna, specificando che le condizioni di lavoro femminile non devono impedire le funzioni familiari (Sapegno 2011, 119). Sia il Partito Comunista sia la Democrazia Cristiana costituiscono sezioni femminili, e fanno della famiglia il centro delle loro attività (121-3); dal canto suo la Chiesa promuove un'immagine della madre cristiana ispirata al culto della Vergine Maria (Koch 1997, 246-7; Scattigno 1997, 282).

A parte alcune significative eccezioni come Natalia Ginzburg e Fausta Cialente, che si soffermano sugli aspetti più dolorosi del materno (Benedetti 2007, 77-8), la letteratura conferma le nozioni tradizionali di femminilità e maternità. Esse restano invariate fino all'emergere del femminismo degli anni Sessanta e Settanta che sfida la visione tradizionale della donna-madre (Giorgio 2002; Scattigno 1997, 282-3; Benedetti 2007, 76, 84-5); si pensi ad esempio alle opere di Dacia Maraini, Carla Cerati (Benedetti 2007, 86) e Oriana Fallaci (89-90). Per molte femministe la madre diventa l'incarnazione di tutto ciò che non si vuole diventare, sinonimo di subordinazione e passività (Scattigno 1997, 283-4; Roccella 1974, 7); altre femministe rivendicano invece la maternità come esperienza centrale della vita femminile (Lonzi 1974, 40; Benedetti 2007, 85).

Se il femminismo degli anni Settanta è essenzialmente un movimento delle figlie (Benedetti 2007, 95; Giorgio 2002, 120), tra gli anni Settanta e Ottanta alcune scrittrici – come Oriana Fallaci, Gina Lagorio, Dacia Maraini e Lidia Ravera – si concentrano sulla maternità dal punto di vista delle madri. Altre – come Rosetta Loy e Francesca Duranti – analizzano il punto di vista delle figlie (Giorgio 2002, 121). Negli anni Ottanta e Novanta invece è la relazione madre-figlia a diventare centrale (Scattigno 1997, 296-7). Le figlie scoprono l'importanza delle loro madri ed esplorano il legame che le unisce, come testimoniano le opere di Carla Cerati, Fabrizia Ramondino ed Elena Ferrante (Benedetti 2007, 100-8; Giorgio 2002, 121).

Le vicende di *Due partite* e *La figlia oscura* sono collocate negli anni Novanta, nonostante la loro scrittura risalga ai primi anni Duemila. Questa scelta non sembra casuale: entrambe le scrittrici pongono come premessa delle loro riflessioni sulla maternità l'equazione patriarcale donna-madre e la riduzione dell'individuo donna alla sua funzione materna. Questo è il contesto culturale in cui si muovono le madri del primo atto di *Due partite*; questo l'ambiente napoletano

delle origini di Leda ne *La figlia oscura* (e in generale in tutte le opere di Ferrante). Le autrici, pur avvicinandosi con le loro riflessioni a posizioni femministe, lasciano il femminismo fuori dalla vicenda. Ne *La frantumaglia* (2003) Ferrante sembra schermirsi di fronte all'etichetta di scrittrice femminista, pur ammettendo di conoscere e seguire il dibattito sulla donna (132).<sup>1</sup> Nel suo primo atto, Comencini mette in scena donne degli anni Sessanta, ancora legate alla visione tradizionale pre-femminista, e, nel secondo, donne della stagione post-femminista degli anni Novanta. Lo stesso contesto cui appartiene Leda, donna emancipata degli anni Novanta. Entrambe le scrittrici ritraggono donne moderne e colte, che, nonostante la loro consapevolezza e la loro realizzazione professionale e sociale, sono ancora vittime di un conflitto, dovuto alla pervasività del mito della *mater dolorosa*. Le autrici sembrano lasciare alle donne degli anni Duemila, le loro lettrici, la vera risoluzione.

Comencini e Ferrante rendono esplicite le intuizioni delle scrittrici del Novecento che per prime descrivono la componente più sinistra della maternità e approfondiscono la riflessione delle scrittrici degli anni Ottanta e Novanta. Esplorando il *topos* del sacrificio materno, Comencini e Ferrante si concentrano sulla simbologia della gravidanza e del parto, come processo conoscitivo attraverso il quale la donna prende consapevolezza della vera essenza della maternità. Nelle prossime sezioni si analizzeranno le opere di Ferrante e Comencini dialogando con la tradizione letteraria, la critica letteraria e femminista, e la teoria psicoanalitica.

#### **DUE PARTITE DI CRISTINA COMENCINI**

La sceneggiatura di Comencini si apre su “[u]n salotto borghese degli anni sessanta. Un tavolo da gioco. Un divano, delle poltrone. Un carrello con le tazze da tè e i pasticcini. Tre donne sui trentacinque anni giocano a carte” (2006, 1). Possiamo immaginare le protagoniste come signore ben vestite e ben truccate secondo la moda del tempo: così appaiono nella resa filmica (Monteleone 2009). Tutto il primo atto è dominato da una visione di matrimonio e riproduzione come destino ineluttabile, non lontana da quella descritta da Colombi, Mantea, Aleramo e Vivanti. Il destino matrimoniale e riproduttivo si ripete uguale a se stesso di madre in figlia, in un ciclo che sembra eterno. Il ruolo di madre è inconciliabile con qualsiasi altra attività. Le quattro donne in scena – tutte sposate, tre già madri, una in attesa del primo figlio – durante un normale pomeriggio trascorso giocando a carte, confrontano le loro esperienze facendo emergere a poco a poco tutta la sofferenza del materno.

Sin dalle primissime battute emerge un forte riferimento alla circolarità, al ciclo perpetuo in cui le figlie riproducono immancabilmente gli atti delle madri e ne rivivono il destino. Non a caso, mentre le protagoniste chiacchierano e giocano a carte, le loro figlie, nella stanza accanto, giocano imitandole: si truccano come loro, mettono i loro vestiti e le loro scarpe, ritagliano dai giornali figurini di principesse e spose. “Povere bambine, neanche da bambine,” commenta Gabriella; ma Claudia ribatte stupita: “A che gioco dovrebbero giocare? Tu a cosa giochi?,” sottolineando la naturalità e la necessità del processo. Gabriella allora ammette che anche lei da piccola giocava “[u]lle signore” ma poi commenta amaramente: “Non se ne esce” (Comencini 2006, 10). Formule simili ricorrono nell'intero atto: “L'eterna illusione” (12, 23), “Non se ne esce” (10, 20), “Non se ne uscirà mai” (17, 46). Ogni figlia rivive le esperienze della propria genitrice: Gabriella ha rinunciato alla carriera diventando una moglie scontenta, come sua madre prima di lei, e rivolge al marito rimproveri simili a quelli che la mamma rivolgeva a suo padre. Come la propria genitrice, Sofia ha un amante; Beatrice ha lo stesso temperamento romantico e idealista della mamma; come lei si è illusa di avere trovato l'amore e ne ripercorrerà tragicamente i passi.

Scenari alternativi vengono accarezzati; la libertà, data solo dal non avere figli, viene

<sup>1</sup> *La Frantumaglia* è una raccolta di lettere di Ferrante a cura dei suoi editori. Nelle lettere e nei brevi saggi “d'occasione” che compongono il volume, indirizzate agli stessi editori, a revisori, giornalisti e altri interlocutori, Ferrante parla delle sue opere e della sua attività scrittorica.

vagheggiata, ma l'idea è subito scacciata dal senso di colpa e del dovere. Gabriella e Claudia ricordano brevi periodi in cui si sono allontanate dai figli sentendosi magicamente leggere e serene, e come quel benessere le aveva spaventate:

Gabriella: – L'ultima volta che ho suonato, Sara era nata da un mese. L'avevo lasciata a casa con Sandro, era la prima volta. Ero così angosciata di averla dovuta lasciare. Poi me la sono dimenticata completamente. Cancellata. Suonavo e non avevo più una figlia, non ero sposata, non ero neanche una donna. Suonavo meglio di qualsiasi altra volta. [...] Ho avuto una paura terribile. Non doveva più capirmi, dovevo concentrarmi su loro, stamparmelo in testa per sempre: ero madre, quella era mia figlia.

Claudia: – Mi succedeva una cosa del genere quando facevo ancora i viaggi con Cesare [...]. Piangevo per tutto il viaggio d'andata. Il giorno dopo mi dimenticavo completamente di loro, della casa. [...] Mi sentivo così leggera, [...] sognavo [...] un'altra esistenza. [...] Se non c'era Cesare a riportarmi indietro, penso che sarei rimasta via per sempre. Ci credete? Io, la madre perfetta, come dite voi, ecco di cosa ero capace! (30)

Pare che queste donne degli anni Sessanta, siano ancora convinte della bontà e della santità del sacrificio, la stessa descritta da Aleramo e Vivanti. Il primo atto di *Due partite* sottolinea inoltre che, una volta diventate madri, alle donne non è permesso lavorare e realizzarsi; la maternità deve essere la loro unica occupazione, la loro unica identità. Claudia è apparentemente la più realizzata del gruppo (tre figli maschi, una famiglia perfetta), quella che sembra più convinta della necessità del destino matrimoniale e riproduttivo femminile. Tuttavia è proprio lei a far notare, con parole che ricordano *I divoratori*, che in quanto mogli e madri, loro non sono più nulla, non contano nulla agli occhi del mondo: “Abbiamo studiato, Gabriella suonava, io ero bravissima in matematica [...] e cosa valiamo? Zero, meno di zero” (39).

Lo scontento esplose con il monologo di Sofia, la più disincantata del gruppo, che strappa il velo ideale che copre la condizione materna, smascherandone gli aspetti più brutali:

Io penso che [...] [*il parto*] sia una barbarie [...] Perché si deve soffrire in questo modo, rinunciare a suonare il pianoforte, sopportare di essere tradite? Dov'è la ragione di tutto questo? Non c'è [...]. Noi siamo delle creature primitive, questa è la ragione. Abitiamo ancora nelle caverne [...]. Non possiamo diventare moderne [...]. Se diventiamo moderne, smettiamo di essere donne. Ma come si può essere moderne quando l'utero si deve aprire di dieci, dodici centimetri per far passare la testa del bambino [...]. Quando ti verrà da pisciare e cacare senza vergogna in faccia al dottore! Noi siamo la barbarie del mondo: facciamo l'esperienza più antica che c'è [...]. Il latte esce dal capezzolo che è simile a quello di una capra! La mia portiera, quando ho partorito, ha chiesto a mio marito: “Ha sgravato la signora?” Noi godiamo a essere abitate da un alieno, a rinunciare al talento, alla libertà. Noi vogliamo essere legate a qualcuno anche se ci strozza. Vogliamo essere di qualcun altro. E non c'è fine, non c'è rimedio (41-2).

La gravidanza viene associata a uno stato primitivo, bestiale dell'essere umano, che deumanizza la donna avvicinandola all'animale. La riproduzione è forza naturale senza ragione, che nulla ha di umano e razionale, che travolge la donna e la annulla. Il bambino è un essere tirannico che soffoca la madre, l'amore materno è un legame soffocante, che priva la donna di se stessa, della sua personalità, delle sue aspirazioni e della sua autonomia. Alla fine dello sfogo di Sofia, “[u]n silenzio. Sono sposate come se avessero di nuovo partorito tutte” (42). Questo commento extradiegetico che paragona lo svelamento di questa oscura verità a un parto, sembra alludere al dolore materno come una componente oscura che ogni madre cova e nutre dentro di sé. Una verità nascosta di dolore che solo con grande fatica o attraverso un'improvvisa lacerazione può venire alla luce.

Gabriella si domanda se all'amore non venga dato un peso eccessivo, se non sia una malattia (42). Beatrice, la più romantica, prospetta un futuro diverso per le figlie: "Eppure io penso che cambierà, forse sono un'idealista, ma penso che cambierà in meglio, che il mondo degli uomini e quello delle donne si riavvicineranno" (40). Ma la luce ottimista che si sprigiona dalle sue parole viene subito oscurata dalla memoria del dolore materno. Beatrice ricorda infatti che sua madre, donna dal temperamento romantico e idealista, una volta separata dalla figlia ormai adulta, aveva perso ogni ragione di vita, perché non aveva altra identità né altro ruolo se non quello materno. Il suo amore esclusivo per la figlia era diventato male di vivere che l'aveva portata fino alle estreme conseguenze: "Si è uccisa pochi anni dopo che sono andata via di casa. Al telefono mi parlava sempre del silenzio, il silenzio che la circondava" (47).

Se la maternità è messa a nudo come fenomeno ancestrale, che avvicina all'animale, la modernità, al contrario, è vista come un mondo in cui le donne saranno libere dal fardello della procreazione. L'unica via d'uscita dal dolore materno per queste donne degli anni Sessanta sembra essere quella proposta da Shulamith Firestone (1970), un futuro in cui le donne affideranno la riproduzione alla tecnologia, recuperando la loro indipendenza.

Il secondo atto di *Due partite* ha per protagoniste le quattro figlie, tutte donne emancipate, autonome e professionalmente realizzate. Di queste quattro donne degli anni Novanta,<sup>2</sup> solo due sono sposate, una ha un compagno, l'altra è single. Nessuna ha figli. Il ciclo eterno della maternità sembra infranto: matrimonio e riproduzione non sono più un obbligo. Il diritto al lavoro e alla realizzazione personale è ormai acquisito. I desideri delle madri sembrano essersi realizzati nelle figlie. Come sognava Beatrice, il mondo degli uomini e quello delle donne si sono avvicinati. Questo ha portato a una grave conseguenza: non si è soltanto ridotta la distanza, ma si è giunti a un vero e proprio rovesciamento. Se prima gli uomini erano autonomi e forti, mentre le donne erano condannate a essere remissive e fragili, ora sono gli uomini a essere diventati insicuri. Sara si lamenta di questa debolezza maschile: "Ma un po' di energia ci vuole, un po' di virilità!" (Comencini 2006, 60). Le fa eco Rossana: "Gli uomini sono diventati così apprensivi!" (73); Sara, esasperata, si sfoga: "Sto seriamente pensando di *fargli fare* un figlio, così almeno avrà qualcuno di cui occuparsi" (59-60, mio il corsivo).

Le donne si sono ormai liberate dall'obbligo di annullarsi nella funzione materna, ma non dal dolore a essa collegato. Giulia è tormentata dallo spettro di un annichilante rapporto madre-figlia, ricordando con angoscia l'amore di sua madre Beatrice come qualcosa di eccessivo, che assorbiva totalmente la genitrice, annullandola. Era diventato un fardello per entrambe e una malattia per la mamma:

Penso sempre all'ultima volta che l'ho vista. Alla casa... [...] Le luci spente, mio padre chiuso nel suo studio e lei seduta in salotto, mi aspettava. Mi aspettava sempre [...]. [*E io le*] dicevo al telefono: "Mamma, ma non sei sola c'è papà, perché ti senti così sola?" (62-3).

Quando andavo a trovarla, lei era piena di gioia, mi stringeva. Si era vestita tutta elegante. Certe volte mi sembrava di essere io il suo innamorato [...]. La sentivo piangere dietro la porta quando me ne andavo. Ma non è una cosa normale, non è una cosa normale tutto questo amore, tutto su di me (64).

Sara, Giulia, Rossana e Cecilia sono diventate quello che le madri sognavano per loro: la rivincita femminile sull'imposizione naturale e sociale della riproduzione, l'uscita della donna dallo stato di minorità. Tuttavia, l'indipendenza, l'essersi affermate nel mondo del lavoro, come e

<sup>2</sup> L'ambientazione negli anni Novanta si deduce dal calcolo dell'età delle protagoniste, tutte sulla trentina, che le colloca trent'anni dopo il periodo in cui era ambientato il primo atto. Nella resa scenica teatrale e cinematografica, cambia lo stile di abiti, acconciature e trucco, ma non cambiano gli interni; le protagoniste si incontrano infatti nel salotto di Beatrice, che è rimasto lo stesso.

meglio degli uomini, ha un pesante costo, che emerge dalle parole di Rossana:

Rossana: – Una volta [...] [*mio marito*] è venuto a trovarmi all'istituto. [...] Non l'avevo visto arrivare. Parlavo con i colleghi [...]. Mi ha detto "Mi ha fatto impressione come parlavi, sembravi un uomo."

Sara: – Anche a me, quando suono bene, per farmi un complimento, mi dicono che ho proprio il tocco di un uomo.

Rossana: – Ho pianto tutta la notte. E mi è venuto un desiderio terribile di fare un bambino (74).

Essere moderne, infrangere le barriere di genere, per queste donne significa non solo diventare *come* gli uomini, ma divenire uomini. Come già affermato da Sofia, comporta la rinuncia della propria capacità riproduttiva. Tuttavia, tale rifiuto non è privo di dolorose conseguenze. Almeno due delle donne qui rappresentate rimpiangono la maternità. La liberazione dal fardello della gravidanza, la riconquista di se stesse non le ha dunque liberate dal dolore: non quello di una madre che non è abbastanza donna, in questo caso, ma di una donna che non può essere madre.

Cecilia desidera disperatamente un figlio che sta tentando di avere con la fecondazione assistita, tanto da invidiare alla madre Claudia proprio ciò che anni prima, nello stesso salotto, era stato definito un dolorosissimo fardello: "Pensa, alla mia età mia madre aveva già tre figli, fortunata!" (56). Se Rossana, pensando alla generazione delle madri, dice, "[L]avoriamo, per non portare il peso che portavano loro," Cecilia risponde: "Però io lo vorrei tanto un po' di peso in più" (81-2). Se la gravidanza era stata descritta da Sofia come barbare, come qualcosa che degrada l'essere umano ad animale, che deforma il corpo e priva la donna di autonomia e aspirazioni, Cecilia parla della gravidanza in termini poetici: "L'utero è proprio fabbricato per questo, sapete, si può dilatare di dieci, dodici centimetri, è così elastico! Io mi sento tutta così elastica, pronta a fare tutto" (82). Se per la generazione delle madri la gravidanza e il parto rappresentavano la condanna al dolore e alla rinuncia, per Cecilia il mutamento fisico della gravidanza non è deformazione ma potenzialità. L'elasticità del corpo femminile che si modifica, che anche dopo il parto è capace di adattarsi alle mille esigenze della nuova condizione, secondo Cecilia è proprio la principale risorsa, il vero potere femminile, la soluzione al conflitto: "Dobbiamo rassegnarci, siamo donne dopotutto [...] dunque dobbiamo essere elastiche: saper fare un po' di tutto, fingere di non saper fare niente, dedicarci completamente a qualcuno, farne a meno, essere belle, brutte, vecchie, giovani, sole..." (79).

Se le madri del passato sono state prima illuse e poi dominate da una società che le annullava costringendole alla sola funzione materna, la via d'uscita dall'infelicità e dalla schiavitù è quella indicata da Cecilia: diventare madri con una nuova consapevolezza e a diverse condizioni. Le donne moderne, ben cosce del loro potere, libere di scegliere, possono diventare madri senza rinunciare a se stesse, senza annullarsi, ma trovando dentro di loro l'equilibrio, la forza e le capacità di conciliare i loro diversi ruoli. Le donne moderne non saranno condannate a dedicarsi completamente a un essere che le domina, rinunciando alle loro potenzialità, ma, sfruttando proprio quelle possibilità, quei talenti, quell'intelligenza, potranno essere madri serene e consapevoli. Cecilia infatti non desidera trovare qualcuno a cui sacrificarsi, ma qualcuno *con* cui realizzarsi, con cui e per cui *usare, mettere a frutto* le sue competenze: "Qualcuno a cui dedicarmi... A cui dedicare la mia intelligenza, le mie capacità" (78).

L'opera di Comencini appare come un viaggio attraverso la società e il pensiero femminista dagli anni Sessanta ai Novanta, che prospetta per gli anni Duemila un superamento della dicotomia madre-donna. Le donne del primo atto vivono nell'epoca in cui la maternità, non solo è sentita come supremo dovere femminile, ma è "utilizzata [...] per giustificare la loro esclusione dalla sfera dell'economia e della politica" (Vegetti Finzi 1990, 3). La generazione delle madri del primo atto è cresciuta nell'epoca, iniziata in tempi remoti e finita solo con il

femminismo degli anni Sessanta, in cui il matrimonio rappresenta un tentativo di controllo della sessualità femminile finalizzato alla riproduzione (190). Un sistema in cui “attraverso il controllo della madre, l'uomo si assicura la massima produttività biologica e il possesso dei figli” e con essi la salvaguardia del suo patrimonio e della sua discendenza (191). In questo sistema la donna viene privata del controllo sulla sua stessa fecondità (192) e del parto (193) e viene relegata a una dimensione di passività.<sup>3</sup> Per secoli la sessualità femminile è stata connessa alla maternità, che ne era l'unica giustificazione socialmente accettabile, in nome dell'ideale materno; ma questa sacralizzazione della madre ha portato, come logica conseguenza, alla rimozione di ogni potenzialità femminile, alla *riduzione* della donna a madre (194).<sup>4</sup> Per secoli le donne hanno accettato l'idealizzazione materna, ma lentamente si è insinuato il sospetto della sua insufficienza: le donne del primo atto di *Due partite* rappresentano appunto la presa di coscienza dell'insufficienza dell'equazione donna-madre nella fase pre-rivoluzionaria degli anni Sessanta. Le protagoniste del secondo atto invece rappresentano la generazione cresciuta negli anni della rivolta femminile contro il patriarcato; sono le figlie, diventate donne negli anni Novanta, nella prima fase di quella modernità, che, come sostiene lo psicoanalista Massimo Recalcati: “non facilita [...] l'integrazione feconda tra la donna e la madre, anzi, ne favorisce il divorzio” (2015, 13). Le donne del primo atto sono infelici perché vittime della tirannia della famiglia biologica, che le rende economicamente e socialmente subalterne. Nelle riflessioni sulla barbarie del parto e sulla rinuncia alla maternità come unico mezzo di liberazione, riecheggia – seppure non sia esplicitamente menzionata – l'utopia marxista di Firestone in cui le donne instaurano una dittatura temporanea, appropriandosi dei mezzi di riproduzione, dei loro corpi, ed esercitando il controllo su di essi:

The revolt of the underclass (women) and the seizure of control of reproduction: not only the restoration to women of ownership of their own bodies, but also their (temporary) seizure of control of human fertility [...]. The reproduction of the species [...] would be replaced by (at least the option of) artificial reproduction (1970, 11).

Questa rivoluzione metterebbe fine non solo alla dipendenza della donna dall'uomo, ma anche a quella del figlio dalla madre (11), poiché l'interdipendenza madre-figlio è un legame sociale basato sull'oppressione (72).

L'opera di Comencini, con la sua struttura speculare – in cui ogni madre ha una figlia che segue le sue orme; in cui la prima generazione sogna e la seconda ne realizza i desideri; in cui i nomi sono spesso evocativi (Beatrice, di dantesca memoria, per l'appassionata di poesia, Sofia “sapienza” per la più consapevole e disillusa) – non vuole certo porsi come un quadro realistico. Può essere letta, invece, come una sorta di grande allegoria della vita femminile, del percorso di crescita della donna. In essa sono rappresentate due epoche, quella del tramonto del patriarcato e dei primi fermenti di ribellione dell'utopia femminista – come quella di Firestone – cui forse si allude nel testo; e quella della fase successiva alle grandi battaglie femministe. Se Comencini sceglie di ambientare la storia negli anni Novanta anziché nel presente della sua scrittura – i primi anni Duemila – è probabilmente per lasciare proprio alle donne degli anni Duemila, lettrici e spettatrici della storia, il compito di raggiungere un equilibrio.

Le donne del secondo atto, infatti, non rappresentano un punto di arrivo, ma la fase di un percorso ancora incompleto verso la serenità. Esse non sono libere dal dolore, sono ancora vittime dall'apparente inconciliabilità della funzione materna con individualità e nuove conquiste, professionali e sociali. Le due generazioni sono in realtà due facce della stessa medaglia. Come sostiene Recalcati, infatti:

<sup>3</sup> A partire dall'Ottocento, con il passaggio dall'assistenza domiciliare a quella ospedaliera, alla donna viene sottratto anche il controllo del parto che diventa esperienza alienante, gestita da altri, in un ambiente asettico (193).

<sup>4</sup> Riduzione sostenuta non solo dalla società patriarcale ma anche dalla psicoanalisi degli anni Trenta e Quaranta (Recalcati 2015, 105).

la madre che sopprime la donna – come accadeva nella versione patriarcale della maternità – o la donna che nega la madre – come accade nel tempo ipermoderno – non sono due rappresentazioni della madre, ma due sue declinazioni egualmente patologiche (2015, 15).

La risoluzione del conflitto, che emerge alla fine dell'opera dalle parole di Cecilia, concorda con alcuni esiti della teoria psicoanalitica, ribaditi recentemente; ossia la necessità della donna di non ridursi alla sua funzione materna, ma di imparare a staccarsi dal figlio quel che basta per coltivare la sua integrità di individuo:

Lacan ha mostrato che l'esistenza del desiderio della donna non tutto assorbito in quello della madre sia la condizione essenziale affinché il desiderio della madre possa essere generativo. Solo se lo sguardo della madre non si concentra a senso unico sull'esistenza del figlio la maternità può realizzare appieno la sua funzione (16).

Questo concetto sarà ulteriormente esplorato nell'opera di Ferrante.

### **LA FIGLIA OSCURA DI ELENA FERRANTE**

*La figlia oscura* di Elena Ferrante è un testo complesso e fitto di elementi simbolici. Senza addentrarsi nel dettaglio dei rimandi psicoanalitici, ci si vuole qui soffermare sui tratti comuni tra l'opera di Ferrante e quella precedentemente analizzata di Comencini, in particolare sulla simbologia del parto e del legame simbiotico, sulla visione anti-ideale di gravidanza e maternità, e sul tema dell'annullamento della donna nella madre.

*La figlia oscura* si presenta come una *Ringkomposition*: si apre e si chiude con la stessa scena, un incidente automobilistico avuto da Leda sulla via del ritorno da una villeggiatura. Leda è una donna piacente, colta, emancipata degli anni Novanta, come le protagoniste del secondo atto di *Due partite*. Ha due figlie adulte, che si sono da poco trasferite in Canada con il padre per intraprendere una carriera universitaria. Leda, finalmente libera dalle responsabilità materne, parte per una vacanza che diventa un viaggio di conoscenza e salvezza, durante il quale si confronta con altre figure di madre, con le sue origini rifiutate, con le sue colpe mai confessate, rielaborandole e giungendo infine alla risoluzione del conflitto.

Dapprima la maternità è descritta come fardello, fatica fisica e psicologica capace di annientare l'individuo-madre. Dopo la partenza delle figlie, infatti, Leda si sente finalmente libera, leggera come se le avesse solo ora “messe al mondo,” staccate da sé:

scoprii con imbarazzata meraviglia che non provavo alcun dolore, ma mi sentivo leggera come se solo allora le avessi definitivamente messe al mondo. Per la prima volta in quasi venticinque anni non avvertii più l'ansia di dovermi curare di loro [...]. Mi sentii miracolosamente svincolata, come se un'opera difficile, giunta infine a compimento, non mi gravasse addosso (Ferrante 2006, 6-7).

Il rapporto madre-figlie è descritto come un legame simbiotico che non si esaurisce con il parto; è una sorta di prolungamento della gravidanza, uno stato che “grava,” opprime; solo quando se ne libera la donna si sente “sgravata.” Come in *Due partite*, dopo l'ammissione della dolorosa verità sul ruolo di madre, le donne si sentono come se avessero appena partorito, così ne *La figlia oscura* il distacco dalle figlie, dalla parte più dolorosa della maternità, è “sgravamento” e rinascita. Questo simbolico parto anticipa il processo che si compirà nel resto del libro: il graduale e faticoso emergere del lato più oscuro e tormentato della maternità, dal quale la protagonista, alla fine del suo percorso, riuscirà definitivamente a liberarsi.

Appena giunta nella località di villeggiatura Leda inizia la sua riflessione, il suo viaggio interiore attraverso l'esperienza materna. Guardando un ragazzo, ad esempio, si rende conto di vederlo con gli occhi delle figlie:

Alle mie figlie sarebbe piaciuto molto [...]. A me chissà. Mi sono accorta da parecchio che conservo poco di me e tutto di loro. Anche Gino, adesso, lo guardavo col filtro delle esperienze di Bianca, di Marta, secondo i gusti e le passioni che mi immagino siano loro (13).

Le figlie appaiono quindi come parassiti che dapprima invadono il corpo della madre, la dominano, fino ad arrivare addirittura a filtrare i suoi pensieri, privandola non solo della sua autonomia ma anche della sua individualità, costringendola alla passività (Vegetti Finzi 1990, 190-4). Per Leda l'atto generativo è stato un misto di gioia immensa e di dolore:

Come sono stata felice quando Bianca uscì da me e mi arrivò tra le braccia per qualche secondo, e mi resi conto che era stata il godimento più intenso della mia vita. [...] Ma poi venne Marta. Fu lei ad aggredire il mio corpo costringendolo a rivoltarsi senza controllo. [...] Il mio organismo diventò un liquore sanguigno, con una faccia poltigliosa in sospensione dentro cui cresceva un polipo violento, così lontano da ogni umanità da ridurmi, pur di nutrirsi lui ed espandersi, a una putrilagine senza più vita. [...] Ero già infelice, allora, ma non lo sapevo. Mi pareva che la piccola Bianca, subito dopo la sua bella nascita, [...] si fosse presa a tradimento tutte le mie energie, tutta la mia forza, [...] era diventata vorace, esigente, antipatica [...] mi pareva che non ci fosse [...] [*modo di*] addomesticare la fiera buia che portavo in grembo. Il crollo vero per me fu quello: la rinuncia a una qualche sublimazione della gravidanza, la destrutturazione della stessa memoria felice della prima gestazione, del primo parto (Ferrante 2006, 121-2).

Con termini molto simili a quelli usati da Comencini per il monologo di Sofia, la gravidanza appare come spaventosa deformazione del corpo femminile, il feto come un mostruoso parassita che anche dopo il parto rende la madre schiava:

Un corpo di donna fa mille cose diverse, fatica, corre, studia, fantastica, inventa, si sfianca, e intanto i seni si fanno grossi, le labbra del sesso si gonfiano, la carne pulsa di una vita rotonda che è tua, la tua vita, e però spinge altrove, si distrae da te pur abitandoti la pancia, gioiosa e pesante, goduta come un impulso vorace e tuttavia repellente come l'innesto di un insetto velenoso in una vena. La tua vita vuole diventare di un altro. Bianca fu espulsa, si espulse, ma [...] non poteva crescere da sola [...] ci voleva un fratello, una sorella per compagnia. Perciò [...] obbediente programmai, che mi crescesse nel ventre anche Marta (33).

Il feto nel grembo materno è quindi "vita della madre" non come metafora dell'affetto materno, ma perché è, letteralmente, una parte della vita della donna che le viene violentemente sottratta. Lontanissimo da ogni idealizzazione del desiderio materno, la riproduzione appare nella riflessione di Leda come il risultato di un imperativo biologico rafforzato dalla società; un obbligo al quale è impossibile opporsi e al quale la donna deve sottostare passivamente (si veda Vegetti Finzi 1990, 182, 190-4).

Il feto è un essere che si sviluppa autonomo, lotta per vivere anche a spese della madre e si auto-espelle; è la vita stessa che prepotentemente si propaga:

è solo materia viva, ennesima carne casuale venuta da lunghe catene di organismi. Ingegneria [...] e insieme necessità furibonda della riproduzione. Bianca l'avevo voluta,

un figlio lo si vuole con una opacità animale rafforzata dalle credenze correnti (Ferrante 2006, 32).

L'istinto riproduttivo appare come una legge crudele, un destino ineluttabile, cui la donna può solo obbedire passivamente. Il riferimento all'obbedienza della donna ricorda la riflessione di Firestone sull'origine biologica della sottomissione femminile, e quella di Vegetti Finzi (1990, 190-4).

Oltre all'idealizzazione del bambino e del desiderio di maternità, Ferrante rovescia anche il mito della madre tutta amore e sacrificio: Leda, riflettendo sulla sua esperienza materna, ricorda il disgusto e la repulsione che provava per il suo corpo gravido, per la figlia neonata, il suo disamore per le bambine, che non mancava di farla sentire colpevole: "Avevo continui mal di stomaco per la tensione, erano i sensi di colpa: pensavo che ogni malessere delle mie figlie fosse causato da un mio ormai comprovato difetto d'amore" (Ferrante 2006, 54). Frequenti e precise sono poi le descrizioni della depressione *post partum*.<sup>5</sup> "tenevo i nervi saldi, volevo essere una buona madre [...]. Ero così desolata [...]. Non riuscivo più a studiare, giocavo senza gioia, mi sentivo il corpo inanimato, senza più desideri" (44). La depressione si configura qui non tanto come mancata corrispondenza tra il bambino immaginato e il bambino reale, in cui il figlio reale non riesce a compensare il vuoto lasciato da quello immaginario (Vegetti Finzi 1990, 181), ma quanto svuotamento, perdita di se stessa da parte della madre. L'amore materno e l'eccessiva pressione sociale su di esso diventano malattia, come per Beatrice nel secondo atto di *Due partite*.

Sulla spiaggia Leda conosce Nina, una giovane madre napoletana in vacanza con la sua bambina, Elena, di circa tre anni, e la sua rumorosa famiglia. Leda avverte subito fastidio e repulsione per la famiglia napoletana che le ricorda le sue origini, ma viene immediatamente affascinata da Nina e sua figlia. La giovane madre sembra distaccarsi dal resto del gruppo, bellissima, serena, sembra vivere per la sua bambina, dalla quale non si stacca mai, alla quale si rivolge sottovoce, in un linguaggio loro, così diverso dallo sguaiato dialetto dei parenti. Madre e figlia si muovono sulla spiaggia, incuranti dei richiami, dei commenti o delle raccomandazioni dei familiari; Nina e la piccola Elena sembrano formare un tutt'uno, l'emblema della maternità serena. Elena ha una bambola, dalla quale non si stacca mai; con la bambola la piccola gioca a fare la mamma, imitando sua madre, come le bambine del primo atto di *Due partite*. Con la bambola Elena gioca anche con la mamma. Il giocattolo diventa l'oggetto dell'amore materno di entrambe, diventa simbolo, rappresentazione materiale del legame simbiotico madre-figlia.

Leda è subito attratta, affascinata dall'apparizione di Nina ed Elena, che sembrano incarnare la maternità ideale, ma guardandole più da vicino, subito si rende conto che la realtà è meno bella di come le era apparsa inizialmente. Nina è meno giovane, meno bella, meno perfetta di come le era sembrata all'inizio, la piccola Elena è un esserino sgradevole, la bambola vecchia e sporca, tanto da causarle moti di disgusto e repulsione. Leda scopre poi che Nina ha dovuto rinunciare alle sue aspirazioni per un matrimonio forse non voluto e che ora lotta con una maternità che la assorbe completamente e la svuota.

La bambola ricorda a Leda la sua stessa esperienza da giovane. Depressa e spossata dai suoi doveri, ma desiderosa di essere una buona madre, Leda era diventata la bambola di sua figlia:

Mia madre si era sempre concessa pochissimo ai giochi che cercavo di fare col suo corpo [...] non le piaceva fare la bambola [...]. Io invece no. Da grande ho cercato di tenere bene a mente la sofferenza di non poter maneggiare i capelli, il viso, il corpo di mia madre. Perciò sono stata pazientemente la bambola di Bianca (Ferrante 2006, 43).

<sup>5</sup> I sintomi descritti da Ferrante corrispondono ai criteri indicati dal DSM-V per la diagnosi di depressione maggiore: umore depresso, marcata diminuzione di interesse e piacere per quasi tutte le attività, mancanza di energia, ridotta capacità di pensare e concentrarsi, sentimenti di autosvalutazione e senso di colpa.

La madre che si fa bambola della sua bambina ben rappresenta la donna che si annulla nella funzione di madre, che perde la sua umanità, resta svuotata, come un oggetto inanimato. La bambola diventa simbolo del legame con un figlio tirannico che priva la donna della sua identità. Forse per questo, forse nel tentativo di aiutare Nina e di tagliare il legame simbiotico e opprimente, forse per scatenare la sua reazione, Leda sottrae la bambola di Elena.

Osservandola, Leda nota che la bambola è “incinta”; la bambina infatti ha voluto riempire la cavità della sua pancia. Ma ciò che la bambola contiene, ciò di cui è gravida, è un liquame repellente e scuro fatto di acqua di mare, sabbia e sporcizia. La bambola, sotto la pressione delle dita di Leda, “partorisce” sporcizia, disgustandola. Sia la bambola che ciò che contiene sono materia sporca e oscura, come la vera natura della maternità. Leda ne ha repulsione, come ha repulsione per la piccola Elena, come ne aveva avuto per le sue figlie neonate, per il suo corpo gravido. Se in *Due partite* il monologo di Sofia è paragonato a un parto che porta alla luce la verità oscura sulla maternità, in *La figlia oscura* la sporcizia nel ventre della bambola incinta è un simbolo potente di questa componente della maternità, che faticosamente emerge.

Secondo Stiliana Milkova (2013), nei romanzi di Ferrante il disgusto è la reazione che le protagoniste hanno nei confronti della maternità: compare in particolare quando un confine viene superato, qualcosa di proibito viene commesso; sorge sia come manifestazione del malessere materno, della *frantumaglia*, sia come meccanismo per sopprimerlo. Nel caso della bambola e della relazione tra Nina ed Elena, il disgusto deriva dalla constatazione di un eccessivo legame madre-figlia, del tentativo della figlia di controllare, possedere, il corpo della madre, di far cadere la distinzione tra i due. Quando la disperazione della bambina per la perdita della bambola porta all'emergere del malessere della madre, spossata dalle pretese della figlia, Leda riconosce i sintomi del dolore materno, e il tentativo della piccola Elena di costringere la madre ad aggiungere l'organismo al suo:

Sentii che [Nina] stava oscillando tra pazienza e insofferenza, comprensione e voglia di mettersi a piangere. Dov'era l'idillio a cui avevo assistito in spiaggia? Riconobbi il fastidio di trovarsi sotto gli occhi di estranei in quelle condizioni [...]. Voleva reagire all'abbruttimento, darsi un tono. Aveva cercato di vedersi allo specchio com'era prima di mettere al mondo quell'organismo, prima di condannarsi per sempre ad addizionalo al suo. Ma a che pro. Tra poco si metterà a urlare, pensai, tra poco la schiaffeggerà, cercherà di spezzare il vincolo così. Invece il vincolo diventerà più ritorto, si irrobustirà nel rimorso, nell'umiliazione per essersi svelata in pubblico madre non affettuosa, non da chiesa né da rotocalco (Ferrante 2006, 63-4).

Dapprima pensando alle sue figlie, poi osservando Nina ed Elena, Leda nota che la relazione madre-figlia ha un carattere fisico, la bambina cioè cerca di appropriarsi del corpo materno, di controllarlo, cercandone la continua vicinanza.

Nel primo romanzo di Ferrante, *L'amore molesto* (1992), la madre, Amalia, è descritta come una donna dalla prorompente femminilità, dal corpo prosperoso che, agli occhi della figlia, non manca di ammaliare qualunque uomo incontri. Per questo la piccola Delia, ogni volta che prende il tram con la madre, cerca di difenderla dagli sguardi e dai contatti indesiderati, tentando di contenere, controllare il corpo della madre, esercitare il suo possesso esclusivo (Vegetti Finzi 1990, 166 e sgg.):

Allora mi prendeva la smania di proteggere mia madre dal contatto con gli uomini, come avevo visto che faceva sempre mio padre [...]. Mi disponevo come uno scudo alle sue spalle e me ne stavo crocefissa alle gambe di lei [...]. Era uno sforzo inutile, il corpo di Amalia non si lasciava contenere (Ferrante 1992, 63).

Ne *La frantumaglia* Ferrante racconta della sua gelosia di bambina nei confronti della madre, gelosia che riproduceva quella paterna e che si esprimeva come ansia di possesso dell'oggetto-corpo materno: “speravo da piccola che mio padre la chiudesse in casa e non la facesse più uscire” (Ferrante 2003, 127). Descrive, inoltre, la sua ansia, la paura che la madre nel suo “offrirsi [...] alla rapacità delle strade, dei mezzi pubblici, dei negozi” le venisse rubata: “pensavo: ce la ruberanno” (128). Leda descrive sua madre come distante, come un corpo che si sottrae ai giochi di lei bambina; così facendo ammette di aver avuto, da bambina, lo stesso desiderio di appropriazione del corpo materno della piccola Elena, ma di aver sempre avuto la sensazione che la madre “le sfuggisse”: “Sospettavo che avesse cominciato a sfuggirmi fin da quando mi teneva in grembo” (Ferrante 2006, 55). La madre infatti si era sempre sottratta ai suoi giochi, non si era mai fatta bambola (come invece Leda aveva fatto con le sue bambine): “Mia madre si era sempre concessa pochissimo ai giochi che cercavo di fare col suo corpo” (43). A quella mancanza di vicinanza fisica, Leda reagisce, secondo Milkova (2013), con il disgusto per la maternità.

In tutti i romanzi di Ferrante, le protagoniste affrontano una crisi, durante la quale rielaborano la loro esperienza, i loro conflitti irrisolti, le loro colpe mai confessate, in una sorta di discesa agli inferi, che le porta al superamento del lutto e a una rinascita finale, che segue a un confronto con la morte, reale o simbolica. Ne *L'amore molesto*, la morte della madre Amalia riporta Delia a Napoli, a confrontarsi con le sue origini rifiutate, a ricostruire la vicenda di Amalia, dalla quale si era distaccata. In questo modo Delia affronta i suoi conflitti irrisolti fino a ricomporre la frattura che aveva diviso madre e figlia, ritrovando se stessa e ritrovandosi nella madre. Ne *I giorni dell'abbandono* (2002), la fine del matrimonio, la perdita del suo ruolo di moglie e l'abbandono da parte del marito portano Olga a cedere al dolore e a cadere vittima dei fantasmi della sua infanzia napoletana. Ma un confronto con la morte reale la guarisce, le fa superare il lutto e ritrovare la sua identità temporaneamente perduta. Ne *La figlia oscura* la crisi è identificabile con il graduale emergere della dolorosa verità sulla condizione materna. Il percorso del romanzo è un progressivo “sgravamento” dall'oppressione del materno, fino alla sua completa elaborazione e al superamento del conflitto.

Se ne *L'amore molesto* gli inferi sono il seminterrato dove si consuma la molestia e ne *I giorni dell'abbandono* sono il picco di disperazione di Olga in una calda giornata di agosto, ne *La figlia oscura* la discesa agli inferi inizia quando Leda commette un atto apparentemente insensato: il furto della bambola. Prosegue poi con la confessione della sua colpa segreta, l'abbandono delle figlie commesso anni prima, alla quale segue la punizione e infine la rinascita attraverso il confronto con la morte. Leda confessa di essersi allontanata per amore delle bambine e per salvare se stessa, di essersi cioè staccata dalle figlie, di aver interrotto quel pericoloso e opprimente legame simbiotico, per scongiurare pericolose conseguenze. Un simile legame opprime Nina, e Leda, forse, vorrebbe vederlo interrotto. Leda dichiara: “Le amavo troppo e mi pareva che l'amore per loro mi impedisse di diventare me stessa” (Ferrante 2006, 115); spiega di essersi sentita bene dopo il distacco ma anche di aver provato nostalgia. Ammette, infine, di essere tornata perché non era stata capace di creare qualcosa di suo che “potesse veramente stare alla pari con loro” (117), per amore delle figlie e di se stessa, e perché si sentiva inutile senza di loro, confessando di essersi rassegnata al suo ruolo materno: “Mi sono rassegnata a vivere poco per me e molto per le due bambine: piano piano mi è riuscito bene” (117).

L'attenzione sulla capacità di *creare* ricorda la riflessione di Vegetti Finzi sulla maternità come potere femminile, la gravidanza come lavoro, produzione (1990, 216), spesso negati perché considerati inaccettabili da parte di una donna. L'associazione della maternità con una condizione naturale e inevitabile la priva di ogni valenza creativa: “La generalizzazione della esperienza materna nella condizione perpetua di madre cancella la valenza creativa insita nel dare la vita e trasforma la procreazione in oscura riproduzione di corpi, di idee, di alimenti e di cose” (238). Con questo riferimento alla creatività, alla sua capacità di aver prodotto qualcosa di unico, che non può paragonarsi ad altro, Leda sembra avvicinarsi alla riscoperta di questo valore positivo

della maternità. Dichiarando di essersi rassegnata a vivere più per le figlie che per sé, sembra soccombere al dominio della maternità, arrendendosi al ruolo imposto da natura e società. D'altro canto, se si arrende, Leda lo fa alle sue condizioni: solo dopo aver reclamato e ottenuto un amore e una nuova e migliore condizione lavorativa, finalmente pari a quella del marito, dopo essere uscita dalla depressione, dopo aver riflettuto e preso coscienza della sua condizione e del potenziale creativo della maternità.

Come sostiene Vegetti Finzi, ogni maternità, anche quella desiderata, provoca una crisi nella donna, che deve ridefinire e ricostruire se stessa, in un processo che la vede agire da sola (248-50). Se, da giovane, Leda, abbandonando le figlie, aveva compiuto un viaggio di fuga e di guarigione; dopo la loro partenza, da adulte, intraprende un secondo viaggio per completare quel processo. Un viaggio, quest'ultimo, soprattutto interiore, costituito da una lunga riflessione sulla maternità, dal confronto con altri modelli materni, dal ritorno alle origini della sofferenza, dal tentativo di tagliare simbolicamente il legame simbiotico che schiaccia la madre, dall'ammissione della colpa, la sua punizione, il confronto con la morte. Se da un lato le donne del primo atto di *Due partite*, con il loro dialogare e confrontarsi sulla maternità, sembrano rappresentare *in nuce* i gruppi di autocoscienza degli anni Settanta, dall'altro anche il lavoro di Leda su se stessa sembra rimandare a quello stesso concetto di spostamento dal pubblico al privato, all'intimo (Sapegno e Palmieri 2011, 153). Alla fine del suo "altro viaggio" alla riconquista di se stessa, Leda può finalmente rinascere, avendo ormai raggiunto il suo equilibrio tra essere donna e madre, e una nuova serenità, come confermano le ultime parole del libro: "sono morta, ma sto bene."

## CONCLUSIONI

Ne *La frantumaglia* Ferrante dichiara i suoi legami con la psicoanalisi: "ho amato molto Freud, che ho letto abbastanza [...]. Conosco poco Jung. Ho letto con molta passione Melanie Klein" (2003, 132). L'autrice ammette altresì che *L'amore molesto* è il risultato di ciò che, sul finire degli anni Ottanta, aveva letto sull'infanzia femminile e sull'attaccamento del bambino alla madre. Il titolo stesso deriva da un passaggio di *Sessualità femminile* di Freud. Protagonista del romanzo e di certo elemento cruciale dell'intera opera di Ferrante, è l'amore per la madre qui definito come "l'unico grande tremendo amore originario" (133).

Come *Due partite*, *La figlia oscura* mette in luce la pericolosità dell'annullarsi della donna nella madre; rispetto a Comencini, però, Ferrante approfondisce il tema del carattere simbiotico dell'amore materno. Nel farlo, come Comencini, si avvicina ad alcune teorie psicoanalitiche. Recalcati, ad esempio, criticando l'idealizzazione della figura materna, fa notare come sia necessario per il figlio scindersi dalla madre, uscire dalle tenebre dell'indistinto: "la nascita è sempre evento del Due e mai dell'Uno, è sempre un'esperienza radicalmente plurale"; nascere è la "liberazione dal buio della notte dell'Uno" (2015, 32). Citando Winnicott, lo studioso sostiene che ogni madre "sufficientemente buona" porta il figlio nel suo grembo, lo nutre, consapevole che è altro da lei, che con la nascita lo perderà, che la gravidanza è "ospitalità senza proprietà" (33). Nell'opera di Ferrante la sofferenza delle figlie nasce dal loro fallito tentativo di appropriarsi del corpo materno; la sofferenza delle madri invece deriva dal sentire le figlie come esseri che le espropriano del loro corpo e della loro umanità. In entrambi i casi il dolore deriva dalla mancanza di un sano distacco, dal permanere di un'unità madre-figlia, di un Uno che non lascia spazio al Due. Le donne descritte da Ferrante escono dalla sofferenza quando fanno emergere la loro verità di dolore, liberandosene, sgravandosene, e quando si riappropriano della loro identità, riaffermando il Due, emancipandosi dall'Uno.

Ne *La figlia oscura* un elemento centrale è di certo quello del distacco: la separazione delle figlie dalla madre – l'interruzione del legame simbiotico con cui controllano il corpo materno – e, viceversa, della madre dalle figlie. Nella sua critica all'immagine idealizzata della madre tutta amore e totalmente votata alla cura del figlio, Recalcati parla proprio della necessità della madre di sottrarsi alle pretese del figlio. L'assenza della madre è infatti un elemento fondamentale per lo

sviluppo del bambino:

Senza sperimentare l'alternanza dell'assenza e della presenza della madre, la presenza può acquistare tratti persecutori diventando soffocante, mentre l'assenza può suscitare vissuti depressivi e abbandonici. È necessario che l'offerta materna della presenza lasci spazio anche alla sua assenza (53).

Sia *Due partite* sia *La figlia oscura* mettono in scena le pericolose conseguenze della mancanza di questo sano distacco: Beatrice non ha saputo trovare altro ruolo se non quello esclusivo di madre e, una volta separata dalla figlia, soccombe, suicidandosi; Giulia, non avendo sperimentato un sano distacco, e temendo lo spettro della madre che annulla la donna, rifiuta la maternità. Leda, da bambina, cerca un continuo (forse patologico) contatto con la propria mamma, che lo vive come opprimente, sottraendosi. Divenuta a sua volta madre, Leda vive la sua condizione, forse non totalmente desiderata, come invasione da parte di un essere tirannico e il legame con le figlie come opprimente. La fuga e la prolungata assenza, tuttavia, finiscono per sanare il suo dolore.

## BIBLIOGRAFIA

- Aleramo, Sibilla, *Una donna* (Milano: Feltrinelli, 2005 [1906])
- Amoia, Alba della Fazia, *No Mothers We! Italian Women Writers and their Revolt against Maternity* (Lanham: University Press of America, 2000)
- Benedetti, Laura, *The Tigress in the Snow. Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2007)
- Bravo, Anna, "La Nuova Italia: madri fra oppressione e emancipazione," in *Storia della maternità. Storia delle donne in Italia*, a cura di Marina D'Amelia (Roma: Laterza, 1997), pp. 138-83
- Brilli, Elisa, "Fare le italiane. Condizione delle donne e movimenti femminili dall'Unità alla Grande guerra," in *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere*, a cura di Maria Serena Sapegno (Milano: Mondadori, 2011), pp. 47-64
- Comencini, Cristina, *Due partite* (Milano: Feltrinelli, 2006)
- De Grazia, Victoria, "Il patriarcato fascista: come Mussolini governò le donne italiane (1922-1940)," in *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, a cura di Françoise Thébaud, traduzione di Maria Ariotti e Giampiero Cara (Bari: Laterza, 1994), pp. 141-75
- di San Marzano, Cristiana, "Intervista con Cristina Comencini: la vita tra osservazione ed autossoervazione," *State of Mind. Il giornale delle scienze psicologiche*, 24 novembre 2014, <<http://www.stateofmind.it/2014/11/cristina-comencini-intervista/>> [consultato il 29 dicembre 2015]
- Ferrante, Elena, *L'amore molesto* (Roma: e/o, 1992)
- . *La figlia oscura* (Roma: e/o, 2006)
- . *La frantumaglia* (Roma: e/o, 2003)
- Firestone, Shulamith, *The Dialectic of Sex. The Case for Feminist Revolution* (New York: William Morrow and Co., 1970)
- Frau, Ombretta, "Fatte per essere madri? Il rifiuto della maternità nella letteratura femminile in Italia fra Otto e Novecento," *Annuario de Letras Modernas*, 16 (2011), 35-47
- Giorgio, Adalgisa (a cura di), *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women* (New York, Oxford: Berghahn Books, 2002)

- Koch, Francesca, "La madre di famiglia nell'esperienza sociale cattolica," in *Storia della maternità. Storia delle donne in Italia*, a cura di Marina D'Amelia (Roma: Laterza, 1997) pp. 239-72
- Kristeva, Julia, "Stabat Mater," in *The Kristeva Reader*, a cura di Toril Moi (New York: Columbia University Press, 1986)
- Lonzi, Carla, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti* (Milano: Edizioni di Rivolta Femminile, 1974)
- Mantea, *Espatriata. Da Torino a Honolulu* (Roma: Salerno, 2007 [1908])
- Mantegazza, Paolo, *La mia mamma* (Firenze: Barbera, 1886)
- Milkova, Stiliana, "Mothers, Daughters, Dolls: On Disgust in Elena Ferrante's *La figlia oscura*," *Italian Culture*, 31/2 (2013), 91-109
- Monteleone, Enzo, *Due partite*. Film (Rai cinema/Cattleya, 2009)
- Moretti, Erica, "Beyond Biological Ties: Sibilla Aleramo, Maria Montessori, and the Construction of Social Motherhood," *Italian Culture*, 32/1 (2014), 32-49
- Nicolini, Ottavia, "Dentro la sfera privata. Le donne e i rapporti di genere nella società borghese dell'Ottocento," in *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere*, a cura di Maria Serena Sapegno (Milano: Mondadori, 2011), pp. 15-30
- Pierobon, Ermenegilda, "Maternità e conflittualità in alcune opere della Marchesa Colombi," *Italica*, 74/2 (1997), 201-16
- Recalcati, Massimo, *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno* (Milano: Feltrinelli, 2015)
- Roccella, Eugenia, "Ma la pancia è della donna," *Il Mondo*, 1 agosto 1974, p. 7
- Sapegno, Maria Serena, "Democrazia ed emancipazione," in *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere* (Milano: Mondadori, 2011), pp. 115-31
- Sapegno, Maria Serena, e Daniela Palmieri, "Gli anni Settanta: quale politica? Autocoscienza e differenza," in *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere*, a cura di Maria Serena Sapegno (Milano: Mondadori, 2011), pp. 153-78
- Scattigno, Anna, "La figura materna tra emancipazione e femminismo," in *Storia della maternità. Storia delle donne in Italia*, a cura di Marina D'Amelia (Roma: Laterza, 1997), pp. 273-99
- Talarico, Laura, "La promessa di parità tra uomini e donne. Trasformazioni sociali e pensiero femminista tra la prima e la seconda guerra mondiale," in *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere*, a cura di Maria Serena Sapegno (Milano: Mondadori, 2011), pp. 75-100
- Thébaud, Françoise, "La nazionalizzazione delle donne. La Grande Guerra: età della donna o trionfo della differenza sessuale?," in *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, traduzione di Maria Ariotti and Giampiero Cara (Bari: Laterza, 1994), pp. 25-90
- Vegetti Finzi, Silvia, *Il bambino della notte: divenire donna, divenire madre* (Milano: Mondadori, 1990)
- Vivanti, Annie, *I divoratori* (Firenze: Bemporad, 1922 [1911])

## BIOGRAFIA

**Marianna Orsi** è PhD candidate presso la Indiana University Bloomington dove ha insegnato corsi di lingua e cultura italiana e per la quale attualmente svolge un incarico di ricerca. Le sue principali aree di indagine sono la letteratura italiana, in particolare del periodo rinascimentale, e gli studi di genere. La sua tesi di dottorato analizza le rappresentazioni di castità femminile nella letteratura italiana dalle origini al XVII secolo.

Tra i suoi interessi di ricerca si possono annoverare anche la rappresentazione della

maternità e della sessualità femminile nella letteratura e nel cinema italiano, le influenze dell'epica classica su letteratura e media, la rappresentazione dell'omosessualità femminile nella letteratura e nella cultura italiana, l'interazione tra poesia e testi di canzone. Oltre a vari articoli pubblicati in rivista, come ad esempio "La verginità tra virtù e trasgressione nella *Gerusalemme Liberata*" (*Esperienze Letterarie*, 2010) e presentati in conferenze, ha co-curato il volume *Musica pop e testi in Italia dal 1960 a oggi* (Ravenna: Longo, 2015).