

La scrittura come recupero della madre in tre romanzi recenti

Diana Mariana Chiriac  
Department of Italian Studies  
McGill University, Montreal  
June 2011

A thesis submitted to McGill University in partial fulfillment  
of the requirements of the degree of Master of Arts

© Diana Mariana Chiriac, 2011

## ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to extend my thanks and gratitude to my supervisor, Prof. Lucienne Kroha, to whom I owe much of my passion for modern Italian literature and women's writing. Her guidance, advice, and editorial suggestions helped me tremendously during the thesis writing process.

I would also like to thank my parents for constantly providing me with much needed support and encouragement.

## ABSTRACT

This thesis examines three novels by Italian women writers: *Althénopis* by Fabrizia Ramondino (1981), *L'amore molesto* by Elena Ferrante (1992), and *Madre e figlia* by Francesca Sanvitale (1980), all of which deal with a difficult or conflictual mother-daughter relationship. The narrators reconstruct the figures of their mothers after their death through writing, trying to establish a connection or to come to terms with them. This paper looks at how the maternal body, identified as a locus of both desire and conflict for the daughter, is treated in the three works. Moreover, the formal aspect of each text will be examined, to show how both the genre and the structure represent an indication of whether or not the narrator's conflict has been successfully resolved by means of writing.

## RÉSUMÉ

Cette thèse examine trois romans d'écrivaines italiennes: *Althénopis* de Fabrizia Ramondino (1981), *L'amore molesto* de Elena Ferrante (1992) et *Madre e figlia* de Francesca Sanvitale (1980), chacun desquels traite d'une relation difficile ou conflictuelle entre mère et fille. Chaque narratrice reconstruit au moyen de l'écriture la figure de sa mère après sa mort, en essayant d'établir une connexion ou se réconcilier avec elle. Ce travail analyse la façon dont le corps de la mère, identifié comme lieu à la fois de désir et de conflit pour la fille, est abordé dans les trois œuvres. De plus, l'aspect formel de chaque texte sera examiné, afin de montrer la façon dont le genre littéraire et la structure indiquent si la narratrice a réussi ou non à résoudre, par le biais de l'écriture, les conflits reliés à la relation avec la mère.

## RIASSUNTO

Questa tesi esamina tre romanzi di scrittrici italiane: *Althénopis* di Fabrizia Ramondino (1981), *L'amore molesto* di Elena Ferrante (1992), e *Madre e figlia* di Francesca Sanvitale (1980), ognuno dei quali tratta di una relazione madre-figlia difficile o conflittuale. Ciascuna narratrice ricostruisce la figura della madre dopo la sua morte attraverso la scrittura, provando a stabilire una connessione o di venire a patti con lei. Questo lavoro indaga sul modo in cui il corpo materno – identificato come luogo insieme di desiderio e di conflitto per la figlia – è trattato nei tre testi. Inoltre, l'aspetto formale dei romanzi sarà esaminato, al fine di mostrare come il genere e la struttura indicano se la narratrice sia riuscita o meno a risolvere il conflitto con la madre attraverso la scrittura.

## INDICE

<b>Introduzione</b>	1
<b>Capitolo I:</b> <i>Althénopis</i> : la scrittura come uso della creatività materna e filiale	14
<b>Capitolo II:</b> <i>L'amore molesto</i> : la ricerca della madre attraverso la scrittura	38
<b>Capitolo III:</b> <i>Madre e Figlia</i> : scrivere per superare i rimorsi verso la madre	69
<b>Conclusione</b>	87
<b>Bibliografia</b>	96

## Introduzione

Negli ultimi due decenni del Novecento, in seguito ad importanti cambiamenti nelle mentalità e nello status sociale della donna, la narrativa femminile comincia ad interessarsi ad argomenti collegati all'identità femminile che non erano stati ancora approfonditi neanche dalle scrittrici femministe. In Italia, mentre il filone del movimento responsabile per l'attivismo politico ha ottenuto la legge dell'aborto e del divorzio negli anni '70 – ed ha prodotto romanzi come per esempio *Donna in guerra* (1975) di Dacia Maraini – quello ideologico era invece volto a valorizzare la differenza tra le donne rispetto all'uguaglianza tra di loro e con gli uomini. La distinzione chiave, secondo Nirella J. Sanfratello, è quella tra emancipazione e liberazione: “While emancipation focused on reforms and equality within the public sphere through civil rights, liberation concentrated on revolutionary changes on a ‘personal and psychological’ level through identity and difference” (201). La genealogia femminile e la relazione con la madre figurano in modo importante fra gli argomenti legati alla liberazione.

Adalgisa Giorgio delinea le caratteristiche generali dei romanzi che trattano la genealogia femminile: “A rich cluster of texts . . . unashamedly explore the whole spectrum of daughters’ feelings towards mothers, from the classic love/hate conflict to outright hatred and obsessive attachment” (“Novel” 225). I tre romanzi che analizzerò nella mia tesi – *Althénopis* di Fabrizia Ramondino (1981), *L'amore molesto* di Elena Ferrante (1992) e *Madre e figlia* di Francesca Sanvitale (1980) – entrano nella categoria di testi appena menzionata. Prima di

affrontare questi testi direttamente, cercherò di situarli brevemente nei contesti che ritengo importanti per capire la loro genesi e la loro portata sia letteraria che ideologica.

### *Contesto teorico*

Il bisogno di identificare una genealogia materna invece di quella paterna riflette la consapevolezza delle femministe rispetto al carattere restrittivo del modello freudiano. Questo modello enfatizza lo sviluppo del figlio in relazione con il padre, senza elaborare un processo simile nella relazione madre-figlia. Al contrario: per le femministe, nella gerarchia patriarcale, la madre – la quale si trova in una posizione inferiore – non può rappresentare un modello per la figlia, il cui obiettivo è quello di diventare diversa dalla madre. Tale atteggiamento è problematico, siccome nel separarsi dalla figura materna la figlia si sottomette allo schema patriarcale, il che, invece di una vera emancipazione, le conferirà la stessa condizione di oggetto che sua madre ha avuto.

Alcune autrici femministe americane e francesi hanno esposto negli anni '70 questa contraddizione cercando di trovare una soluzione. Nel suo libro *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Adrienne Rich rivela, da un lato, il legame indistruttibile tra i corpi della madre e della figlia: “Probably there is nothing in human nature more resonant with charges than the flow of energy between two biologically alike bodies, one of which has lain in amniotic bliss inside the other . . .” (225-26). In opposizione con questo sentimento si trova però la paura di essere come la madre – una donna ridotta al silenzio e vittimizzata dalla società patriarcale:

Matrophobia, as the poet Lynn Sukenick had termed it is the fear not of one's mother but of *becoming one's mother*. . . . [It] can be seen as a womanly splitting of the self, in the desire to become individuated and free. The mother stands for the victim in ourselves, the unfree woman, the martyr. Our personalities seem dangerously to overlap with our mothers'; and, in a desperate attempt to know where mother ends and daughter begins, we perform radical surgery. (235-36)

Quello che Rich propone per superare questo conflitto è che le donne comincino a conferire valore al legame con le proprie madri, al fine di acquisire forza dentro questo legame (Giorgio, "Writing" 12). È in realtà la distanza tra madre e figlia, incoraggiata dalla società patriarcale, che impedisce l'unione tra le donne, mantenendo la loro debolezza; perciò, questa distanza deve essere colmata.<sup>1</sup> Però Luce Irigaray, la principale esponente del femminismo francese, sostiene che la differenziazione dalla madre è necessaria: ". . . Irigaray was warning that contiguity [between women] could mean fusion and confusion of identity between women, and thus the impossibility of relationships between them (since they were not separate enough for the 'between' to exist), and the impossibility therefore of a maternal genealogy" (Whitford 161). Secondo Marianne Hirsch, la paura di identificarsi con la madre deriva dal fatto che essa viene associata soltanto al corpo materno e alle sue funzioni: "Nothing entangles women more

---

<sup>1</sup> ". . . at the edge of adolescence, we find ourselves drawing back from our natural mothers. It is toward men, henceforth, that our sensual and emotional energies are intended to flow. The culture makes it clear that neither the Black mother, nor the white mother, nor any of the other mothers, are 'worthy' of our profoundest love and loyalty. Women are made taboo to women – not just sexually, but as comrades, cocreators, coinspiritors. In breaking this taboo, we are reuniting with our mothers; in reuniting with our mothers, we are breaking this taboo" (Rich 255).

firmly in their bodies than pregnancy, birth, lactation, miscarriage, or the inability to conceive” (166). La soluzione può essere la genealogia simbolica. Infatti femministe francesi come Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva presentano un approccio che alcuni considererebbero essenzialista ma che secondo Hirsch, non lo è: “Cixous’s mother’s milk and menstrual blood, or Irigaray’s labia, are figures for feminine writing and speech, just as maternity is Kristeva’s figure for poetry” (166). Usando il corpo della madre in modo simbolico, la “somatophobia” – ovvero la paura dei limiti che il corpo materno impone sulla figlia – viene superata e l’ispirazione materna aiuta la figlia a creare. Dando valore ad una genealogia simbolica, il desiderio per il corpo della madre non è più proibito e la figura materna può essere usata simbolicamente per generare non solo figli, ma anche opere artistiche (Giorgio, “Writing” 16).

Il pensiero di Luce Irigaray ha ispirato un importante movimento femminista italiano che si chiama Libreria delle Donne di Milano, formato nel 1975 (Bono and Kemp 109). In effetti, una delle fondatrici della Libreria delle Donne, Luisa Muraro, sostiene che l’uguaglianza con gli uomini non deve essere un obiettivo per le femministe poiché rinforza la dominazione maschile; invece, si dovrebbe creare un’alternativa al paradigma maschile. L’alternativa, secondo lei, è la pratica dell’*affidamento* (Parati and West 21). Questa pratica consiste nella creazione di una relazione verticale in cui una donna si affida ad un’altra più competente in un certo campo per affermarsi in quel campo. Le donne aiutano così altre donne ad acquisire potere nella vita pubblica e politica, diffondendo il potere femminile simbolico dappertutto nel paese (Giorgio, “Writing” 17).

L’*affidamento* ha come modello la relazione madre-figlia e rappresenta il concetto

centrale della comunità femminista Diotima, costituita a Verona a metà degli anni '80. La relazione dentro una coppia biologica madre-figlia è conflittuale perché la figlia prova a differenziarsi dalla madre, mentre la madre si sente tradita da questo tentativo, siccome si aspetta che sua figlia sia uguale a lei. Invece, l'*affidamento* riconosce e perfino incoraggia le differenze tra le donne, le quali “mediate and negotiate together, in solidarity, as different women” (Renate Holub, citata in Sanfratello 210). Questa pratica riflette la preoccupazione delle donne di quel periodo per la costruzione di una genealogia capace non solo di non opprimerle, ma di liberarle e contribuire al loro sviluppo in quanto donne.

#### *Contesto letterario*

Nella letteratura italiana, l'immobilità e la debolezza associate alla condizione di madre era già presente alla fine dell'Ottocento in romanzi veristi come *Teresa* di Neera, del 1886. Però in questi romanzi, la relazione con la madre non è centrale ancora. La protagonista Teresa non può sposare il suo innamorato Orlandi perché suo padre non lo accetta, mentre la madre non osa opporsi alla volontà del marito e Teresa, che in quanto primogenita si identifica con la madre, non ha neanche lei il coraggio di reagire. Il romanzo propone due altri modelli di figlie che non provano lo stesso sentimento di alienazione e depressione della madre: le sorelle gemelle di Teresa sono donne forti e fanno matrimoni d'amore, mentre la sorella minore studia per diventare insegnante. Un altro romanzo del periodo, *Un matrimonio in provincia* composto nel 1885 dalla Marchesa Colombi, si rivela essere atipico della corrente verista e rappresenta piuttosto uno sguardo ironico e critico nei confronti degli stereotipi presenti nei romanzi romantici e

veristi di quell'epoca (Kroha 169-70). Qui la protagonista è orfana di madre, ed ha come guida una matrigna che la spinge ad abbandonare i sogni d'amore per una scelta matrimoniale pragmatica.

In questi romanzi le autrici intuiscono la centralità del rapporto madre-figlia nel destino femminile, ma non riescono ancora a metterlo in rilievo. Il primo romanzo a sottoporre alla lente d'ingrandimento questo rapporto è stato la controversa autobiografia *Una donna* di Sibilla Aleramo, del 1906 (Kroha 172). La scrittrice rivela il carattere opprimente della maternità all'interno di una struttura sociale patriarcale.<sup>2</sup> La narratrice scopre che, diventando sposa e madre, prova un sentimento di oppressione ed alienazione simile a quello della propria madre. La sua decisione di abbandonare il marito violento, e quindi per forza il figlio, rappresenta la messa in atto di qualcosa che sua madre avrebbe voluto fare a suo tempo, ma non ha avuto coraggio di realizzare. La protagonista trova la forza per farlo attraverso la lezione del movimento femminista dell'epoca. Il carattere insolito di questo testo riflette il clima postrisorgimentale, in cui le donne hanno cominciato a partecipare a movimenti femministi, a scrivere sui giornali e perfino a comporre romanzi polemici a carattere femminista (Panizza and Wood, "Introduction" 7).

Anche il romanzo *Maria Zef* (1936) di Paola Drigo, scritto in epoca fascista, dipinge una figlia che compie un gesto piuttosto scioccante, per interrompere una catena di violenza sulle donne nella sua famiglia, a cui sua madre non ha saputo mettere fine. In un paese quasi deserto di montagna nella

---

<sup>2</sup> Come nota Laura Benedetti, "in early twentieth-century Italy . . . the institution of motherhood could turn into a form of oppression, and yet motherhood was possible only within this institution" (33).

regione di Friuli, una madre e le sue due figlie trasportano merci in un carretto per venderle. La madre si ammala e muore, quindi Mariute, la figlia maggiore, deve lavorare e occuparsi della sorella. Quando lo zio comincia ad abusare di lei, Mariute si ammala e scopre che ha contratto una malattia venerea da lui, e che sua madre era morta per la stessa ragione. Per salvare la sorella minore dalla stessa sorte che hanno subito lei e la madre, Mariute uccide lo zio.

Una prospettiva sulle donne italiane nel dopoguerra, in cui la società tradizionale comincia a entrare decisamente in crisi, viene offerta dalla narrativa di Natalia Ginzburg, la quale dipinge personaggi femminili segnati dalla loro condizione creata dal fascismo – “. . . women [had been] the objects of a deeply oppressive ideological conformism, for whom self-realization was measured in terms of marriage, children and the home” (Caesar, “Novel” 208-09) – ma disorientate perché questo retaggio è inadeguato per aiutarle a affrontare le nuova realtà sociale. I sentimenti che predominano in queste opere sono di solitudine e disperazione (Wood 136). Il racconto “La madre” pubblicato nel 1957 racconta la storia di una giovane vedova, madre di due figli maschi, incompresa ed isolata sia dai figli che dai propri genitori ed allo stesso tempo incapace di compiacersi nel suo ruolo di madre. Essa trascorre le notti fuori, in cerca di avventure amorose, e quando un suo innamorato parte per l’Africa, lei si suicida. La sua tragedia all’interno della società rimasta tradizionalista anche dopo il fascismo è collegata sia all’impossibilità di conciliare la sessualità e la maternità di una donna, sia al fatto che i propri figli la cancellano dalla loro memoria (Wood 142). Come vedremo, la conciliazione del ruolo di madre con la sessualità sarà uno degli obbiettivi delle scrittrici che hanno come argomento il rapporto madre-figlia.

### *Contesto critico-letterario*

Se è vero che la figlia può differenziarsi dalla madre senza abbandonarla, per compiere questo proposito, secondo Luce Irigaray “. . . women [have] to search for alternative psychoanalytic accounts of female development, to bring to light the unacknowledged mark women have left on history, to create alternative cultural representations of women” (Giorgio, “Writing” 16). Nel libro *The Mother-Daughter Plot*, Marianne Hirsch usa un approccio psicanalitico per esplorare diversi tipi di strutture familiari proposte da opere narrative di autrici americane ed europee apparse nel corso dei secoli XIX-XX che centrano sulla relazione madre-figlia. Siccome la psicanalisi si concentra sullo sviluppo dell’uomo – Edipo –, Hirsch confronta questo modello limitativo con teorie revisioniste formulate da psicanaliste femministe. Inoltre, l’autrice rivede la nozione freudiana di romanzo familiare.<sup>3</sup> Questo concetto si riferisce ad un’interrogazione immaginaria dell’individuo sulle proprie origini, la quale genera una narrazione sulla propria famiglia (Hirsch 9). La definizione del romanzo familiare secondo Hirsch è la seguente: “. . . the family romance is the story we tell ourselves about the social and psychological reality in which we find ourselves and about the patterns of desire that motivate the interaction among its members. . . . [It] is a structure of fantasy – the imaginary construction of plots according to principles of wish fulfilment” (9-10). Il romanzo familiare dal punto di vista femminile è spesso costruito seguendo il modello freudiano, con la figlia

---

<sup>3</sup> Nella psicanalisi, il romanzo familiare è una fase nello sviluppo del bambino in cui esso immagina di essere orfano, e che i suoi reali genitori sono più nobili della famiglia dalla quale è allevato. Il concetto è collegato principalmente alla relazione del figlio con il padre (Hirsch 9; Freud 299).

che ha bisogno di separarsi dalla figura materna nel processo di individuazione. La figlia cerca un *io* che sia diverso da quello della madre.

I tre romanzi che ho scelto di esaminare nella mia tesi – *Althénopis* di Fabrizia Ramondino, *L'amore molesto* di Elena Ferrante e *Madre e figlia* di Francesca Sanvitale – raccontano una relazione difficile o conflittuale della figlia/narratrice con la madre. Il conflitto consiste generalmente del bisogno di separarsi o di essere diverse dalla madre, che si trova in opposizione con l'identificazione con lei attraverso la biologia. In altri casi, il legame biologico è quello che la figlia usa per conoscere la madre ed appropriarsi del suo retaggio. In effetti, un aspetto importante che accomuna i tre romanzi è il fatto che ognuna delle scrittrici prende una posizione rispetto all'essenzialismo, un concetto molto importante per il pensiero femminista. Nel romanzo *Althénopis* la narratrice ha bisogno di scoprire il corpo della madre, siccome ha sempre percepito la madre come una donna razionale, senza corpo. Perciò, lei non ha paura di riconoscere il corpo materno; anzi, lo presenta come uno strumento attraverso il quale la madre le lascia il proprio retaggio, sia biologico che artistico. *L'amore molesto* invece presenta un approccio più conflittuale nei confronti del corpo materno, associato ad una sessualità proibita e nel contempo sottomesso ad una struttura patriarcale tramite la violenza. La riconciliazione succede quando la figlia smette di percepire la sessualità della madre attraverso gli occhi del padre, il quale voleva avere controllo sul corpo della moglie e lo “difendeva con rabbia assassina” (Ferrante, *L'amore* 138). Nel romanzo *Madre e figlia* invece, la narratrice è sopraffatta dal rimorso di aver odiato la madre e dal sentimento di averla in un certo senso uccisa.

Per superare i sentimenti di odio e di colpevolezza nei confronti della madre, la narratrice prova a percepire la madre attraverso la biologia, realizzando il legame tra i corpi delle due donne. Tuttavia, come vedremo, qui il vincolo biologico non è un argomento abbastanza forte da unire la figlia alla madre e riconciliarla con lei.

Nei tre casi la composizione dei romanzi avviene dopo la morte della madre, e costituisce uno strumento per indagare retrospettivamente sul vincolo con lei al fine di risolvere i propri conflitti. L'ambivalenza e la confusione della narratrice nei confronti di questa difficile relazione si esprime non soltanto al livello del contenuto, ma anche a quello formale, vale a dire, nel genere letterario e nella struttura che vengono adoperati. Il genere usato può essere un segnale rispetto a quello che la narratrice vuole esprimere nel romanzo, mentre la struttura del racconto è unitaria o frammentata secondo lo stato psicologico della narratrice.

Il mio primo capitolo discute *Althenopsis*, il romanzo in parte autobiografico<sup>4</sup> di Fabrizia Ramondino, una scrittrice nata a Napoli, dove ha trascorso la maggior parte della sua vita. Prima di dedicarsi alla letteratura negli anni '80, si è implicata nell'attivismo politico (Panizza and Wood, "Bibliographical Guide" 324). I suoi romanzi si svolgono nella sua città natale e riflettono la realtà sociale, politica e culturale di Napoli (Wilson 83-98).

*Althénopsis* è il suo primo romanzo, la cui narratrice racconta la propria vita, dall'infanzia trascorsa a Napoli fino all'età adulta, descrivendo nei dettagli persone della famiglia, conoscenti e luoghi diversi. Le due persone più importanti per la narratrice sono la nonna – una donna eccentrica ed estroversa – e la madre, un'intellettuale distante e fredda. Benché la maggior parte della critica si sia

---

<sup>4</sup> Lucamante 106.

concentrata sulla relazione della narratrice con la madre, ho l'intenzione di dimostrare che quella tra la madre e la nonna è altrettanto rilevante per spiegare l'atteggiamento della madre e l'importanza dello sforzo di ricostruzione che la figlia realizza nel romanzo. Nonostante l'indifferenza che la madre le ha dimostrato per tutta la vita, la figlia prova di capirla e di ristabilire il legame con lei attraverso la scrittura. Finalmente, costruisce una genealogia femminile che risale alla madre e anche alla nonna. Il testo è formato di tre parti, però non ha né una trama centrale, né un ordine cronologico vero e proprio, e usa un linguaggio lirico (Usher 167). Fino alla terza parte, è difficile trovare un filo del discorso. Questo coincide con una percezione limitata e non soddisfacente della madre. Invece, la terza parte del romanzo porta una costruzione della madre che corrisponde ai desideri della figlia ed una successiva comprensione di essa, il che unisce un racconto per il resto frammentario.

Il secondo capitolo tratta del romanzo *L'amore molesto* di Elena Ferrante, un'altra scrittrice napoletana, la quale però si è trasferita presto all'estero, e ha deciso di proteggere la sua persona privata (Chemotti 272-73; Ferrante, *Frantumaglia*). I suoi romanzi, ambientati nella città natale, sono dei "veri noir," delle indagini dentro l'"animo femminile" (Chemotti 272). L'unico documento che rivela aspetti della vita, del pensiero e della scrittura di Ferrante è la sua raccolta di saggi, interviste e lettere intitolata *La frantumaglia*. L'autrice spiega che "frantumaglia" è un vocabolo lasciatale dalla propria madre, la quale dava questo nome a certi suoi stati di depressione. Estrapolando questa parola per applicarla alle proprie esperienze, Ferrante ottiene una definizione complessa:

La frantumaglia è un paesaggio instabile, una massa aerea e acquatica di rottami all'infinito che si mostra all'io, brutalmente, come la sua vera e unica interiorità. La frantumaglia è il deposito del tempo senza l'ordine di una storia, di un racconto. La frantumaglia è l'effetto del senso di perdita, quando si ha la certezza che tutto ciò che ci sembra stabile, duraturo, un ancoraggio per la nostra vita, andrà a unirsi presto a quel paesaggio di detriti che ci pare di vedere. (*Frantumaglia* 126)

La parola si applica anche alla frantumazione dell'identità che provano le protagoniste dei suoi romanzi. *L'amore molesto* presenta infatti una frammentazione sia al livello dell'identità della narratrice, sia a quello della sua relazione con la madre, un essere insieme desiderato e rifiutato. È appunto per superare questa frammentazione che la narratrice intraprende un'indagine sulla madre presentata in forma di giallo. La figlia vuole capire la madre per trovare la propria identità mettendosi in relazione con lei, ma alla fine la madre rimane una figura ambigua, mentre la figlia non riesce a superare la sua confusione. Il giallo, basato sull'idea dello sguardo obbiettivo di chi indaga rispetto all'oggetto dell'indagine, non funziona come genere perché, come vedremo, qui è impossibile separare madre e figlia. Si tratta quindi di un *noir*, sottogenere del giallo, che lascia appunto al lettore il compito di riflettere, se non risolvere, il mistero.

Nel terzo e ultimo capitolo, discuterò il romanzo *Madre e Figlia* di Francesca Sanvitale, una scrittrice, critica letteraria e giornalista nata a Milano, vissuta a Firenze e poi a Roma (Wilson 43). Come i testi di Fabrizia Ramondino, anche quelli di Sanvitale sono semi-autobiografici ed esplorano la società

contemporanea italiana coprendo il periodo tra gli anni '30 e '80, che è più o meno il periodo coperto dal romanzo *Madre e figlia* (Wilson 44). Numerosi saggi critici guardano la scrittura del romanzo come un processo attraverso cui la narratrice trova la propria identità o l'equilibrio interno. Secondo me, essa scrive soprattutto per superare il rimorso nei confronti della madre per cui ha spesso provato odio e per la morte della quale si sente responsabile. Dal punto di vista strutturale, la narratrice in *Madre e figlia* né costruisce sin dall'inizio un racconto strutturato, né prova successivamente a renderlo unitario, a differenza di *Althénopis* e *L'amore molesto*, che rivelano degli sforzi di superare la frammentazione interna. La sua incapacità di risolvere i suoi conflitti - collegati al risentimento ed al rimorso che prova nei riguardi della madre – si traduce in un testo formato di pezzi senza continuità tra di loro.

## Capitolo I

*Althénopis*: la scrittura come uso della creatività materna e filiale

Nel romanzo *Althénopis* di Fabrizia Ramondino, la narratrice racconta la propria vita dall'infanzia fino alla maturità – che viene fatta coincidere con la morte della madre – all'interno di una grande famiglia in cui le donne sembrano avere il ruolo centrale. Strutturalmente, come nota Adalgisa Giorgio, l'inizio del romanzo centra sulla nonna mentre alla fine l'attenzione si fissa sulla madre (“Passion” 126), il che mostra la grande importanza che queste due donne in particolare hanno per la narratrice. Benché alcuni critici descrivano le donne della famiglia come “strong women,”<sup>5</sup> il loro potere è limitato perché manca tra di loro un sentimento di solidarietà. Per esempio, sia la nonna che la madre hanno una figlia prediletta; inoltre, le donne istruite o nubili vengono criticate dalle altre. Tali divisioni sono generate soprattutto dall'introiezione di mentalità e concezioni maschili; questo fatto viene sottolineato giustamente da Carol Lazzaro-Weis, la quale nota nel romanzo l'esistenza di “degraded matriarchies that mimic male expectations and that consequently perpetuate the subservient status of women” (“From Margins to Mainstream” 209). Il romanzo costituisce soprattutto uno sforzo da parte della narratrice di trovare elementi positivi di continuità tra varie generazioni di donne in questa famiglia frantumata.

---

<sup>5</sup> Laura Benedetti 102; Adalgisa Giorgio, “Passion” 126.

Il testo è diviso in tre parti – “Santa Maria del Mare”, “Le case degli zii” e “Bestelle dein Haus”<sup>6</sup> – ognuna delle quali rappresenta un’epoca diversa della vita della narratrice, rispettivamente l’infanzia trascorsa nella casa della nonna a Santa Maria del Mare, l’adolescenza e la maturità. Nonostante l’ordine cronologico degli episodi principali, la narrazione non è costruita su una trama, ma riflette il modo in cui la narratrice ricorda la propria percezione di persone, eventi e luoghi che hanno lasciato un’impronta su di lei.<sup>7</sup> La prima parte comincia con l’evocazione della nonna, associata dalla narratrice-bambina con la voluttà dei cibi ed il peccato della carne, ed accusata di aver sperperato i denari della famiglia. Dopo la nonna viene ricordata la madre, una donna infelice e distante, che passa la maggior parte del suo tempo a letto con il mal di testa, leggendo libri. La condizione della madre è dovuta alla sua trasformazione mai desiderata in sposa e madre a trentasei anni, dopo una lunga giovinezza passata in mezzo alla natura. Sempre nella prima parte vengono dipinti luoghi e gente della città, così come altri membri della famiglia: lo zio Alceste, intellettuale e poeta, il cugino Achille tornato dalla prigionia in India, la zia Anita – una delle poche donne italiane istruite del suo tempo, e le sue figlie, le due “Cugine” senza identità perché non si sono mai sposate (105). Il padre viene descritto generalmente con ironia o disprezzo per i suoi “meschini moti di impazienza” (51) quando il cibo non era abbastanza buono e per la sua “poca stima . . . delle donne di quella famiglia,

---

<sup>6</sup> Secondo la nota a piè di pagina dell’autrice, il titolo di questa terza parte è una citazione tratta da Bach, *Cantata Op. 106* e significa “Prepara la tua casa” (232).

<sup>7</sup> Rita Wilson, usando le parole di G. Meaney, definisce il modo di narrare in *Althénopis* come “an anachronic transgression of history” (84). Sharon Wood nota che non c’è una vera trama e invece “the narrative tissue is a gradual reappropriation through memory of the colours, the sounds, and especially the places of childhood” (246-47). Similmente, secondo Jonathan Usher, il romanzo rappresenta “[a] re-evocation of a series of lost worlds which are presented to us via a fascinating pot-pourri of unbridled poetic suggestion” (166).

dalla cui comunità, diceva, aveva salvato nostra madre sposandola” (17). Inoltre, sia lui che gli altri uomini della famiglia sono associati con la sporcizia: “tracce d’orina rimanevano sulla tazza; all’odore di merda si mescolava quello della sigaretta, in terra c’erano giornali umidi e macchiati” (51). La prima parte si chiude con la notizia della partenza della famiglia per Roma e poi per la Francia a causa del lavoro del padre, partenza che rende la madre così felice da dimenticare il solito mal di capo.

La seconda parte del romanzo si svolge nelle case di vari zii dove la narratrice ed i fratelli abitano con la madre dopo la morte del padre. La zia Callista, sorella della madre, è stata una grande bellezza e la preferita della nonna. Nella casa di Callista la madre si sente come una straniera, umiliata dalla propria povertà; cerca di provvedere ai propri figli causando nel contempo il minor danno possibile. È sempre qui che la narratrice invece comincia a scoprire la propria identità. Il suo sviluppo in quanto donna continua nel passaggio per le case degli altri zii, dove trova, nella crescita del proprio corpo, la possibilità di aiutare la madre a posto del padre, così come un sentimento di ottimismo ed invulnerabilità.

La terza parte del romanzo si apre anni dopo, con il ritorno della figlia dal nord nella casa della madre morente. La relazione tra le due donne diventa centrale, perciò la voce narrativa passa dalla prima persona alla terza, mentre parole chiavi come “Madre” e “Figlia” si scrivono con la maiuscola.

L’esplorazione delle varie stanze della casa materna coincide con l’esplorazione della Madre stessa e con l’evoluzione da un certo distacco della figlia nei riguardi della madre, alla pietà. Alla fine del romanzo, vediamo la Madre masturbarsi sul letto prima di morire. La narratrice interpreta questo gesto come un ritorno della

Madre all'infanzia, in cui usa la propria sessualità per tramandare la propria capacità creativa della Figlia. Il gesto viene anticipato e ricevuto dalla Figlia come un amuleto lasciato da un capo tribale ai posteri, che devono essere pronti ad accoglierlo:

Quella morte . . . [era una] di quelle dei capi tribali, che, finito il loro compito, si ritirano per dar posto ad altri, perché la difesa della propria specie prevale su ogni altro istinto.

Ed essi hanno sempre lasciato un gesto, un amuleto, una raccomandazione a chi altri verrà, che non sempre è pronto ad accogliere quel dono, a comprenderne il segno; a farsi ricettacolo o bersaglio, o a farsi lume acceso da quella fiammella, o terra o vento per trasportare o fecondare quel seme. (263)

La varietà degli approcci critici nei confronti del romanzo ne dimostra la complessità sia al livello formale che a quello tematico. In una discussione sulle autobiografie femminili italiane, Maria Marotti sostiene che questo testo è infatti un'autobiografia, nonostante l'autrice lo presenti come "romanzo," seguendo così un espediente usato da molte scrittrici per non essere marginalizzate dalla critica, che considerava l'autobiografia un genere minore. Stefania Lucamante lo definisce invece non come autobiografico, ma come "autoginografico," in quanto prodotto della soggettività femminile dell'autrice. Un'analisi simile ne fa Carol Lazzaro-Weis, che discute la formazione dell'identità femminile in alcuni romanzi tra cui *Althénopis*, in relazione al genere tradizionalmente maschile del *bildungsroman*, al fine di individuare le difficoltà di tale impresa ("Female 'Bildungsroman'"). Adalgisa Giorgio fa riferimento appunto all'aspetto

autobiografico del romanzo quando riporta la dichiarazione di Ramondino di aver scritto la maggior parte del romanzo dopo la morte della madre, mentre era incinta, e di aver partorito in seguito due gemelli: un libro ed una figlia. La spiegazione di questo fenomeno di doppia creazione è la seguente: “Women’s generative power, which the mother hands down to the daughter in the text, has been put to the service of bringing into the world not only human beings, but also, as Irigaray advocates, language and art” (“Passion” 128). Il romanzo diventa così un testo non soltanto autobiografico, ma anche metaletterario. Inoltre, Giorgio nota l’affermazione di Ramondino che la scrittura del romanzo è iniziata dopo due sogni in cui la nonna le ha chiesto di scrivere racconti a suo nome (128). Con questa dichiarazione l’autrice chiarisce il fatto che il romanzo trova la sua ispirazione nelle donne più importanti della sua famiglia, così come nella propria maternità. Anche secondo Sharon Wood, “. . . what emerges over the course of the narrative is a profound link to a maternal genealogy, a reaffirmation of the mother-daughter bond which . . . is a source of new creative energies” (246).

Nonostante l’importanza del ruolo della madre e della nonna, in realtà è l’autrice quella che riannoda il legame con loro tramite la scrittura. Alcuni critici conferiscono alla madre un ruolo di agente che non risulta realmente dal romanzo.<sup>8</sup> In tutto il racconto, la madre non cerca di stabilire nessun legame, né con la nonna, né con le proprie figlie. È la figlia che, attraverso la scrittura, attribuisce alla masturbazione della madre il valore di un messaggio positivo

---

<sup>8</sup> Fanning afferma che in *Althénopis* la madre insegna alla figlia “how to tell stories, how to mother texts, how to recreate [her] past . . . and how to mother [herself]” (207). Similmente, Laura Benedetti interpreta la masturbazione della madre come un segno che essa invia alla figlia prima di morire (106).

collegato alla scoperta della propria sessualità. In questo modo, la madre non è più soltanto l'oggetto del desiderio della figlia, ma acquista anche un'identità di donna, con una soggettività propria (Chemotti 240). Nell'assenza di una trama vera e propria, la costruzione della madre dà un carattere unitario al racconto. Nella mia analisi, indagherò sul modo in cui la narratrice usa il racconto per creare una genealogia femminile che risale alla madre e, come vedremo fra poco, perfino indietro alla nonna.

Un aspetto del romanzo trascurato quasi completamente dalla critica è la relazione conflittuale tra la madre e la nonna. Questa relazione è importante perché illustra la mancanza di empatia fra generazioni che la figlia prova a tutti i costi di evitare. Perciò, la mia intenzione è di analizzare ognuna delle due coppie madre-figlia per chiarire l'importanza di una genealogia femminile nella costruzione dell'identità della narratrice e la connessione tra creatività artistica e creatività materna. Le differenze tra la madre e la nonna sono evidenti sia nelle descrizioni delle due donne che appaiono come due figure completamente diverse, che nella disapprovazione della madre verso l'atteggiamento disinvolto della nonna nei confronti del proprio corpo. La disinvoltura della prima si estende dai suoi movimenti liberi sia nello spazio pubblico – le strade della città – che in quello della casa, soprattutto la cucina, fino alla sessualità, chiamata dagli altri lussuria. Rimasta vedova all'età di venticinque anni, non ha mai dovuto badare all'opinione della gente. Perciò, è riuscita a conciliare il suo ruolo sociale di donna con la sua sessualità femminile. La madre invece reprime la propria sessualità e restringe i propri movimenti. In casa, passa il suo tempo a letto, curando le sue emicranie o leggendo. Il suo atteggiamento cerebrale, razionale

viene confrontato al carattere istintivo della nonna. Oltre a criticare “l’irrazionalità [del] modo di cucinare” della nonna (Ramondino 16), la madre litiga sempre con lei per aver sperperato i beni della famiglia (14). Mentre la madre viene guardata attraverso gli occhi della narratrice a diverse età, la nonna è percepita direttamente soltanto nei termini puramente fisici che l’avevano colpita da bambina con la loro forza suggestiva. Per il resto, riesce con difficoltà a capirla, provando – mentre cresce – di interpretare le affermazioni della madre o di altri adulti riguardo alla sensualità della nonna.

Il primo capitolo, intitolato appunto “La nonna” è, per così dire, animato dalla presenza di questa donna. Essa viene presentata come un essere soprannaturale che mescola la devozione religiosa con delle forze malefiche. Anche se veste sempre di nero, colore della modestia e del lutto, appare circondata da tanti colori diversi “come fiamme d’inferno,” e “sotto la gonna nera si profilava elegante la gamba fino alla coscia” (5). Tra gli oggetti della nonna ci sono varie pomate per trattare le malattie veneree, che la narratrice bambina collega istintivamente al “peccato di lusso e lussuria” (6). Le sue preghiere ed il libretto biblico delle storie di Giobbe conferiscono credibilità solo in parte alla sua spiritualità, giacché nel piccolo altare che ha costruito per la nipote, quest’ultima si sente come in un “rifugio, non spirituale, ma del tatto e dell’olfatto,” associato piuttosto alla “voluttà . . . delle focacce” (7). Lo stretto legame tra la nonna e la sensualità culmina con il suo modo strambo di cucinare che viene disapprovato dalla madre e che rende il padre “mareado,”<sup>9</sup> nonché la sua abilità di preparare rimedi medicinali. Queste caratteristiche della nonna corrispondono alla

---

<sup>9</sup> Parola proveniente dal castigliano che significa “disgustato” (Ramondino 16).

descrizione delle streghe fatta da Constance Classen.<sup>10</sup> Come le streghe, la nonna usa la propria creatività in modo trasgressivo come un potere che minaccia gli uomini e, tutto sommato, che va al di là delle norme del comportamento femminile in una società patriarcale.

Mentre è vero che l'indipendenza ed il carattere eccentrico della nonna avrebbero potuto costituire un modello per la madre, questo non avviene nella realtà perché la nonna non prova a stabilire nessuna vera comunicazione con la figlia. Anzi, le sue attività sono guidate non dalla ragione, ma dall'istinto e dalla fantasia; ciò che fa non è per il bene della famiglia, ma piuttosto per il proprio divertimento. Un esempio di quest'atteggiamento è il suo spreco dei beni familiari, soprattutto per aiutare i poveri, e causa della maggioranza dei litigi tra lei e la figlia. Non lo fa per vero spirito di carità, data la sua delusione nel vedere che questa gente nell'arricchirsi diventa gente "malvagia, meschina, sporca, sguaiata, irrispettosa, invidiosa, viziosa, che, se avesse potuto, si sarebbe fatta prepotente come i ricchi" (10). La nonna desidera piuttosto che ci siano poveri nel mondo affinché lei possa essergli "sorella" (9), e che spariscano le gerarchie economiche. Questo dimostra che la nonna esagera la propria importanza nel mondo, trascurando così il dovere di mantenere la propria famiglia.

Malgrado il temperamento apparentemente anti-conformista della nonna, altri suoi atteggiamenti riflettono una concezione maschilista del mondo. Oltre all'"equivoca generosità" nei confronti degli "stravizi" del fratello

---

<sup>10</sup> Classen fa un'analisi della concezione maschile sulla donna e sulla strega dal Rinascimento fino alla modernità. La donna era irrazionale e perciò associata ai sensi inferiori, come il tatto, l'olfatto ed il gusto, mentre la razionalità specifica dell'uomo era collegata ai sensi della vista e dell'udito. La strega era capace di usare questi due sensi, ma in modo vizioso, nello scopo di evirare gli uomini. Inoltre, il suo potere malefico era dato dalle pozioni che preparava, dal tocco e perfino dagli odori del corpo, come quello della mestruazione.

nell'adolescenza (14-15), prova un amore "morboso, quasi peccaminoso, . . . grande, ostentato" (14) per il nipote prigioniero nelle Indie, per cui ruba ogni tanto soldi perfino a sua figlia. Preparandosi per il ritorno del nipote, la nonna si comporta addirittura come un'innamorata. Anche tra le sue due figlie, la nonna dimostra una preferenza per Callista, sorella della madre, da cui la nonna andava ogni anno a passare la Befana, "indignata di quella Befana della mamma così povera" (45). Sappiamo inoltre che nel passato, Callista è stata adornata per poter mettere in rilievo la sua straordinaria bellezza, e che la nonna ha coltivato il suo talento di pittrice accompagnandola dal maestro. Il trattamento decisamente più modesto che la madre ha ricevuto rispetto alla sorella è visibile anche nel fatto che Callista si è appropriata per sempre di alcuni beni che appartenevano a lei.

Di fronte all'atteggiamento insieme estroverso ed indifferente della nonna, la madre costruisce inconsciamente dei meccanismi di difesa su cui si può indagare usando la teoria psicanalitica. Nancy Chodorow definisce la difesa nel seguente modo: "People use unnoticeable, unconscious operations in their psychological experience of others, as defenses – to cope with lack of control, ambivalence, anxiety, loss, feelings of dependence, helplessness, envy" (42). Un importante modo di difesa è l'interiorizzazione,<sup>11</sup> che succede ad esempio quando il bambino si sente solo e rifiutato anche quando la madre è presente, perché ha interiorizzato l'immagine di lei come persona che rifiuta e nega la gratificazione (42-43). L'interiorizzazione è presente nel comportamento della madre nel suo isolamento dal resto della famiglia. Le sue continue liti con la nonna mostrano la

---

<sup>11</sup> L'interiorizzazione ("internalization") rappresenta il fatto di vivere le relazioni esterne come se fossero interne. L'opposto di questo fenomeno si chiama proiezione, ossia "externalization" (Chodorow 42-43).

sua percezione negativa di lei, e perciò la sua sensazione di essere rifiutata.

Quando la narratrice racconta alla madre i suoi sogni di non essere la vera figlia dei suoi genitori – sogni che anche la nonna faceva quando era piccola – e le rimprovera di non amarla, la madre “[s]’inviperiva,” dicendo: “La nonna farebbe bene a non alimentare le tue fantasie. Anch’io potrei pensare lo stesso per come mi ha trattata rispetto la mia sorella!” (Ramondino 37). La reazione violenta della madre svela il dolore di non essere amata dalla propria madre, un sentimento che lei di solito prova a celare. Sentendosi non desiderata, essa fa di tutto per sparire, per cancellare la sua presenza dal mondo.

La cancellazione di sé della madre viene espressa nel romanzo attraverso alcune metafore che trasmettono la sua angoscia e solitudine. Nel capitolo dedicato alla nonna, la narratrice mette in opposizione i “vasti e vari odori” di essa con l’odore unico della madre che era quello di sapone (8). Negli odori rassicuranti della mano della nonna – “di incenso, olio, polvere, cera, fiori” (7-8) – si avvertono le occupazioni di una donna attiva e contenta, mentre “la mano di nostra madre . . . era inquietante, pareva sempre cancellare «sciocchezze», lavare via qualcosa” (8). Anche l’odore del sangue della mestruazione avvertito nel bagno viene associato dalla narratrice alla nonna e non alla madre, attraverso delle deduzioni logiche:

Nostra madre, poi, malgrado quel sangue, non aveva un corpo, aveva i gesti, ma soprattutto aveva i «pensieri», aveva mal di testa. Dai «pensieri» e dalle sue incombenze non poteva venire quel sangue. Forse dal mal di testa, o il mal di testa dal sangue, ma il

mal di testa era anche collegato ai «pensieri». Di quel sangue  
invece sentivo l'odore . . . sulle gonne della nonna. (8)

La madre appare dunque sia come una persona che ha bisogno di “lavare via qualcosa,” simbolo della repressione, sia come una donna senza corpo. L'odore del sapone costituisce la metafora che esprime questa cancellazione del proprio corpo tipica della madre. Durante una gita in famiglia nel bosco, costringe i figli a raccogliere i resti del cibo che hanno mangiato, sembrando “voler cancellare attorno a sé in fretta ogni traccia commestibile” (45). Dunque la madre fa sparire la sua presenza non soltanto nel momento presente, ma anche per il futuro, affinché nessuna traccia se ne trovi.

L'altra metafora che enfatizza il sentimento di alienazione e di angoscia della madre è quella della gabbia. La descrizione della madre vecchia riassume tutta una vita di solitudine e di abnegazione: “La Madre sembrava impersonare la debolezza, le privazioni, la tremula esitazione e fragilità di un uccello in gabbia, che imita l'istinto rarefatto invece di uccidersi contro le sbarre” (234). Qui la gabbia simboleggia l'accettazione passiva di una vita di sacrificio da parte di chi non ha mai avuto la volontà o il coraggio di cambiare il proprio destino. Collegata alla passività della madre è la sua repressione della propria sessualità. La narratrice descrive la concezione che aveva la madre della sessualità come “una specie di bestia selvatica che bisognava tenere in gabbia” (243).

Il profondo conflitto con la nonna influisce sullo sviluppo fisico e psicologico della madre dall'infanzia fino alla maturità. Il modello di donna che offre la nonna viene ovviamente rifiutato, e la madre scarta per sempre la possibilità di essere una persona contenta e nel contempo di accettare il proprio

corpo. Mentre nel caso della nonna la libertà ed il corpo coesistono, la madre non riesce mai a conciliare i due e perciò essi costituiscono due fasi separate – e contrarie – della sua vita. Il traguardo che separa le due fasi è il matrimonio; la trasformazione che esso porta nella vita della madre viene espressa con parole drammatiche: “E poi povera donna, vergine sposa trentaseienne, . . . da quella natura minerale e vegetale entrò nella natura sanguigna, umorale e sudorosa degli amplessi, dei parti, del latte e delle ragadi” (38). La costruzione “povera donna” viene usata due volte nel romanzo in riferimento a quello che è diventata la madre dopo una lunga innocenza spensierata. Questo passaggio viene trasposto nello spazio tramite lo spostamento permanente dalla natura aperta – spesso la selva, in cui la madre è stata come la dea Diana, “tenera e forte” (43) – verso il letto, dove la donna matura passa la maggior parte del suo tempo afflitta dal mal di testa. Le uniche occasioni in cui la madre ridiventa bambina per qualche momento sono le uscite nel bosco; solo allora appare come “una madre bambina, compagna di giochi, lontana dall’altra, dei manuali svizzeri, delle liti con la nonna, e delle perenni emicranie” (39). Soltanto il ritorno a questo spazio amato permette alla madre di dimenticare le sofferenze della maternità e di formare un nesso con i propri figli, però neppure allora in quanto madre, ma in quanto bambina, compagna della loro età.

La maggior parte del tempo, la madre adotta invece un atteggiamento cerebrale, prosaico nei confronti della vita. La madre, che ha “uno spietato senso della realtà,” sembra pensare che “pregare e piangere erano una vergogna, un oltraggio alla ragione” (36). Chiama la casa con disprezzo il “buco” e considera che essa non deve essere ingentilita, per dimostrare che è una casa provvisoria. È

sempre lei che regola la quantità di soldi spesi, perfino quando si tratta di regali o dolci per i bambini. Decide di dare ai figli un'educazione rigida, impedendogli anche di parlare in dialetto. Inoltre, l'atteggiamento in cui la madre viene sorpresa il più spesso – a letto con le emicranie e i libri – è collegato al suo carattere intellettuale e cerebrale. Come abbiamo visto, la narratrice percepisce la madre come una donna che non ha un corpo, ma ha il mal di testa; questa apparente contraddizione dimostra appunto la sostituzione del corpo con la testa, cioè con la razionalità.

L'impossibilità di conciliare il corpo con la mente costituisce per le donne un problema, delineato da Laura Benedetti usando il concetto di "double bind."<sup>12</sup> Esso viene definito come "the illusion of choice within a relationship [where] the alternatives are illusory because they exist on different logical levels" (Alison Weber, citata in Benedetti 96). Per esempio, se si chiede ad una donna di essere razionale dentro una struttura in cui la ragione è considerata caratteristica maschile in opposizione al corpo, uno stato come la gravidanza si trova in contraddizione con tale richiesta, siccome è un fatto fisico, e non mentale (Benedetti 97). La madre in *Althénopis* si trova in un "double bind" perché non si rende conto che nell'atto di rifiutare la propria biologia femminile lei si conforma ad una concezione maschilista che associa la donna al corpo e non alla mente. Nel tentativo di trovare una soluzione radicale al suo dilemma, la madre si adegua inconsapevolmente ad una struttura più limitativa di quella da cui stava cercando di uscire. Come ho già accennato, il suo conflitto interno si basa sull'incapacità di

---

<sup>12</sup> Questa costruzione è stata introdotta da Bateson, Jackson, Haley e Weakland in uno studio sulla schizofrenia nel 1956, e usata poi negli studi culturali e letterari (Benedetti 96).

conciliare aspetti diversi della sua identità di donna, percepiti come contraddittori, e quindi inconciliabili.

I momenti in cui la madre dimostra di aver assimilato delle concezioni ed atteggiamenti tradizionali, simili a quelli della nonna, sono quelli in cui lei esercita il suo ruolo materno. Come la maggioranza delle donne nella famiglia, la madre disapprova le donne nubili e le donne istruite. Così, il fatto che la zia Anita sia stata una delle cinque donne che avevano preso la licenza liceale nel 1878 viene visto quasi come una maledizione sia per lei che per le sue figlie. Secondo l'opinione generale, lo studio ha reso la zia meno bella, costringendola a sposare il suo professore di fisica. Inoltre, le altre zie e la madre affermano con disdegno che Anita pure "nelle figlie aveva inculcato manie intellettuali," rendendole troppo esigenti nello scegliere marito rispetto alla loro scarsa bellezza (Ramondino 106). La maggiore di queste due figlie parla "con voce stridula e alta essendo un po' sorda;" secondo la madre questa è un'altra ragione per cui non ha trovato marito: "devono le donne avere la voce, se non melodiosa, almeno sottomessa" (106). Si può vedere che la madre condivide una concezione generale che vieta l'evoluzione intellettuale e l'emancipazione delle donne, e che inconsapevolmente trasmetterà ai figli. Al livello pratico, essa perpetua l'errore della nonna di dare un'importanza minore alle figlie, o ad una figlia rispetto all'altra. Quando, in seguito alla morte del padre, la famiglia vive nella povertà, la madre fa mangiare la scarsa quantità di carne all'unico figlio maschio affinché non diventi tifico, mentre le sorelle hanno il permesso soltanto di inzuppare il pane nel sugo (181). Perfino tra le due sorelle, la narratrice è, se non privilegiata, almeno quella che non viene rifiutata, giacché alla sorella hanno sempre detto che

è nata per errore (243). Non solo gli orizzonti delle figlie sono limitati dall'educazione che ricevono dalla madre, ma i loro destini di donne sono già stati stabiliti. Durante le uscite nel bosco, la madre sorveglia i "giochi di società" dei figli, che rappresentano una preparazione per i loro ruoli futuri. Come si può vedere, soltanto il maschio avrà il vantaggio materiale e quindi la libertà di scegliere quello che vuole diventare; le figlie saranno costrette a dei ruoli tipicamente associati alle donne, e a servire gli uomini per tutta la vita:

. . . tutto era destinato per noi fratelli. Il maschio doveva diventare l'erede del nome e il continuatore dei fasti familiari. Io, invece, la vestale dell'amore frustrato di nostro padre per gli studi storici e gli incunaboli e, più in là negli anni, l'infermiera del suo corpo invecchiato. La nostra sorellina, la rotondetta, la bella, la bionda, sarebbe andata in moglie a un uomo ricco e raffinato, ma soprattutto ricco, ché la ricchezza può raffinare, ma mai la raffinatezza produrre ricchezza. (44)

A differenza della madre che si lascia opprimere dalle differenze e dai conflitti tra lei e la nonna, la narratrice è sempre stata aperta a qualsiasi prova di affetto proveniente dalla madre, mostrando la sua permanente disponibilità a comunicare con lei e a renderla contenta. L'allontanamento della madre, sia fisico che psicologico, viene recepito dalla narratrice con compassione, ma non con rassegnazione passiva. Quando, nell'infanzia, vedeva la madre che partiva e "si faceva sempre più piccola e indifesa," essa avrebbe voluto "richiamarla da un mondo di ombre" (125). La sua reazione nel momento in cui la madre non ha più libri da leggere è ugualmente commovente: "avrei voluto farmi libro perché mi

leggesse, e mi mettevo a chiacchierare intensamente al suo fianco per distrarla . . . ma ero desolatamente consapevole che non un libro potevo essere, ma solo un esiguo libriccino, e il mio chiacchierio si spegneva” (128). In momenti più sereni, la felicità della figlia è aumentata dalla contentezza insolita della madre. La prospettiva di avere più soldi rende la madre così contenta da dimenticare il solito mal di testa e da apparire come una bambina, il che dà l’impressione alla figlia di essere “quasi una madre per lei” (160). Come la mancanza del mal di testa, anche il cucinare le patate fritte è una rara prova della felicità della madre, ed i figli si rallegrano sia per il piacere di mangiare il cibo preferito che per l’allegria della madre (47).

Un’altra differenza importante tra la madre e la narratrice è che quest’ultima è consapevole della complessità potenziale di una donna. A differenza della madre, la narratrice riesce ad essere razionale e nel contempo accettare il proprio corpo. Quando la prima mestruazione annuncia la sua trasformazione da ragazza in donna, attribuisce a questo cambiamento delle proporzioni soprannaturali. Naturalmente, in questo si avverte l’influenza della nonna morta di recente, la quale appare in questo momento sotto forma di visione che si proietta sui “vapori, le acedini e i sudori della cucina” (177). Mentre lava i piatti, la narratrice percepisce “i torbidi segreti della vita” nell’acqua maleodorante, che la rimanda agli odori pungenti tipici del corpo e della cucina della nonna. Come la nonna, la nipote si abbandona nel mondo magico della cucina, dove sente che il proprio corpo prende forma nei vapori dell’olio fritto, e dove il contatto con qualche goccia bollente la rende consapevole che ha “delle mani, delle braccia, un collo” (177). È per questa ragione che, con l’avvenimento

della prima mestruazione, sente la mancanza della nonna e la notte ne sogna la resurrezione nel suo sangue. Il primo modello per il suo sviluppo fisico e psicologico non è la madre – la quale, benché viva, è sempre lontana – ma la nonna, la cui creatività viene opportunamente accolta non dalla figlia, ma dalla nipote.

La varietà dei modi espressivi che caratterizza la nonna aiuta la narratrice ad interpretare il suo retaggio attraverso la scrittura spontaneamente, senza molte difficoltà. Invece, la madre si è sempre espressa difficilmente ed in modo ambiguo, rendendo faticosa l'interpretazione dei suoi gesti e delle sue parole. Se la “resurrezione” della nonna avviene naturalmente, tramite associazioni inconscie, quella della madre deve essere generata attraverso un gravoso sforzo di creazione. Perciò, l'intera terza parte del romanzo è dedicata alla ricostruzione del vincolo con la madre. Un brusco cambiamento di registro stacca questa parte dal resto del romanzo, sottolineandone l'importanza. Il titolo, in tedesco, rappresenta una citazione da Bach che significa “Prepara la tua casa,” mentre il motto è una citazione da Brahms (*Ein Deutsches Requiem*) con riferimento al Giudizio Universale (Wilson 85), da cui la frase “non tutti morremo, ma tutti saremo mutati”<sup>13</sup> annuncia il grande cambiamento che succederà nella vita della figlia con la morte della madre. Sia il titolo che il motto preparano con una certa solennità il cambiamento nel modo di narrare. Se finora la narrazione si è fatta nella prima persona dal punto di vista della figlia, in quest'ultima sezione del romanzo abbiamo un narratore in terza persona. Questo procedimento si deve in parte alla

---

<sup>13</sup> Traduzione fatta dall'autrice (Ramondino 232).

difficoltà di parlare in quanto protagonisti di un evento così stravolgente come la morte dell'essere amato, secondo Ursula Fanning:

The shift from first to third-person narrative obviously coincides...with a move from a 'safe' personal narrative – in which the narrator is not emotionally threatened by her own story – to an 'unsafe' narrative, one in which, in describing the death of the mother, the narrator is too involved, too emotionally threatened to allow herself to describe events and emotions in terms of 'I'. It is only possible to write of how the daughter-narrator experiences the mother's death through the more detached personal pronoun 'she'. (205)

In altre parole, la narratrice è sopraffatta dall'importanza dell'evento che effettivamente sarà descritto nell'ultimo capitolo come un avvenimento miracoloso con la trasformazione finale della madre sul letto di morte. Perciò, l'allontanamento del punto di vista narrativo non è inteso soltanto a facilitare il discorso, ma anche a presentare il legame della figlia con la madre non più come una relazione personale, ma come un archetipo che può rappresentare qualsiasi diade madre-figlia nell'universo. Questo spiega anche l'uso delle maiuscole, giacché “Madre” e “Figlia” diventano ruoli universali. La narratrice stessa fa un'analogia tra la simmetria e l'ordine dei mobili nel salotto e “la posizione al centro dell'universo, non dell'Uomo, ma della Famiglia” (Ramondino 237). La parola “Famiglia” si riferisce quasi esclusivamente alle donne, siccome gli uomini in questo romanzo sono rappresentati con pochi dettagli e quasi sempre in termini sfavorevoli.

Nella terza parte del romanzo cambia anche lo stile, che diventa insieme più elittico e più lirico. L'ordine logico delle parole e delle frasi viene spesso sostituito da un flusso di coscienza che rivela il desiderio della narratrice di lasciarsi trasportare dall'istinto filiale nei confronti della Madre. All'inizio, c'è un accenno all'atteggiamento di partenza della Figlia, che è stato uno di razionale resistenza, non dissimile da quello che la Madre ha manifestato per tutta la vita. Di fronte alla debolezza e alla sofferenza della Madre, “era arrivata la Figlia, con la sua macchina biologica perfetta, a gettarle contro quell'«Io» meschino e irriducibile, perché frutto della personale esperienza del mondo. . . . Faceva la donna autonoma, moderna, di idee avanzate” (234). La trasformazione dell'atteggiamento della Figlia succede in modo improvviso e difficile da spiegare: “Ma colse l'amore sordo della Madre. Si mise a mangiare. . . . E un ottuso cammino biologico, più tenace dell'amore, l'ebbe vinta” (236). Da quest'affermazione si può inferire che la relazione con la Madre si costruisce non in modo razionale, e nemmeno sentimentale, ma in modo istintivo, attraverso il legame biologico tra Figlia e Madre. Il riferimento al cibo enfatizza il ruolo di nutrice specifico della Madre, cibo che finora non è stato associato a lei, ma – in modo simbolico – alla nonna, che cucinava con passione per la famiglia. Consolidando il vincolo tra Madre e Figlia attraverso il “mangiare,” la narratrice stabilisce una continuità anche fra la nonna e la madre.

La costruzione graduale della Madre viene trasmessa in modo simbolico attraverso l'esplorazione di varie stanze della casa. Lo spazio si restringe in questa sezione rispetto alle prime due, passando dalla città alla casa materna. Perciò, gli oggetti vengono visti in dettaglio, permettendo alla Figlia una conoscenza più

approfondita della casa, la cui storia rinvia alla vita della Madre. La nostalgia dei tempi passati si mescola ad un sentimento di mancanza, collegato alla distanza psicologica che è sempre esistita tra la Madre e la Figlia. Come le parole “Madre,” “Figlia,” “Famiglia,” anche quelle che designano stanze o certi oggetti della casa sono scritte con maiuscola in questa terza sezione del romanzo. Il percorso comincia nel Salotto, dove il divano inquadrato tra due poltrone offre una “materna accoglienza” (237) che i figli partiti non ritroveranno più in nessun altro posto. La condizione presente del Salotto rispecchia quella della Madre: nonostante il suo ruolo centrale per la famiglia, personificato, esso

. . . diventava sempre più l’ombra di sé stesso, avendo perduto non solo la funzione che aveva per le passate generazioni, ma anche ormai quella di monito ai figli, avendo questi ultimi in vari modi tradito la Famiglia; e sempre più rivestiva un carattere di nevrotica coazione a ripetere il suo antico movimento vitale . . . . (240)

Il Bagno invece viene associato alla cancellazione di sé della Madre, che “si ritraeva sempre di più nelle sue viscere, come l’acqua nel fondo della terra. Si era annullata nei figli. In un modo sordo e biologico” (242). La narratrice pensa che ci sia un legame tra quest’annullamento ed il carattere limitato delle concezioni di vita della Madre, che considera da una prospettiva puramente materialista o pratica il ruolo della religione, del lavoro, della morte o del sesso, ed esclude l’esistenza di vere passioni, dell’amore per l’arte o della spiritualità. Secondo me, una spiegazione di questo fenomeno è il fatto che la Madre non ha mai provato soddisfazione nel suo ruolo materno e perciò non è riuscita ad avere delle passioni o dei sentimenti profondi che potessero essere trasmessi ai figli. Anche la camera

da pranzo è collegata alla superficialità dei valori della Madre, perché nonostante la scarsità dei cibi, la Madre si è rifiutata di mangiare in cucina, al fine di “ripristinare i fasti della famiglia” mangiando come la gente benestante (247). Come nota Giorgio, “[the] sumptuous dining room in which meagre meals are served is described as a mother who denies nourishment to her children” (“Passion” 128). Come il Salotto, anche la Madre adempie ai suoi doveri in modo meccanico, senza però esercitare il suo ruolo materno dal punto di vista emotivo.

Dopo il percorso attraverso varie stanze della casa, la Figlia arriva finalmente alla camera da letto in cui la Madre si prepara a morire. L’importanza di quest’evento che viene narrato nell’ultimo capitolo della terza sezione del romanzo, è annunciata dal titolo che non indica più una stanza o un oggetto della casa, ma costituisce una citazione dallo stesso *Ein Deutsches Requiem* di Brahms: “Quelli che seminano con le lacrime mieteranno con gioia.”<sup>14</sup> Come all’inizio della terza parte del romanzo, anche qui l’incontro finale tra Madre e Figlia acquista nuove dimensioni. Le lacrime della Figlia per la perdita della Madre si trasformeranno nella gioia della scoperta del suo segno, gioia che sarà condivisa dalle donne che riceveranno il messaggio positivo trasmesso dalla narratrice. Il “segno” non è concreto e non pare essere indirizzato a nessuno in particolare, essendo invece uno strano spettacolo a cui assistono le parenti che si trovano nella stanza:

Senza pudore, con insistenza, nei primi giorni si toccava il pube.  
Cercavano di distrarla prendendole la mano le cugine più vecchie,  
e con la voce a lei rivolta nell’infanzia, quando ancora i cinque-

---

<sup>14</sup> Traduzione dal tedesco di Ramondino, p. 261.

dieci anni di differenza contavano, le ripetevano come una nenia:  
«Non si fa, non si fa», e lei con quella voce balbettante, come  
tagliata con le forbici, rispondeva: «Sono una bambina, sono una  
bambina». (264)

L'atto inatteso è un gesto "che per tanti anni era rimasto sepolto" (264), tramite il quale la Madre esplora improvvisamente la propria sessualità. La trasformazione della donna in bambina spiega la sua mancanza di pudore, perché in quanto bambina essa si spoglia delle inibizioni che aveva in quanto donna. Solo in uno stato come questo la Madre può permettere ai suoi istinti di prevalere sulla ragione. Per esprimere il valore che quest'avvenimento ha per lei, la narratrice lo dipinge come la rinascita miracolosa della Madre dal proprio grembo: "La bambina scomposta, dai gesti frali e tremanti, dalle incerte risatine, dal latte già oscurato al mistero del sangue, nasceva senza trine dal grembo della Madre morente e balbettava sul ventre di vecchia donna in disfacimento. La bambina che era stata sua madre rinasceva negli ultimi giorni della sua vita" (261). Quindi, nella percezione della narratrice, la Madre in fine di vita diventa per la prima volta padrona del proprio destino. La sua morte non è improvvisa e si ha l'impressione che la Madre stessa abbia il potere di fermare il tempo, prendendo una settimana in mezzo alla famiglia prima di lasciarla per sempre. Lei appare effettivamente come i capi tribali che, "finito il loro compito, si ritirano per dar posto ad altri, perché la difesa della propria specie prevale su ogni altro istinto" (263). Siccome ogni capo tribale lascia ai posteri "un gesto, un amuleto, [o] una raccomandazione," la narratrice è convinta che la masturbazione della Madre è il suo modo di comunicare il proprio messaggio alla Figlia. Il gesto è troppo sottile

per essere capito da altri, però la Figlia, che ha sempre aspettato un segno dalla Madre, è ormai pronta ad accoglierlo e ad attribuirgli il valore che vuole. Il dono della Madre morente entrerà nell'anima della Figlia come un seme che la feconda "affinché vedessero la luce altri nati di donna" (264). Tale interpretazione del gesto finale della Madre dimostra che la narratrice usa la scrittura con lo scopo di ricostruire il proprio vincolo con la madre, creando così una continuità dentro la famiglia di donne attraverso la creazione non soltanto di figli, ma anche di un'opera letteraria. La Figlia accoglie e trasforma l'opera della Madre tramite la propria creatività, offrendola non soltanto alle sue potenziali figlie biologiche, ma anche alle lettrici del romanzo *Althénopis*.

La continuità che la narratrice riesce a creare si riflette anche al livello formale, poiché la costruzione della madre conferisce coerenza al racconto. Questo si nota soprattutto nel terzo capitolo, il cui punto culminante è la scoperta del "segno" della madre. L'analogia tra questo segno e l'amuleto lasciato dai capi tribali morenti ai posteri per far sopravvivere la specie enfatizza il ruolo della creatività nella relazione tra madre e figlia: la figlia deve essere capace di sfruttare il retaggio lasciato dalla madre, e di trasmetterlo alle proprie "figlie." Per questa necessaria continuità non è sufficiente dunque la creatività materna; sono ugualmente indispensabili la capacità e la volontà della figlia di "accogliere quel dono, [di] comprenderne il segno, [di farsi] . . . terra o vento per trasportare o fecondare quel seme" (263). La fine del romanzo di per sé costituisce l'"amuleto" che la narratrice stessa lascia alle sue figlie – figlie sia nel senso biologico, sia in quello artistico – ed il quale consiste della propria interpretazione in chiave positiva di quello che secondo lei costituisce il messaggio della madre. La ragione

fondamentale per cui la narratrice/figlia riesce a creare un ponte di comunicazione con le generazioni future che risale alla madre e pure alla nonna è perché, a differenza delle sue antenate, lei ha una concezione progressista di quello che deve costituire una donna. Essa riesce a conciliare la natura istintiva, libera della nonna con quella cerebrale della madre senza trovare una contraddizione tra queste due nature. Liberandosi dalla mentalità tradizionale che caratterizza la madre, la narratrice/figlia non privilegia un modello fisso di donna, ma abbraccia il genere femminile nella sua complessità.

## Capitolo II

*L'amore molesto*: la ricerca della madre attraverso la scrittura

Come il testo di Ramondino, anche il romanzo *L'amore molesto* di Elena Ferrante descrive un cambiamento di prospettiva della narratrice nei confronti della madre, dopo la morte di quest'ultima. Mentre la narratrice di *Althénopis* consolida il legame con la madre in modo consapevole, qui la narratrice usa la scrittura per approfondire la sua conoscenza della madre e chiarire i loro rapporti. Il racconto dell'indagine sulla madre è presentato sotto forma di inchiesta, in cui la figlia Delia intraprende una ricerca per le strade di Napoli, dove ritrova luoghi dell'infanzia e parla con parenti o conoscenti di sua madre Amalia. Vagliando la moltitudine di versioni presentate dalle varie persone, e quello che ha potuto ricavare dagli oggetti lasciati dalla madre, costruisce un'immagine di lei che è un prodotto della propria soggettività: il reale oggetto dell'indagine non è la ragione per cui è morta la madre, ma la madre stessa, e attraverso lei, l'identità di Delia stessa. La scoperta della madre rappresenterebbe soprattutto la scoperta della sua sessualità, in particolare del ruolo di Amalia dentro una relazione complessa che coinvolge lei, l'amante ed il marito.

Il romanzo è narrato in prima persona da Delia, una disegnatrice di fumetti di 45 anni nata a Napoli e ora stabilita a Roma. Fin dall'inizio sappiamo che Amalia, è morta annegata e presunta suicida il 23 maggio, compleanno di sua figlia. Nei due giorni prima di morire, la madre le ha telefonato per dirle oscenità in dialetto, ridere e nel contempo parlare in modo incomprensibile di un pericolo. Dopo i funerali, Delia rimane a Napoli per cercare di scoprire che cosa le era

successo. I dialoghi che riporta sono per lo più con persone che hanno avuto ruoli essenziali nella storia che sta ricostruendo.

La relazione centrale è quella tra Amalia ed il presunto amante Caserta, ma coinvolge anche Delia. Nonostante un'iniziale resistenza, Delia ammette che nell'infanzia lei ha provato di fare con Antonio, figlio di Caserta, quello che immaginava Amalia facesse con Caserta, però era frustrata per non poter provare il piacere che attribuiva alla madre. Un giorno, quando Delia è scesa nell'interrato della pasticceria del padre di Caserta, il vecchio le ha detto oscenità cercando di abusare di lei. In seguito, Delia è andata a casa e ha detto una bugia al padre: "Gli dissi che Caserta aveva fatto e detto ad Amalia, col suo consenso, nell'interrato della pasticceria, tutte le cose che in realtà il nonno di Antonio aveva detto e forse fatto a me" (Ferrante, *L'amore* 163). Il padre, insieme a Filippo, fratello di Amalia, hanno picchiato Amalia e Caserta, e hanno minacciato di uccidere Antonio. Poco dopo, Amalia si è separata dal marito ed è andata via con le quattro figlie che ha mantenuto tramite il suo lavoro di sarta. Delia viene a sapere da una vicina di casa, la vedova De Riso, che la madre si vedeva con Caserta dopo la separazione dal marito. Nella sua indagine, Delia si trova nell'atto di rivivere le esperienze della madre e prova a capire perché ha fatto diverse scelte, soprattutto perché si è suicidata. Caserta è l'unico personaggio con cui non interagisce e infatti lei si rende conto che la fonte del racconto che vuole ricostruire è lei stessa: "Ero l'unica fonte possibile del racconto, non potevo né volevo cercare fuori di me" (168). Alla fine, Delia ritocca la sua foto di identità per ottenere il ritratto della madre e lei pensa sorridendo: "Amalia c'era stata. Io ero Amalia" (171).

Il viaggio nel passato, così come il tentativo di ricostruire gli ultimi giorni della madre, sono intimamente legati al viaggio per Napoli. Questo succede perché l'esperienza della madre non può essere separata dalla cultura napoletana, la sua gente e il suo linguaggio. In una discussione sul romanzo, l'autrice parla della fusione per lei fra esperienza e città: “. . . questa città non è un luogo qualsiasi, è un prolungamento del corpo, è una matrice della percezione, è il termine di paragone di ogni esperienza. Tutto ciò che per me è stato durevolmente significativo ha Napoli per scenario e suona nel suo dialetto” (Ferrante, *Frantumaglia* 77). In questo senso, Laura Benedetti identifica nel romanzo un'analogia tra la discesa progressiva di Delia dall'ultimo piano dell'edificio in cui abitava la madre verso l'interrato della pasticceria che è il punto finale della sua indagine, e quella nella propria psiche. Questo coincide con la decisione di Delia di affrontare finalmente il suo passato (105). L'interiorizzazione della civiltà in cui uno vive si manifesta anche ad un altro livello: quello culturale. Adalgisa Giorgio trova la fonte dell'atteggiamento di Delia verso la madre nella cultura in cui si è formata: “the daughter's desire for the mother is structured by the codes controlling the female body and sexuality in Neapolitan proletarian culture . . . [and her] reaction to maternal otherness is shaped by a culture and language that associate love with violence and death” (“Passion” 128-29). Questo spiegherebbe i sentimenti contraddittori di Delia verso la madre: l'ansia per il suo ritorno, l'impulso di ucciderla, la percezione di lei come peccatrice ed il desiderio di vivere le sue esperienze.

Benedetti e Giorgio offrono delle brevi analisi del romanzo che si concentrano su un'interpretazione tematica del testo. L'analisi di Giorgio

enfaticizza, come si è visto prima, il ruolo della cultura napoletana nell'atteggiamento della protagonista verso la madre. Inoltre, l'autrice usa un approccio psicanalitico per esaminare la relazione tra Delia e Amalia, interpretando il suicidio di Amalia come un desiderio di uccidere Delia che l'ha tradita e poi rifiutata, e di partorire una nuova Delia. Giorgio considera che l'identificazione con la foto di identità della madre rappresenti l'accettazione della sua proposta di riconciliazione, e che attraverso i suoi gesti finali Amalia abbia dato a Delia "the key to her life by means of her death" ("Passion" 131). Invece, Benedetti afferma che lo scopo della scrittura è quello di appropriarsi del retaggio della madre, e che la fine del romanzo non chiarisce se la figlia riesce realmente a realizzare con successo l'identificazione con la madre: "it is impossible to determine whether Delia's identification with Amalia's picture symbolizes the acknowledgement of the mother's legacy, or, on the contrary, the perpetuation of a disastrous confusion" (107).

Nei due saggi che ho appena menzionato il ruolo della scrittura nella riconciliazione con la madre sembra essere marginale. Un'analisi che si concentra di più sul processo della narrazione è quella, più recente, di Saveria Chemotti. Essa parte dall'affermazione di Ferrante – "Scrivere veramente è parlare dal fondo del grembo materno" (citata in Chemotti 273) – per spiegare il legame tra l'atto di scrittura ed il sangue, associato sia al corpo materno che alla morte di lei e al lutto:

La scrittura e la carne: il sangue delle parole aiuta a riguardare il proprio passato, a fare i conti con se stessi, coi rapporti di odio-amore di cui è intrisa la propria identità . . . in una ricerca

provocatoria dove la narrazione ha i tempi della vita: così la morte e il lutto diventano la condizione estrema per l'esperienza della scrittura in cui passato e presente interagiscono nel tempo nuovo della rievocazione che riguarda, attualizzandoli, gli avvenimenti di un'intera esistenza. (273)

Tuttavia, Chemotti sostiene che il conflitto di Delia è risolto attraverso l'identificazione con la madre, il che, come mostra Benedetti, non risulta chiaro alla fine del romanzo. Chemotti afferma inoltre che Delia interpreta le parole oscene della madre al telefono come una proposta di "liberarsi dal passato riconoscendola come soggetto sessuato" (281). Nella mia opinione, non è soltanto la sessualità di Amalia che Delia ha bisogno di accettare per identificarsi con lei, ma anche la sua capacità di decidere il proprio destino e di essere indipendente dal controllo degli uomini. Delia è sempre stata consapevole della sessualità della madre ed ha perfino voluto sentire lei stessa il piacere che attribuiva alla madre, però nella società a cui Delia apparteneva l'atteggiamento di Amalia veniva biasimato e punito con la violenza. Inoltre, gli uomini si appropriavano tutto il potere ed il controllo dentro la famiglia e perciò era impossibile associare un atteggiamento femminile con il potere o l'autonomia. È solo dopo le discussioni col padre, lo zio Filippo, la vedova De Riso ed Antonio, che Delia si rende conto che Amalia aveva capito i giochi di potere degli uomini e ne aveva trovato uno scampo. Così, Delia ricava dagli oggetti e parole della madre una versione alternativa della sua storia. Il romanzo è una metanarrazione poiché rivela la difficoltà della narratrice di raccontare la storia di Amalia e la sua successiva decisione di compiere un'indagine sulla madre. Delia va scoprendo che la sua

ostilità nei riguardi di Amalia è dovuta ad una prospettiva sbagliata sulla madre e sulla sua sessualità. Perciò, dopo aver ascoltato varie versioni della storia di Amalia, la narratrice prova a costruirne una che corrisponde ai propri desideri. La decisione di strutturare il racconto come un'inchiesta dimostra che lei vuole creare una storia coerente della madre, al fine di capirla. La sua ambivalenza esce fuori però dalla moltitudine di possibilità che si immagina e dai sentimenti contraddittori che prova per la madre nel corso della sua indagine, problematizzando così l'uso del genere dell'inchiesta.

Il romanzo inizia con la notizia della morte della madre comunicata con distacco, come un'informazione qualsiasi: "Mia madre annegò la notte del 23 maggio, giorno del mio compleanno, nel tratto di mare di fronte alla località che chiamano Spaccavento, a pochi chilometri da Minturno" (Ferrante, *L'amore* 9). La narratrice sembra voler riportare soltanto i dettagli essenziali, senza approfondimenti. La sua resistenza nei confronti della memoria dei momenti passati con la madre traspare sia dal modo di narrare che dal racconto stesso. Come se non volesse scavare troppo in profondità, rievoca prima i momenti più recenti, segnati da un'avversione non spiegata nei confronti della madre: "Negli ultimi tempi veniva a stare da me almeno una volta al mese per qualche giorno. Non ero contenta di sentirla per casa. . . . Quando arrivava con il caffè, mi rannicchiavo da un canto per evitare che mi sfiorasse sedendosi sulla sponda del letto. . . . Con lei sapevo essere solo contenuta e insincera" (9-10). Le emozioni contrarie nei riguardi della madre – preoccupazione quando essa perde il treno dopo aver annunciato una sua visita e intolleranza della sua presenza – culminano con una confessione: "Mi ero sempre figurata una trama di agguati tessuta apposta

per farla sparire dal mondo” (11). Quest’affermazione conduce al ricordo di un rapporto altrettanto contraddittorio con la madre nell’infanzia. Se la madre tardava, la figlia l’aspettava con ansia, la quale “diventava così incontenibile che debordava in tremiti del corpo” (11). Rifugiatasi “in un ripostiglio senza finestre e senza luce elettrica,” dove solo il terrore provocato dal buio riusciva a diminuire la sua ansia, e lei pensava “Quando torni, ti ucciderò.” L’associazione tra il presente e quel momento lontano nel passato è provocata dalla sparizione della madre: “mi ritornò in mente quel ripostiglio quando scoprii che era regolarmente partita ma non era mai arrivata” (11). Quello che il lettore può ricavare da questi ricordi è un indissolubile legame istintivo della figlia con la madre, avvertito tramite sensazioni fisiche, e percepito al livello del conscio come un profondo odio.

La negazione del legame biologico si manifesta in maniera ancora più chiara al funerale della madre, dove il desiderio di portare la bara contenente il corpo della madre viene controbilanciata dal ribrezzo provocato dalla vicinanza quasi fisicamente pericolosa di questo corpo:

Intanto il corpo morto di Amalia, mia madre, macellato dall’autopsia, era diventato sempre più greve a forza di trascinarlo con nome e cognome, data di nascita e data di morte, davanti a impiegati ora sgarbati, ora insinuanti. Sentivo l’urgenza di sbarazzarmene e tuttavia, non ancora sufficientemente stremata, avevo voluto portare a spalla la bara. Me l’avevano concesso tra molte resistenze: le donne non portano bare in spalla. Era stata una pessima idea. Poiché quelli che trasportavano la cassa insieme con

me . . . erano più alti, avevo temuto per tutto il percorso che il legno mi entrasse tra clavicola e collo insieme al corpo che conteneva. (16)

Il corpo della madre è greve, come l'intera storia di lei che esso rievoca, e sembra voler entrare di forza nel corpo della figlia. L'impossibilità di versare lacrime è quasi compensata dalla sensazione del sangue mestruale che esce dal corpo di Delia: "Quando la bara era stata deposta nel carro e questo si era avviato, erano bastati pochi passi e un sollievo colpevole perché la tensione precipitasse in quel fiotto segreto del ventre" (16). Di nuovo, la colpevolezza di sentirsi sollevata dalla separazione fisica dal corpo materno si mescola ad un fenomeno biologico che non si può impedire e che in un certo senso assicura una continuità tra la madre e lei. Come nel romanzo di Fabrizia Ramondino, il sangue mestruale è usato come simbolo di quello che accomuna in modo esclusivo le donne. Non a caso più tardi, nell'appartamento di Amalia, ricordando l'immagine della mestruazione della madre che ha sorpreso nell'infanzia, Delia riesce finalmente a piangere.

La decisione di visitare l'appartamento di Amalia si fa "a malincuore" ed è giustificata da ragioni puramente pratiche: "portare via i pochi oggetti d'affezione, disdire il contratto d'affitto, della luce, del gas, del telefono" (21). Però, nonostante la resistenza di Delia, l'appartamento diventerà il punto di partenza della sua indagine. All'inizio, l'edificio viene menzionato come un posto "brutto e lercio" che è sempre stato percepito da Delia "come un carcere, un tribunale o un ospedale," mentre la madre ne era contenta (23). L'ascensore – l'unica parte dell'edificio che piaceva a Delia – rappresentava una possibilità di evasione, trasportandola dal terzo piano in cui si trovava, al quinto, un luogo "vuoto e buio"

(24). Al quinto piano, Delia rimane deliberatamente al buio e si ricorda del momento in cui ha portato la madre in questo posto per la prima volta, alcuni mesi prima. Il buio del quinto piano è infatti simile a quello del ripostiglio sopra menzionato in cui la bambina aspettava il ritorno della madre, sempre collegato all'ambivalenza nei suoi confronti. Ora, Delia non riesce a spiegare chiaramente la ragione per cui ha portato la madre nel rifugio adolescenziale: "Forse volevo cercare di stabilire tra noi un'intimità che non c'era mai stata, forse volevo confusamente farle sapere che ero stata sempre infelice" (25). Allora, la madre era stata in qualche modo punita, prima accusata di avere un amante, poi abbandonata dalla figlia nel buio del quinto piano. Adesso, Delia trova finalmente la forza di uscire dal buio, consapevole che questo significa smettere di rifiutare i ricordi della madre: "Lo sapevo da sempre. C'era una linea che non riuscivo a varcare, quando pensavo ad Amalia. Forse ero lì per riuscire a varcarla. Me ne spaventai, premetti il pulsante con il numero tre e l'ascensore ebbe uno scossone rumoroso" (27).

Una volta entrata nell'appartamento, Delia si confronterà direttamente alla sessualità della madre per la prima volta dopo la sua morte. All'inizio, Delia nota che Amalia aveva usato solo una delle due serrature, e la vicina di casa De Riso le spiega che la madre aveva la testa "un po' per aria," essendo contenta a causa della sua relazione con un uomo (27-28). La forte impressione che la madre sia ancora viva si mescola al rumore dell'acqua che corre nel lavandino della cucina. Delia constata con sorpresa che Amalia, sempre molto parsimoniosa, ha dimenticato di chiudere il rubinetto. Il disagio che prova sembra essere collegato con un'associazione inconscia tra l'acqua della cucina e l'annegamento della

madre: “Mi sentii inquieta: aveva sprecato più acqua con quella distrazione delle ultime ore di vita, che in tutta la sua esistenza. La vidi galleggiare a faccia in giù, sospesa al centro della cucina, sullo sfondo delle maioliche azzurre” (29). Nel presente, l’annegamento di Amalia è particolarmente scomodo per il disagio causato dall’immagine del suo corpo seminudo e da quello che esso può rappresentare. Confrontarsi con quest’immagine significherebbe confrontarsi con la sessualità di Amalia, cosa che Delia si dimostrerà capace di fare soltanto alla fine della sua indagine. Per ora, l’inquietudine che l’acqua le suscita la spinge ad uscire dalla cucina, come se questa fosse la vera causa del suo disagio: “Cambiai ambiente in fretta” (29). Tuttavia, nel bagno Delia estrae “con un lieve ribrezzo” dalla busta della spazzatura la biancheria vecchia della madre, che si era “sempre vestita di stracci” (30) per tutta la vita per non rendere geloso il marito. Pensando al reggiseno nuovo che la madre aveva addosso quando il suo cadavere è stato trovato, con le coppe che “mostravano i capezzoli” (14), la figlia prova maggior inquietudine ed esce dal bagno, chiudendo la porta. Nonostante la sua resistenza, Delia è invasa dall’immagine di Amalia che la guarda mentre Delia si depila il pube, e di lei stessa che comincia a depilare il pube della madre. Il gesto immaginato è simile ad un’esperienza sessuale, eseguita però con violenza: “Le spalmai con cura la cera sulle caviglie, sulla parte interna delle cosce magre e sode, nell’inguine. . . . Lo feci senza cautela, come se volessi sottoporla a una prova del dolore” (31). Ancora una volta, Delia punisce Amalia per la sua sessualità, adottando l’atteggiamento del padre: “Già cominciavo a immaginarmi con astio una sua vecchiaia segreta in cui giocava col suo corpo tutto il giorno, come forse avrebbe fatto da giovane, se mio padre non avesse letto in quei giochi

un desiderio di piacere ad altri, una preparazione all'infedeltà" (33). Poco dopo, riceve una telefonata da Caserta che pare scambiarla per Amalia, e che le propone di fare lo scambio di biancheria, siccome Amalia aveva alcune camicie sue e Caserta ha la valigia con la biancheria di lei. Dopo aver accettato la proposta, Delia beve "un bicchiere d'acqua, un'acqua spessa, di pessimo sapore" (37). L'acqua torbida è collegata alla difficoltà di affrontare un trauma che ha in effetti al centro Caserta, il quale ha sempre costituito per Delia "un luogo dell'inquietudine" (38) associato alla proibizione, siccome soltanto a pronunciare il suo nome, la madre veniva colpita al viso dal padre.

Come si può vedere, Delia si sta inoltrando ormai sempre di più nella storia della madre. L'arrivo all'appartamento di Amalia è seguito da incontri o conversazioni con persone che la conoscevano: la vedova De Riso, lo zio Filippo, il figlio di Caserta e infine il padre. Le sue discussioni con questi personaggi funzionano generalmente su due livelli. Da un lato, esse costituiscono versioni della storia di Amalia che Delia vaglia per decidere quale possa rappresentare la verità sulla vita e morte della madre. Dall'altro lato però, queste discussioni rivelano l'interiorità di Delia, vale a dire il suo conflitto con la madre e con il passato. Per quanto riguarda il resoconto dello zio Filippo, esso è incoerente, condizionato dal suo particolare stato d'animo, e la narratrice dimostra di esserne consapevole quando si ricorda della sua reazione alla domanda che lei gli ha fatto su Caserta: "Gli passarono negli occhi molte risposte furibonde. Poi decise di rinunciare a quelle più violente . . ." (58). Da una parte, lo zio afferma che Caserta era "un uomo indegno," il quale, nonostante avesse fatto buoni affari con il marito di Amalia, "aveva messo gli occhi addosso" a lei, e inoltre lui molestava tutte le

donne del quartiere, nonostante fosse sposato (40). Dall'altra parte, egli racconta che era grazie a Caserta che il padre riusciva a vendere quadri, ricavando ritratti a olio dalle foto ingiallite delle madri, sorelle o fidanzate dei marinai americani. Inoltre, lo zio accusa Amalia di essere la ragione dei conflitti dentro la famiglia. Tuttavia, la narratrice si rende conto che lo zio è ingiusto nei confronti di Amalia, siccome il lavoro di sarta a cui essa si sottoponeva senza tregua è stato dato per scontato: "Credo che zio Filippo non avesse mai pensato al contributo di lavoro di Amalia" (54).

Oltre alla parzialità che viene notata da Delia soprattutto nel momento della narrazione del romanzo, il racconto dello zio ha anche il ruolo di suscitare ulteriori ricordi del passato lontano. Nel discorso di lui appaiono spesso le parole "non ricordi," come se amonisse Delia per la sua dimenticanza e volesse costringerla a ricordare. A volte le parole dello zio fanno nascere non soltanto reminiscenze ma delle vere e proprie sensazioni visuali e uditive: "Avevo visto sangue tra urla e insulti. . . . Avevo sentito per un attimo la violenza domestica della mia infanzia e della mia adolescenza tornarmi negli occhi e nelle orecchie come se colasse lungo un filo che ci collegava" (40). Il primo impulso di Delia è di respingere decisamente i ricordi: "Scossi la testa, scontenta di me: odiavo parlare del passato" (54). Più tardi, la narratrice giustifica il suo rifiuto di pensare al passato affermando che a questo punto è inutile pensarci: "Non avevo dimenticato niente ma non volevo ricordare. All'occorrenza, avrei potuto raccontarmi tutto, per filo e per segno, ma perché farlo?" (56). Finalmente, lo zio ricorda a Delia che è stata lei che ha detto "tutto" al padre sulla relazione di Amalia e Caserta; la punizione violenta dei due è stata dunque conseguenza del

racconto di Delia. Come si vedrà più tardi, quest'avvenimento si trova al centro del conflitto di Delia; perciò, lei si rifiuta di riconoscere il suo ruolo: "Tutto. Io. Non mi piacque quell'accenno e non volli sapere di quale «tu» parlasse. Cancellai ogni suono che facesse le veci del mio nome come se non fosse possibile in nessun modo alludere a me" (58). Dopo la conversazione con lo zio Filippo, l'atteggiamento cosciente di Delia rimane uno di distacco dal passato e dalla madre. Siccome intuisce che Amalia è la fonte del suo disagio, Delia decide di staccarsi mentalmente da lei, respingendo tutto quello che richiama la madre: ". . . scoprii che non provavo più alcuna simpatia per la città di Amalia, per la lingua in cui mi si era rivolta, per le vie che avevo percorso da ragazza, per la gente. . . . Seppi che stavo perdendo mia madre definitivamente e che era esattamente quello che volevo" (64-65).

Dall'altro lato, l'incontro con Antonio, il figlio di Caserta, costituisce più una ricostruzione del passato che un indizio che porti ad una certa versione degli avvenimenti. Come si vedrà in seguito, Delia ritrova Antonio e accetta di andare in una stanza d'albergo con lui, benché non sia sicura della ragione che la spinge ad andarci, mentre lui mostra di voler veramente fare l'amore con lei. Come nell'infanzia, Delia si comporta con Antonio tenendo sempre in mente la coppia Amalia e Caserta, senza riuscire a provare piacere lei stessa. Rimane dunque incapace di reagire ai gesti di Antonio e alla fine non hanno rapporti sessuali. Quindi, più di ogni altro personaggio, Antonio contribuisce inconsapevolmente all'introspezione di Delia, con particolare enfasi sulla relazione che lei ha avuto con Amalia. Questo succede perché nell'infanzia Delia cercava di fare con Antonio quello che immaginava Amalia facesse con Caserta, senza riuscire a

provare il piacere che attribuiva alla madre. In sostanza, la relazione sessuale incompiuta tra Delia e Antonio in quanto adulti avrà la funzione di far rivivere a Delia momenti specifici del passato, il che la aiuterà a capire meglio il suo legame con la madre. Il tentativo di conseguire l'identificazione tra Delia/Amalia e Antonio/Caserta si rivela in modo simbolico nel primo incontro che Delia ha con Antonio dopo la morte della madre. Questo accade quando lei va nel negozio dal quale proveniva la biancheria di Amalia per trovare Caserta e sapere cos'era successo ad Amalia prima di annegarsi (112), e trova invece Antonio, proprietario del negozio. Senza riconoscerlo, Delia si ostina a mostrargli che la biancheria non le va bene, e a presentargli la foto di identità di Amalia, che secondo lei egli deve sicuramente ricordare. Dopo aver visto la foto, Antonio diventa sempre più aggressivo e scortese e la costringe ad uscire. In quel momento, Delia si rende conto per la prima volta che la foto di Amalia è stata ritoccata per riprodurre i tratti di sua figlia:

Gli strappai il documento di mano con calcolato disprezzo e per capire cosa l'aveva fatto innervosire tanto lanciai uno sguardo alla foto-tessera di mia madre. I lunghi capelli baroccamente architettati sulla fronte e intorno al viso erano stati accuratamente raschiati via. Il bianco emerso intorno alla testa era stato mutato con una matita in un grigio nebuloso. Con la stessa matita qualcuno aveva lievemente indurito i lineamenti del viso. La donna della foto non era Amalia: ero io. (72)

L'insistenza di Delia di mostrare una foto in cui i suoi tratti si mescolano a quelli di Amalia rivela un desiderio inconscio di identificarsi con la madre, mentre la

reazione negativa di Antonio simboleggia l'impossibilità di realizzare quest'identificazione.

In seguito, la ricerca di Caserta continua, e Delia lo sorprende finalmente nella funicolare, nell'atto di spingere il ventre contro il corpo di una ragazza. Come prima, il tentativo di trovare Caserta finisce con un nuovo incontro con Antonio, il quale questa volta la riconosce e la fa salire in un taxi, parlandole amichevolmente. Egli le racconta che Amalia era stata molto gentile con Caserta e che il vecchio rubava dei soldi dal negozio di Antonio per "far bella figura" con lei (96). Andando al ristorante con Antonio, Delia pensa che "la sala sembrava uno dei luoghi dove da bambina mi immaginavo che scappasse mia madre appena usciva di casa" (100), il che richiama la gelosia mescolata con il terrore di perdere Amalia che sentiva nell'infanzia: "Era a feste di cibo e risate come quella che la facevo andare quando lasciava la casa senza di me ed ero certa che non sarebbe tornata mai più. . . . Piangevo nel ripostiglio, accanto alla camera da letto" (101). Nella stanza d'albergo, Antonio prova a fare l'amore con Delia, la quale continua a paragonare la realtà con la sua immagine ideale dell'amore rappresentata dalla coppia Amalia-Caserta. I suoi movimenti sono calcolati e lei oscilla tra la fantasia di un uomo violento ed il tentativo di proteggersi dalla potenziale violenza di Antonio. Lei gli chiede: "Perché al buio?" (109), nel dubbio le voglia fare del male. Il buio richiama l'interrato nel quale Delia in effetti ha subito la violenza, anche se per ora lei si rifiuta di pensarci. Incapace di sentire un reale piacere nel bacio di Antonio, Delia si sente disillusa nell'accorgersi che non soltanto esso non ha la lingua di Caserta, ma ". . . quella di Caserta era una lingua di fantasia. Nessuno dei baci che mi avevano dato mi era sembrato come quelli suoi che mi

ero immaginata per Amalia” (108). I gesti di Antonio le dimostrano che è eccitato, ma lei si sente paralizzata e senza più sensibilità nel corpo. Invece del piacere, Delia prova come sempre la sgradevole sensazione di essere bagnata dalle umori che il proprio corpo sta versando. Come ho accennato, i liquidi sono collegati alla percezione di Delia della sessualità della madre. Prima dell’incontro con Antonio, Delia si è trovata nella doccia sentendosi lontana dalla propria famiglia, e provando di guardare la madre morta da un punto di vista esterno. Nello stesso tempo, lei ha ammesso: “invece avevo Amalia sotto la pelle, come un liquido caldo che mi era stato iniettato chissà quando” (105). Il liquido è associato alla presenza incancellabile di Amalia dentro Delia, che cerca di sentire il godimento attribuito alla madre. Antonio diventa così soltanto uno strumento attraverso il quale Delia rivive il passato. Si rende conto che quello che la collega ad Antonio è la violenza a cui hanno assistito insieme, e la quale viene evocata di nuovo con dettagli visivi, uditivi, e perfino olfattori:

Quando mio padre seppe che Amalia e Caserta si vedevano segretamente nell’interrato – pensai di raccontargli piano piano, - non perse tempo. Innanzitutto rincorse Amalia per il corridoio, poi per le scale, poi per la strada. Ne sentii l’odore dei colori a olio, quando mi passò davanti, e mi sembrò che lui stesso fosse molto colorato. Mia madre scappò sotto il ponte della ferrovia, scivolò in una pozzanghera, fu raggiunta e si buscò pugni, schiaffi, un calcio nel fianco. Una volta che lui l’ebbe punita per bene, la riaccompagnò a casa sanguinante. . . . Amalia aveva uno sguardo meravigliato: mi fissava e non capiva. (113-14)

Si può notare in questo brano che Delia riesce ancora a raccontare la storia della punizione di Amalia con distacco soltanto perché lei si rifiuta ancora di assumersi la responsabilità per quello che è accaduto. Non dice: “Quando io dissi a mio padre,” ma “Quando mio padre seppe,” e inoltre, presenta la storia di Amalia e Caserta nell’interrato come se fosse vera, mentre più tardi ammetterà che in realtà è stata la sua bugia. Prima di separarsi da Antonio, Delia realizza che con lui è stata capace di rivivere in parte la violenza del passato, sia fisicamente che psicologicamente: “. . . gli fui grata ugualmente per la dose minima di umiliazione e di dolore che mi aveva inflitto” (116). Quindi, nonostante abbia detto ad Antonio che non lo aveva cercato per fare l’amore con lui, l’incontro si rivela essere stato se non premeditato, almeno fatidico, poiché costituisce un passo in avanti nell’indagine di Delia.

La vicenda con Antonio è seguita da una discussione con la vicina di Amalia, la vedova De Riso. In un incontro anteriore, essa ha informato Delia sul passato più recente di Amalia, raccontandole che un signore “perbene” (28) veniva spesso a trovare Amalia e le portava le sfogliatelle ed i fiori. Inoltre, secondo De Riso, negli ultimi tempi Amalia diceva brutte parole. Delia respinge entrambe le affermazioni, rispondendo che l’uomo che vedeva Amalia doveva essere suo fratello, e che la madre non diceva mai parolacce. L’insofferenza che Delia ha dimostrato allora verso l’indiscrezione della vicina vela il suo rifiuto sia di pensare alla relazione tra Amalia e Caserta, sia di ricordare le parole oscene che Amalia le aveva detto al telefono prima di morire. Adesso, Delia invita per la prima volta la vedova nel suo appartamento e le offre ciliegie. È significativa qui la presenza dell’acqua proprio all’inizio del dialogo con De Riso, e collegata ad

un'aria soffocante che suggerisce la tensione psicologica di Delia:

“Nell'appartamento si soffocava. Mi affrettai a spalancare le finestre e misi le ciliegie in un recipiente di plastica. Lasciai scorrere l'acqua . . .” (118). Infatti, come ogni volta che viene menzionata l'acqua nel romanzo, la discussione coinvolgerà la sessualità di Amalia e conterrà un altro accenno velato al contributo di Delia alla violenza subita dalla madre.

La vedova comincia a raccontare a Delia dello scambio di biancheria tra Amalia e Caserta, avvenuto, secondo lei, perché l'uomo voleva mettere insieme un negozio di biancheria degli anni cinquanta; Delia però suggerisce che forse Caserta voleva soltanto fare un favore ad Amalia. In seguito alle domande di Delia, De Riso ammette che Amalia era contenta dello scambio e che poco dopo il marito era venuto a chiedere alla vedova “di avvertirlo, se si accorgeva che Amalia faceva cose avventate” (120). Come i racconti dello zio Filippo, così ognuna delle battute di De Riso è seguita da un monologo interiore di Delia. Le parole della vedova sulla cosiddetta preoccupazione del padre nei riguardi di Amalia fanno pensare a Delia che la vera intenzione del vecchio era, come sempre, di impedire alla moglie di ridere. La conseguenza della risata di Amalia era la gelosia del padre, che si manifestava tramite un'estrema violenza:

Ecco che suonavano alla porta. Ecco: le consegnavano le rose.

Ecco: lei non le respingeva. Rideva, invece, e sceglieva un vaso di vetro azzurro, e le allargava nel recipiente colmo d'acqua. . . . Si lasciava il ricciolo nero sulla fronte, sbatteva le palpebre, dava mance ai commessi, permetteva che la merce sostasse un po' nella nostra casa come se la sua permanenza fosse lecita. Poi mio padre

se ne accorgeva e distruggeva ogni cosa. . . . Mentre la signora De Riso mi parlava, io mi raccontavo del sangue. Nel lavandino. Gocciolava dal naso di Amalia con uno stillicidio fitto e prima era rosso, poi sbiadiva a contatto con l'acqua del rubinetto. (122)

Il sangue della madre si mescola con l'acqua del lavandino, come poco prima le ciliegie, il cui colore evoca il sangue. Al sentire che dopo una visita del padre in cui egli ha minacciato di ucciderla Amalia è rimasta tranquilla e se n'è scordata presto, Delia prova di formulare tra sé e sé una versione alternativa della storia tragica che si è raccontata finora. Secondo questa versione, Amalia aveva pianificato le sue azioni e perciò era riuscita a sfuggire simbolicamente al controllo tirannico del marito. Lei aveva probabilmente solo finto di non fare le cose che il marito le proibiva, o meglio ancora, “forse s'era data l'aria di chi finge perché mio padre potesse pensare in ogni istante alla sua inaffidabilità e soffrirne” (124). La madre aveva forse giocato in modo simile con Caserta, “ad aprirgli la porta con malizia da giovinetta, tirandosi il ricciolo sul sopracciglio e sbattendo le palpebre,” e accettando lo scambio di biancheria come una sfida, poiché era “una donna senza prudenza e senza virtù dello spavento” (124). Amalia, essendo sarta, “aveva ridotto il disagio dei corpi a carta e tessuti” (125) per tutta la vita, pure in senso figurato: “Mi piacque insperatamente, con sorpresa, quella donna che in qualche modo s'era inventata fino alla fine la sua storia giocando per conto suo con stoffe vuote” (125-26).

La confusione di Delia si traduce in un racconto con elementi simbolici, atto ad evocare la sua interiorità. Sono specialmente le ciliegie che hanno un ruolo simbolico importante nella scena con De Riso. Nel corso della riflessione appena

menzionata, che aveva lo scopo di stabilire se Amalia fingeva realmente di sottomettersi al marito, Delia ha preso “due ciliegie con i picciuoli uniti,” appendendole all’indice e “facendole oscillare a destra e a sinistra” (124). Poco dopo, l’idea che la madre fosse soddisfatta prima di morire la rende così contenta da ridere – imitando così l’atteggiamento di Amalia – e da farsi un orecchino dalle ciliegie: “Mi sistemai su un orecchio le ciliegie con cui avevo giocherellato fino a questo momento e risi” (126). Poi, Delia prende altre due ciliegie, ma invece di mettersi sull’altro orecchio, le appoggia invece su quello di De Riso, esclamando: “Bellissima!”, mentre la vedova invece si schermisce, “ridacchiando congestionata” (126). Abbracciando e baciando la vecchia, lei le chiede: “Mamma . . . sei stata tu a dire tutto a mio padre, non è vero?” (126). La domanda è collegata non all’episodio dell’interrato inventato da Delia, bensì al fatto che Amalia e Caserta si vedevano dopo la separazione dei genitori. Seguendo uno strano impulso, Delia sospetta improvvisamente che la vedova avesse riferito a suo padre che Amalia e Caserta si incontravano e ne avesse goduto “in trepidazione dentro la tana dell’appartamento” (127). L’atteggiamento di Delia verso De Riso si può classificare in termini psicanalitici sia come *transfert*,<sup>15</sup> sia come spostamento.<sup>16</sup> Delia non soltanto chiama la vedova “Mamma,” ma la bacia e nel contempo l’accusa e biasima, dimostrando così la

---

<sup>15</sup> Il *transfert* è il “termine con il quale Freud indica il fenomeno per cui l’analizzato trasferisce sull’analista i suoi vissuti e affetti: fantasie, paure, desideri inconsci legati alla sua vita infantile. È tramite tale traslazione che l’analista diventa simbolicamente il padre o la madre del paziente, così come egli li ha vissuti nella sua infanzia, con tutte le distorsioni legate all’immaturità di quel periodo” (Steiner 503).

<sup>16</sup> Lo spostamento è “uno dei mezzi adoperati dal lavoro onirico per mascherare il contenuto latente del sogno. Esso consiste nello spostare l’accento, l’interesse, da una rappresentazione che in realtà è la vera depositaria di certi significati, ad altre rappresentazioni che all’origine erano poco importanti o poco cariche d’intensità” (Steiner 503).

stessa ambivalenza verso di lei che prova nei riguardi della madre. In questo modo, Delia trasferisce inconsciamente il suo sentimento confuso di amore e odio per Amalia verso De Riso. Per quanto riguarda lo spostamento, esso succede perché Delia sta accusando la vedova di aver fatto in un passato recente quello che lei stessa ha realmente fatto nell'infanzia. Invece di ammettere la propria colpa, la sposta su qualcun'altro; infatti, più tardi Delia affermerà che non è stata De Riso a denunciare Amalia al marito, ma Caserta stesso. Il resto dell'incontro è altrettanto teso, siccome la vedova, già a disagio per lo strano atteggiamento di Delia, si spaventa improvvisamente al vedere l'abito di Delia, chiedendo: "Quel vestito . . . come fai ad averlo? Non dovresti. Era nella valigia insieme all'altra roba. E la valigia non s'è mai trovata. Da dove l'hai preso? Chi te l'ha dato?" (127). Nonostante la risposta rassicurante di Delia che questa è "solo stoffa senza memoria," De Riso esce in fretta, dicendo che il vestito è "roba sporca" (128). Quest'ultimo pezzo del dialogo con la vedova rispecchia il conflitto interno di Delia, la quale finora ha lottato contro la memoria, negandone l'importanza.

L'ultimo dialogo importante – quello con il padre – è preceduto da una breve conversazione telefonica con lo zio Filippo e dall'esplorazione del palazzo dove abita il padre e in cui Delia aveva trascorso la prima parte della sua vita. Delia osserva che l'atteggiamento dello zio nei confronti di Caserta è cambiato: egli non ha più voglia di parlarne, fingendo di essere malato, e le dice di non pensare più alla storia di Amalia. Rivela però di avere avuto una visita di Caserta, il quale si è lamentato di essere stato cacciato dal figlio che gli ha preso pure i soldi, e ha detto che invece Amalia lo aveva aiutato ed erano stati soltanto amici. In seguito, i due uomini si sono riconciliati e hanno deciso di dimenticare il

passato, siccome “Amalia era morta, la vita era passata” (130). Questa conversazione con lo zio Filippo genera una trasformazione nella prospettiva di Delia, che si palesa subito, quando lei esce dall’appartamento e gira per le strade senza meta apparente. Dopo aver ricevuto varie telefonate che provenivano, secondo lei, da Caserta, si immagina che lui la stia tallonando. Andando verso una destinazione ancora ignota al lettore, Delia sceglie di prendere la metropolitana invece del taxi, immergendosi così nella folla, dove il suono delle “oscenità in dialetto” (130) si affievolisce – un segno che non si sente più minacciata dalle oscenità dette dalla madre. Invece, subito dopo la morte della madre, Delia aveva parlato dei suoni dialettali che decifrava “malvolentieri,” poiché raccontavano la violenza: “Era la lingua di mia madre, che avevo cercato inutilmente di dimenticare insieme a tante altre cose sue. . . . Nei suoni che articolavo a disagio, c’era l’eco delle liti violente tra Amalia e mio padre, tra mio padre e i parenti di lei, tra lei e i parenti di mio padre” (21-22).

Alla fine, arriva nel posto dove è cresciuta. Mentre percorre il “cavalcavia a tre tunnel” che la madre doveva attraversare da giovane per consegnare i guanti che fabbricava (131), la sua impressione di essere seguita da Caserta si mescola alle oscenità che ha sentito per la strada, così come alla sua recente scoperta della solidarietà degli uomini a svantaggio di Amalia, creando la seguente immagine della madre giovane inseguita da uomini per i tunnel ombrosi:

Sotto il cavalcavia Amalia era stata inseguita da sfaccendati, ambulanti, ferrovieri, muratori. . . . Raccontava, quando le andava di raccontare, che la incalzavano fianco a fianco, spesso respirandole nell’orecchio. Cercavano di sfiorarle i capelli, una

spalla, un braccio. Qualcuno provava a prenderle una mano mentre le dicevano oscenità nel dialetto. Lei teneva gli occhi bassi e affrettava il passo. A volte scoppiava a ridere non riuscendo più a trattenersi. Dopo cominciava a correre più veloce dell'inseguitore.

(132)

Si notano in quest'immagine del passato della madre gli echi dell'esperienza recente di Delia. Infatti, Delia arriva perfino ad identificarsi con la madre adolescente, seppure per un attimo: "Era possibile che io stessi passando di là portandola dentro il mio corpo invecchiato così impropriamente vestito? Era possibile che il suo corpo di sedicenne, vestito d'una veste a fiori fatta in casa, passasse per la penombra servendosi del mio. . . ?" (132-33). L'identificazione è permessa da Delia perché a un tratto la madre le appare come una donna non oppressa, ma divertita dal desiderio degli uomini [citazione sopra], capace di scegliere tra di loro quello che le piace. Ciononostante, Delia non ha mai capito perché Amalia avesse scelto proprio il padre, un uomo violento, "mal lavato" e "ringhioso per le miserie d'ogni giorno" (133).

L'arrivo all'appartamento del padre dopo almeno dieci anni di assenza si fa con cura, per evitare un'impressione troppo forte: "Mentre salivo cercai di ridisegnarne la mappa in modo che l'impatto con quello spazio non mi turbasse troppo" (135). Ricostruendo i luoghi nel corso del suo itinerario, Delia rivive momenti della sua infanzia associati a quest'appartamento invaso dagli odori e colori del lavoro di pittore del padre. Nella camera da letto dei genitori in cui era vietato entrare col pretesto che "lo spazio era ridottissimo" (135), il padre dipingeva una zingara nuda che secondo Delia riproduceva il corpo di Amalia.

Quando il padre aveva mostrato la zingara a Caserta, egli aveva detto che non si sarebbe venduta, e Amalia era stata d'accordo. In seguito, il padre colpì Amalia, la quale "si rialzò e strappò tutti i disegni dalle pareti" e fu colpita di nuovo (138). La scena dimostra da un lato che il corpo di Amalia è stato usato dagli uomini come una merce, ma nel contempo si vede che Amalia aveva il coraggio di protestare contro la vendita dell'immagine del proprio corpo sia attraverso le parole, sia strappando i disegni del marito dalle pareti. Quanto al comportamento contraddittorio del padre nei riguardi di Amalia, esso rimane impossibile da spiegare: "Com'era possibile che mio padre consegnasse in forme audaci e seducenti, a uomini volgari, quel corpo che all'occorrenza difendeva con rabbia assassina?" (138). Questo genera un cambiamento nella percezione di Delia rispetto alle dinamiche della propria famiglia.

Quando Delia entra finalmente nella stanza in cui il padre sta dipingendo il Vesuvio in eruzione – simbolo della rabbia e frustrazione che non ha mai soppresso –, egli le dice che aveva seguito Amalia e Caserta e che era andato all'appartamento di lei per ammazzarla, poiché lei lo aveva lasciato solo nella vecchiaia. Delia lo accusa di avere tormentato e umiliato Amalia, e pensa tra sé e sé che lui sia "solo un uomo vecchio privato di ogni umanità dall'insoddisfazione e dalla ferocia" (143). Delia vive in un certo senso – come poco prima – l'esperienza di Amalia, siccome il padre la colpisce due volte durante quest'incontro. Nella stanza del padre, Delia trova un quadro che ha visto nell'infanzia nella vetrina del negozio Vossi, raffigurante "due donne urlanti che quasi combaciavano . . . slanciate da destra verso sinistra in un movimento mutilato di mani, di piedi, di parte delle teste" (144), e dice al padre che Caserta

gli ha portato questo quadro, mentre egli afferma che è lui stesso che lo ha dipinto. È in questo momento che Delia si sente sicura che non è stata De Riso a dire al padre di Caserta e di Amalia, ma Caserta stesso. Lei immagina che Caserta sia venuto dal padre a dirgli le stesse cose che ha detto allo zio Filippo: “che la vecchiaia era brutta,” che il figlio lo ha sfruttato, e che “tra lui e Amalia c’era stata sempre un’amicizia devota e rispettosa,” dopodiché i due uomini si sono sentiti “solidali nella miseria” (144). Il quadro delle donne urlanti regalato da un uomo all’altro è simbolico, e coincide con la consapevolezza di Delia che gli uomini sono stati a volte rivali e a volte amici, mentre la donna è sempre stata sfruttata e considerata colpevole dei loro conflitti, e ne ha subito la violenza. In effetti, il padre ha detto a Delia che Caserta mandava regali ad Amalia affinché lei fosse punita dal marito. Nello stesso tempo, Delia si rende conto che la menzogna che ha detto al padre nell’infanzia su Amalia e Caserta è stata solo un pretesto per la violenza, quindi gli dice: “Quello che dissi ti servì solo per giustificarti” (145). Qui lei dimostra per la prima volta il desiderio di indagare sulla sua menzogna e sull’effetto che essa ha avuto sui conflitti dentro la famiglia.

Infine, Delia va nel posto che una volta era la pasticceria del padre di Caserta, per scendere poi nell’interrato; qui si termina la sua indagine. D’ora in poi, certi luoghi e oggetti genereranno immagini del passato recente di Amalia che Delia non ha vissuto insieme a lei, e che invece deve ricostruire usando la propria fantasia e, come si vedrà presto, anche i propri desideri. È in questi ultimi capitoli del romanzo che l’interiorità di Amalia viene esplorata gradualmente attraverso la prospettiva di Delia, che desidera sempre più costruirne un’immagine positiva. Il tipo di racconto sarà di sua scelta: “La storia poteva essere più debole o più

avvincente di quella che mi ero raccontata. . . . Sì, bastava tirare un filo per seguire a giocare con la figura di mia madre, ora arricchendola, ora umiliandola” (165). Nell’“ex pasticceria” (150), ora sistemata come una camera da letto, Delia trova vari vestiti che sembrano appartenere ad Amalia e a Caserta rispettivamente, suggerendo la loro presenza recente in quel posto. Infatti, frugando nelle tasche di una giacca trova biglietti di treno, così come ricevute di ristoranti che suggeriscono una grande consumazione ed è sorpresa: “Molto cibo, vini. Mia madre mangiava pochissimo e un sorso di vino le faceva subito girare la testa” (151). Questa non è la prima volta che Delia scopre che la madre ha commesso degli eccessi inusitati, prima di morire; uno di questi è l’aver lasciato il rubinetto aperto nella cucina e l’altro è il dire oscenità. Quest’ultimo eccesso della madre ricorda a Delia che “Amalia aveva l’imprevedibilità di una scheggia” (151), e genera le prime supposizioni riguardo al suo atteggiamento recente nei confronti degli uomini:

Aveva viaggiato con un uomo che l’aveva tormentata almeno quanto il marito e che seguiva sottilmente a tormentarla. . . . Me l’immaginavo disorientata, quando aveva saputo che Caserta era andato da mio padre a raccontare di lei, del tempo che passavano insieme. La vedevo sorpresa perché mio padre non aveva ucciso il suo presunto rivale, come aveva sempre minacciato di fare, ma gli aveva dato pacatamente ascolto per poi mettersi a spiarla, per malmendarla, per minacciarla, per tentare di reimporle la sua vicinanza. (152)

Se prima Delia voleva smettere di pensare ad Amalia e dissociarsi da lei, adesso sta cercando consapevolmente di capire e ricostruire la sua storia. L'altro oggetto che Delia trova in questa stanza – un vecchio tailleur blu della madre – viene presentato, insieme a tutti gli altri vestiti cuciti da Amalia, come una vera e propria narrazione lasciata da lei: “Oh, ero affascinata dalla sua arte di costruire un doppio. Vedevo crescere l'abito come un altro corpo, un corpo più accessibile. . . . Mi incantava che da ordito e trama del tessuto lei sapesse ricavare una persona, una maschera che si nutriva di tepore e odore, che pareva figura, teatro, racconto” (154). Il tailleur, per Delia, è “vivo” (154), e in quanto tale racconta la storia di Amalia, la quale lo ha indossato prima di andare ad annegarsi. Le varie versioni che Delia formula a questo punto dimostrano la sua confusione rispetto alla direzione da dare a questa storia:

. . . le telefonate che mi aveva fatto, con tutta probabilità in compagnia di Caserta, con la loro allegra disperazione forse volevano segnalarmi soltanto la confusione della situazione in cui si trovava, il disorientamento che stava vivendo. Certamente quando era entrata in acqua nuda, lo aveva fatto per sua scelta. La sentivo che si immaginava stretta tra quattro pupille, espropriata da due sguardi. . . . Mi immaginavo Caserta sulla sabbia, . . . disorientato quanto Amalia, ubriaco come lei, incapace di capire dove era arrivato il gioco. Temetti che non si fosse nemmeno reso conto che il topo con cui si era divertito per buona parte della vita gli stava sfuggendo per andarsi ad affogare. (157)

La successiva discesa di Delia nell'interrato rappresenta l'arrivo al centro del proprio conflitto con sé stessa e con Amalia. I gradini che portano all'interrato evocano la violenza più di ogni altro posto, perché è qui che Caserta, Amalia, e perfino Antonio hanno subito la violenza del padre e dello zio Filippo.

Progressivamente, Delia ricorda la causa di questa violenza accaduta nella sua infanzia. L'impossibilità di realizzare l'identificazione desiderata con Amalia nei giochi con il figlio di Caserta, insieme al "piacere e terrore" (162) provati quando il padre di Caserta l'ha toccata dicendole oscenità l'avevano confusa a tal punto che è andata a dire al padre che Caserta aveva fatto ad Amalia quello che in realtà era successo a lei. Tornando per un momento alle oscenità pronunciate dal padre di Caserta e riferite da lei al proprio padre, Delia si accorge che queste erano le parole di Amalia al telefono. Cercando di spiegarsene la ragione, formula varie possibilità: probabilmente Amalia voleva dirle che la detestava per aver mentito, oppure voleva dirle di "stare attenta alle furie senili di Caserta" (163). Tuttavia, c'è un'altra possibilità più desiderabile, capace di riconciliare madre e figlia: "O forse voleva semplicemente dimostrarmi che anche quelle parole erano dicibili e che, contrariamente a quanto avevo creduto per tutta la vita, potevano non farmi male. Mi aggrappai a quell'ultima ipotesi" (163). L'atto di aggrapparsi suggerisce il suo forte desiderio di scegliere quest'ultima versione non perché è la più vicina alla realtà, ma perché è quella di cui ha bisogno per la storia che vuole costruire. A questo punto, rinuncia a cercare Caserta, siccome l'oggetto della sua indagine è Amalia. Nel contempo, Delia si rende conto delle ragioni della sua menzogna: "Era a lei che volevo fare del male. Perché mi aveva lasciata nel mondo a giocare da sola con le parole della menzogna, senza misura, senza verità" (164). Come

Delia ha detto prima, “Amalia giocava a essere realmente Amalia chissà dove, escludendomi dal suo gioco come a volte le bambine nel cortile” (162). Come il proprio padre, anche Delia ha sempre considerato la madre come una donna sfuggente, impossibile da conoscere e capace di avere due vite parallele: “In casa viveva dimessa e schiva, nascondendo i suoi cappelli, le sue sciarpe colorate, i suoi vestiti. Ma sospettavo, proprio come mio padre, che fuori casa ridesse diversamente, respirasse diversamente. . .” (102).

L’ultimo capitolo dà una svolta inaspettata alla storia. La fine di questo testo – strutturato come un’inchiesta – dovrebbe portare una risposta definitiva alle domande di Delia. Invece, la figlia continua ad oscillare tra sentimenti opposti nei riguardi della madre. Trovatasi nel posto in cui la madre è andata ad annegarsi – che è anche la spiaggia dove la famiglia trascorreva le vacanze nel passato – Delia si ricorda contro voglia il cinema all’aperto, dove il padre proteggeva sempre le figlie ma soprattutto Amalia dai molestatori. Delia viveva quella protezione con ansia, come se il gesto del padre fosse giustificato da un pericolo che stava per accadere: “Quando mio padre si sistemava al suo posto e metteva un braccio intorno alle spalle della moglie, quel gesto mi sembrava l’ultima fortificazione contro una minaccia oscura che presto si sarebbe rivelata” (170). Delia sapeva che la madre poteva agire in un modo completamente diverso quando il padre non c’era, parlando con gli uomini, mentre uno di loro a volte le si sedeva accanto. In effetti, non riusciva a riconciliare la disinvoltura di Amalia nell’assenza del padre con la capacità di essere felice anche quando il marito la sorvegliava. È per questa ragione che Delia cercava di essere sempre più diversa dalla madre: “Ero a tal punto decisa a diventare diversa da lei, che perdevo a una a

una le ragioni per assomigliarle” (171). Inaspettatamente, subito dopo aver fatto quest’affermazione, Delia accenna alla sua perfetta somiglianza con Amalia, il che suggerisce una possibile identificazione tra le due donne:

Mi frugai nella borsetta ed estrassi la mia carta d’identità. Fissai la foto a lungo, studiandomi di riconoscere Amalia in quella immagine. . . . Con un pennarello, mentre il sole mi scottava il collo, disegnai intorno ai miei lineamenti la pettinatura di mia madre. . . . Mi guardai, mi sorrisi. Quell’acconciatura antiquata, in uso negli anni Quaranta ma già rara alla fine degli anni Cinquanta, mi donava. Amalia c’era stata. Io ero Amalia. (171)

Come accenna Laura Benedetti, queste parole finali sono ambigue.<sup>17</sup> Se la fine del romanzo vuole veramente esprimere la riconciliazione e l’identificazione con la madre, la ragione di quest’identificazione non è chiara. L’affermazione finale sembra essere piuttosto un improvviso e irrazionale cambiamento di umore e di atteggiamento nei confronti della madre che una vera convinzione. Perciò, la fine rivela una frammentazione sia al livello psicologico, sia a quello formale. Invece di offrire una conclusione all’indagine che la narratrice ha provato a costruire finora, la sezione finale è frammentata, fatta di affermazioni contraddittorie e generando nuove domande invece di offrire risposte. La narratrice si dimostra dunque incapace di costruire una storia coerente ed unitaria sulla madre.

Nel romanzo *L’amore molesto*, la riesplorazione della città con il suo dialetto rappresenta più che altro una ricostruzione della madre, prima rifiutata e

---

<sup>17</sup> “it is impossible to determine whether Delia’s identification with Amalia’s picture symbolizes the acknowledgement of the mother’s legacy, or, on the contrary, the perpetuation of a disastrous confusion” (Benedetti 107).

poi portata avanti deliberatamente. Nonostante la presenza di altri personaggi come il padre, la vedova De Riso, Antonio e Caserta, l'accento si mette sul mondo interno di Delia e sul suo vincolo con la madre. Questi personaggi, così come i luoghi e gli oggetti legati ad Amalia si rivelano alla fine essere strumenti per l'esplorazione della madre. Il romanzo è anche una metanarrazione, siccome la narratrice rivela i suoi sentimenti conflittuali verso la madre ed il suo tentativo di risolverli attraverso la costruzione di una narrazione. L'indagine in forma di giallo permette alla narratrice di accertare che il suo conflitto era basato su una mancata comprensione della situazione che coinvolge la sessualità della madre e di provare a superarlo. Il lettore viene scoprendo che in effetti l'identità della narratrice è in gioco. Tuttavia, la fine del romanzo capovolge le convenzioni del genere giallo, siccome la scoperta di Delia rispetto alla perfetta somiglianza con la madre è inaspettata e destinata non a risolvere un mistero ma a far nascere nuove domande. Per questa ragione, il romanzo si rivela essere piuttosto un *noir* che un giallo.

### Capitolo III

*Madre e Figlia*: scrivere per superare i rimorsi verso la madre

Il romanzo *Madre e figlia* di Francesca Sanvitale rappresenta un altro esempio di riesplorazione della madre da parte della figlia dopo la sua morte. Il romanzo è molto complesso sia dal punto di vista tematico che da quello strutturale. La storia delle due donne e degli altri personaggi si staglia sullo sfondo di eventi accaduti in Italia e nel mondo tra il 1930 ed il 1978. Secondo Sharon Wood, “The novel structures itself as a labyrinth, its numerous stories within stories offering a rococo, kaleidoscopic glimpse not just of Fascism and war but also of the Italians in Ethiopia, the war against French colonization in Algeria [sic], the disastrous flood in Florence, the shell-shock victims of the First World War” (238). Anche questo testo è una metanarrazione, esplorando varie forme di rappresentazione o stati di coscienza, come il romanzo stesso, opere artistiche e cinematografiche, storie bibliche, i sogni, il sonno, l’atto di immaginare e quello di costruire immagini a partire dalle storie della madre. Come i romanzi che ho discusso prima, nonostante la varietà di storie che contiene, *Madre e figlia* trova il suo centro nel mondo interiore della protagonista Sonia, la quale figura anche come narratrice in alcuni brani del romanzo. Come Ferrante, Sanvitale presenta una narratrice che rimane ambivalente nei confronti della madre. La relazione conflittuale tra madre e figlia viene esposta senza un tentativo di risoluzione.

Nelle prime pagine del romanzo la narratrice omodiegetica evoca con amore sua madre Marianna ormai vecchia e con l’occhio paralizzato e descrive

l'operazione che Marianna ha subito per il cancro al seno. Rievoca poi l'infanzia felice di Marianna, nata alla fine del secolo XIX in una famiglia aristocratica, il suo dolore per la perdita all'età di trent'anni del padre che la adorava, il fidanzamento rotto e la successiva fuga con un bell'ufficiale, che diventerà il padre di Sonia. I due amanti non si sposano, e Marianna è costretta ad abitare con Sonia in appartamenti ora più sontuosi ora più modesti a Milano e a Firenze alle spese dell'amante, il quale le tratta con disprezzo e finge di non riconoscere Sonia in pubblico. L'atteggiamento delle due donne nei riguardi dell'ufficiale è uno di "paura per la sua presenza, implorazione ossessiva di un invio di soldi in sua assenza" (Sanvitale, *Madre* 87). L'infanzia di Sonia è segnata dal regime fascista, che complessivamente costituisce un sistema che opprime le donne, soprattutto la madre non sposata e sua figlia. Quando Sonia compie ventiquattro anni, il padre le regala una pelliccia, che sia Sonia che Marianna pensano sia di un'altra donna. Più tardi, il padre vuole costringere Sonia a sposare il suo fidanzato, cosa che lei rifiuta di fare. Alla fine, Sonia decide di prendersi cura della madre da sola, il che implica guadagnare soldi che Marianna a sua volta spreca. Una notte, Sonia ha una crisi e stringe le dita intorno al collo della madre, come se la volesse uccidere. Subito dopo fugge a Roma.

La seconda metà del romanzo si apre quando Sonia, già sposata, ha subito un aborto clandestino. Marianna, che ora vive in pensione, si è sottoposta ad un intervento per il cancro al seno; perciò, le due donne si sostengono a vicenda. Alcuni brevi momenti della vita di Sonia vengono narrati, come il suo secondo aborto, questa volta spontaneo; le sue cure estreme e ansiose per il figlio che è riuscita ad avere; la malattia e la morte dello zio Federico che era stato un colono

fascista in Algeria; la vicenda dello zio Giacomo, internato in manicomio perché soffriva di psicosi traumatica post-bellica; e finalmente il suicidio dello zio Paris, per ragioni sconosciute. Le ultime pagine del romanzo narrano la malattia e la morte della madre. La vita della madre dipende ormai dalla volontà della figlia; perciò, quando la madre cessa di respirare e Sonia le toglie il respiratore, questo viene visto nella narrazione come la figlia che toglie alla madre il cordone ombelicale, vale a dire la vita. La narratrice in prima persona appare alla fine rivolgendosi direttamente al lettore, al quale racconta un suo sogno in cui la madre vecchia e malata appare come una regina, celebrata dalla folla, che va ad abitare “nel palazzo del regno dove . . . i vecchi rientreranno” (230).

Secondo Paola Blelloch e Ursula Fanning, il romanzo è in parte autobiografico, essendo alquanto ispirato dalla relazione di Sanvitale con la propria madre. In effetti, un saggio di Sanvitale intitolato “Maternità” conferma l’importanza di questo tema per la scrittrice e ci spiega che per lei la madre è un essere essenziale per l’umanità in quanto significa né più né meno che la vita:

. . . la madre è forma perfetta e autonoma, in lei il principio maschile e femminile si contengono fino a formare un terzo, diverso elemento. Senza di lei il mondo in breve appassirebbe, la vita lo abbandonerebbe come se fosse un vecchio castello in rovina, l’ombra e la notte si abbatterebbero su ciò che ci sembra rutilante di colori; piante, case, uomini, tutto perirebbe nel battibaleno di un secolo e ogni armonia sarebbe sepolta . . . (8)

Il romanzo centra non sulla voce o sulla soggettività della madre, come affermano alcuni critici,<sup>18</sup> ma sul vincolo tra madre e figlia dal punto di vista di quest'ultima. Una parte della critica nota che la narratrice indaga sulla sua relazione con la madre in un tentativo di trovare la propria identità (Wilson 45; Fanning 214) oppure l'equilibrio interno (Caesar, "Sanvitale" 185). Questo richiede uno sforzo, poiché la narratrice si trova intrappolata tra l'odio ed il rimorso nei confronti della madre. Nella mia analisi, ho l'intenzione di dimostrare che in questo romanzo Sanvitale usa la scrittura per indagare sui suoi sentimenti conflittuali nei confronti della madre e per liberarsi dal sentimento di colpa nei suoi confronti. Sonia è ambivalente nei riguardi della madre perché da un lato sente il dovere di occuparsi di lei e nel contempo sente il bisogno di ucciderla, il che genera dei rimorsi. La separazione sembra essere l'unica soluzione del suo problema; tuttavia, la separazione non può essere definitiva, poiché la biologia e soprattutto l'identificazione con la madre nel dolore unisce le due donne in modo indissolubile. Come nota Sharon Wood, "Mother and daughter find themselves in each other's power in a closed circle which recalls Sartre's vision of Hell in *Huis clos*, a world in which humans can never escape each other; neither can they avoid inflicting pain on each other" (243). Quando ritrova la madre, i suoi sentimenti risultano di nuovo conflittuali siccome si prende cura di lei, ma ad un certo punto rinuncia a mantenerla in vita, pur sapendo che la vita della madre dipende da lei. Il romanzo si chiude con il racconto di un sogno in cui una donna simile a

---

<sup>18</sup> Davida Gavioli sostiene che, a differenza di altre autrici che scrivono sulle madri, Sanvitale dà una voce alla madre inserendo le parole di essa nel testo; il romanzo non tratta dunque la madre come oggetto, ma le conferisce una soggettività. Similmente, l'opinione di Adalgisa Giorgio è che "Sonia's life will be spent in the pursuit of giving her mother her life and voice back" ("Passion" 136).

Marianna è presentata come una regina; questo può essere visto sia come un desiderio rimasto insoddisfatto di avere una madre “regina” da poter veramente amare, sia come un tentativo di chiedere scusa alla madre e celebrarla.

L’ambivalenza irrisolta della narratrice si esprime attraverso una frammentazione al livello formale. Qui abbiamo una narratrice che non prova a costruire una trama unitaria intorno alla figura della madre, ma rimane indecisa ed esprime la sua confusione nei confronti di essa tramite un racconto frammentario.

Una contraddizione con cui si confronta Sonia è quella tra l’immagine ideale e quella reale della madre, la cui condizione di madre non sposata e dipendente dai soldi dell’amante coinvolge anche la figlia. La narratrice si ricorda l’atmosfera deprimente della casa povera e vuota in cui abitavano quando era piccola: “Ci sono case che è meglio fuggire perché trasudano incubi e attirano dolori. Di tale incantamento ci si rende conto dopo averlo vissuto, a ripensarci” (Sanvitale, *Madre* 31). La casa era vuota di oggetti e anche delle parole che le madri usano di solito, come quelle collegate alla cucina – pentola, tegame, padella – e invece ci regnava il silenzio. Sempre nell’infanzia, Sonia si confronta con l’esclusione o l’umiliazione a causa della madre siccome nella società fascista era impensabile per una donna di avere figli senza essere sposata. Quando Marianna la porta ad un istituto di suore per iscrivercela, la madre superiora non accetta Sonia perché porta il cognome della madre. Più tardi, Sonia va a trovare il cugino Aldo, percepito da lei come “perfetto” perché ha un’educazione ed una famiglia in apparenza ideali. Egli la mette volutamente in imbarazzo chiedendole di descrivere l’abito da sposa della madre. Tornando a casa, Sonia chiede a Marianna: “Com’era il tuo abito da sposa?”, e la madre risponde con colpevolezza

che non ce l'ha mai avuto. Allora, Sonia punisce la madre chiudendosi nella propria stanza. Retrospettivamente la narratrice osserva che la punizione della madre è stata ingiusta, siccome Marianna era “già tanto punita dalla vita” stessa (72).

Un altro momento altrettanto teso si ha quando Sonia compie ventiquattro anni ed il padre le regala la pelliccia di seconda mano, mentre lei desiderava una semplice giacca. La pelliccia non solo è inadeguata per la sua età e condizione sociale, ma suggerisce anche la presenza di un'altra donna nella vita del padre. In effetti, dopo la partenza del padre, lei dice con disperazione alla madre: “È una pelliccia da ricca puttana! Mi ha fatto un regalo da puttana! . . . Di chi è la pelliccia, secondo te, di chi è la pelliccia?” (115). La calma e l'indifferenza della madre in questa situazione sorprendono Sonia. La figlia invece sente un male che diventa fisico: “Aveva la febbre e stava male. Di notte le parve di delirare. La madre era al corrente che il padre stava con un'altra donna, ma a lei, solo a lei doveva essere nascosto” (115). La pelliccia viene descritta infatti come una donna in uno stato passivo o sottomesso: “pareva una donna bocconi, riversa in un atteggiamento di abbandono” (113), diventando così simbolica della figura di Marianna stessa nella percezione di Sonia.

Una soluzione per riconciliarsi con l'immagine della madre è il tentativo di credere che le sue scelte sono condizionate dalla società in cui vive. Sia prima del fascismo che durante il regime, l'Italia era rimasta una nazione patriarcale, in cui le donne avevano poca libertà e dovevano dipendere dagli uomini.<sup>19</sup> In effetti,

---

<sup>19</sup> Come nota Adalgisa Giorgio, “[Sonia and Marianna] are banned from a social and political order which is in the hands of four men, Father, King, *Duce*, and Pope . . .” (“Passion” 137).

la situazione sociale e materiale di Sonia e Marianna dipende dalla volontà dell'ufficiale siccome è lui che sceglie di non sposare Marianna e che decide la quantità di soldi da fornire alle donne. In più le possibilità finanziarie dell'ufficiale dipendono dal suo percorso all'interno dell'esercito. Ai tempi della monarchia, l'ufficiale – promosso Maggiore dopo la creazione dell'Impero – doveva nascondere il fatto che aveva una figlia illegittima perché, da una parte, in quanto “rappresentante dell'onore del Re” non poteva avere figli illegittimi, e dall'altra, secondo la Chiesa questo era un “peccato mortale” (50). Con l'avvento del fascismo, l'importanza del Maggiore nell'esercito diminuisce, e così anche il suo stipendio. Nel nuovo sistema, lui avrebbe dovuto lavorare molto di più per ottenere un grado superiore e infatti il suo rifiuto di partecipare alla guerra d'Albania gli preclude qualsiasi possibilità di avanzamento. Nonostante non abbia fatto la guerra, i suoi possedimenti sono distrutti: “la sua villa era stata distrutta dalle bombe dei tedeschi, i suoi terreni agricoli minati e resi inservibili, i suoi soldi erano finiti” (86-87). In queste condizioni, è Marianna che si deve sacrificare, allevando Sonia da sola e amministrando i pochi soldi che riceve dall'amante.

Tuttavia, la percezione della madre come un essere vulnerabile genera altri sentimenti contraddittori di Sonia. Da un lato, in età adulta decide in modo spontaneo di occuparsi della madre. Questo succede quando si rifiuta di seguire l'ordine del padre di sposarsi perché lui non può più provvedere alle due donne; allora Sonia risponde: “Alla mamma ci penso io!” (125). La madre invece appare irresponsabile ed ha un atteggiamento da bambina, come se lei fosse la figlia di Sonia: “La signora Marianna rimase senza un fremito. Si sarebbe detto che la sua

sorte le fosse indifferente oppure che nutriva la massima fiducia che qualcuno si sarebbe preso cura di lei. Da gran tempo aveva deciso che la sua vita era un possesso degli altri e così non aveva più diritti ma nemmeno doveri” (125). Il cambiamento dei ruoli di madre e figlia sembra però naturale a Sonia: “Da bambina Sonia aveva ripetuto molte volte «quando sarò grande penserò io a te». Pensata e ripensata, detta e ridetta, adesso la frase era diventata vera secondo un logico e naturale percorso. La madre infatti era sempre stata sua, soltanto sua” (127-28). Il nuovo ruolo di Sonia si rivela essere tutt’altro che facile, poiché seguono “cinque anni di fatiche.” Lei paga una serva per fare la pulizia, ma Marianna invece le offre il caffè, chiacchiera con lei e le dice di non stancarsi troppo. La reazione di Marianna alle accuse di Sonia di aver sprecato i soldi è altrettanto scioccante: “La signora Marianna alzava le sopracciglia con pazienza. Non credeva all’enfasi. Girava le spalle e non parlava” (129). Inoltre, Marianna firma cambiali continuamente e aumenta i debiti, finché la figlia trova una cambiale più grande delle altre e immagina che non riuscirà mai a pagarla, quindi ha una crisi nervosa. Nei confronti di questa crisi, la madre ha un atteggiamento piuttosto passivo, e sembra farsi sempre più giovane e piccola, passando allo stato di una bambina che piagnucola fino ad arrivare a quello di una neonata:

[Sonia si] buttò in terra per trovare un punto fermo. Cominciò a battere la testa nel muro, tenendo gli occhi sbarrati, sempre più forte. La signora Marianna di colpo fu scossa da sussulti, messa di fronte a un fatto in cui oscuramente avvertì un grande pericolo. Si mise a piagnucolare scostandosi dalla figlia, e si rannicchiò lontano,

in terra, vicino all'altra parete. Diventò piccola piccola e la bocca si atteggiò in una smorfia tremolante da neonata. (131)

I sentimenti di Sonia oscillano di nuovo: prima sente pietà per la madre, si inginocchia vicino a lei e le scalda le mani con il fiato. Presto, l'odio si sostituisce alla compassione, e una notte Sonia va al letto della madre e le stringe le dita intorno al collo. Il gesto è guidato da un inspiegabile impulso criminale, che lei poi rimpiange: “. . . prima di deciderlo si trovò davanti al corpo della madre. Invece di scuoterla e svegliarla, sospinta da una furia che le faceva battere i denti, strinse le dita intorno al suo collo. . . . Doveva aver paura di ciò che le infliggeva. Lei era venuta al mondo per soccorrerla, non era il carnefice, era l'aiuto mandato da Dio” (132). La madre esclama: “Uccidi tua madre, se hai coraggio!” (132), e Sonia si calma e torna in camera sua. Il giorno dopo quest'avvenimento, Sonia prende finalmente la decisione di lasciare la casa materna a Firenze e partire per Roma, poiché “[l]'insensatezza delle loro esistenze era arrivata al suo limite” (133).

Più tardi, Sonia e Marianna sembrano essersi riconciliate, essendo unite da esperienze biologiche comuni. La scena del ritrovamento di Sonia e Marianna non viene raccontata nel romanzo, insieme al periodo in cui le due donne vivono separate. Il capitolo che segue alla partenza di Sonia si apre con la visita di Marianna in casa di Sonia, la quale nel frattempo si è sposata ed ha subito un aborto. Possiamo vedere che la separazione tra le due donne non ha potuto essere definitiva; questa volta, è Sonia che si trova in una posizione vulnerabile e ha bisogno di sostegno. Marianna non appare più come infantile, ma come una vera madre per Sonia che prende cura di lei e la rincuora, ricordandole il proprio aborto:

“Su, su, – disse la signora Marianna con voce materna e comprensiva, – che cosa vuoi che sia un aborto? Anch’io ho avuto un aborto e poi sei nata tu che eri sanissima” (136). Così come le coppie madre-figlia dei romanzi di Ramondino e Ferrante sono unite tramite un fenomeno biologico tipicamente femminile – la mestruazione – anche Marianna e Sonia sono collegate dall’esperienza dell’aborto. Tuttavia, mentre Marianna non sembra essere stata traumatizzata da questa vicenda, Sonia l’ha vissuta come un’esperienza di tortura. Quello che colpisce in questa scena, al di là del dolore, è il fatto che il ginecologo è percepito da Sonia come un carnefice che sembra provare soddisfazione nel suo lavoro :

Il ginecologo alzò gli occhi con stupore e preoccupazione.

- Non mi dirà che ha sentito male!

- No, no! Lo rassicurò Sonia con vergogna. –No. . . .

Il carnefice manteneva lo strano sorriso, appena più tirato che le parve di un diavolo libidinoso. A ogni colpo che sentiva dentro al suo utero, che doveva essere ridotto a uno sbrano sanguinante, si rattrappiva con tutto il ventre e si rilassava per un attimo di sosta. . . .

Il coltello di tortura entrò ancora più in fondo e con il dolore

l’attraversò tutta folgorandola fino al cervello. (150-51)

L’indifferenza del marito per l’aborto spontaneo che Sonia dovrà subire più tardi conferma l’idea che ci sono esperienze che accomunano soltanto le donne, e che gli uomini non possono comprendere. Mentre il trauma del primo aborto è collegato al forte dolore fisico avvertito da Sonia, il secondo ha implicazioni più profonde, giacché lei perde un feto di sei mesi che faceva già parte del suo corpo. Il legame tra madre e figlio/figlia, parallelo a quello tra Marianna e Sonia, è

diretto poiché i figli si formano dentro il corpo della madre; in questo senso, il padre si trova al di fuori di questo stretto vincolo:

Nella notte scrutava il viso del marito che prima aveva visto  
perplesso e indeciso; a distanza di ore le si presentava assente e  
senza emotività come se l'episodio non lo riguardasse.

L'atteggiamento era insensato perché lei, la moglie, doveva andare  
di corsa all'ospedale per subire lo svuotamento di un bambino  
morto da un mese, che era già di sei mesi e anche suo. (173)

Un altro elemento che unisce fisicamente la madre alla figlia è la mammella.  
L'operazione chirurgica per il cancro al seno di Marianna diventa simbolica,  
siccome assistendo all'intervento Sonia percepisce il dolore della madre in modo  
tanto più intenso in quanto si tratta della "mammella che l'aveva allattata" (153).  
Dopo l'intervento, Sonia ha ancora l'immagine della ferita aperta della madre  
davanti agli occhi, e grida: "Basta! Basta! Non voglio! Il suo corpo no! . . . Perché  
lei? Io, io, ci sono io per soffrire, io!" (153). Sonia vomita, quasi replicando in  
questo modo la sofferenza della madre; nel contempo, il marito le tiene la fronte e  
cerca di calmarla con voce "atona." Come prima, il marito non partecipa ad un  
dolore che sembra collegare esclusivamente Sonia e Marianna. Quando la madre  
viene colpita più tardi anche dalla paralisi, Sonia soffre di nuovo e si aspetta che  
lo stesso male colpisca anche lei nel futuro:

Sonia capì in parte ciò che la madre soffriva, per quella parte che  
riuscì a provare dentro di sé. Il suo corpo sopravvisse a questa  
esperienza come uno stampo che doveva in futuro ricevere un  
contenuto: il dolore fisico che la madre aveva provato e lei no. Per

questo, negli anni che seguirono alla morte di lei, si guardava la lingua allo specchio per vedere se era paralizzata e le sembrava di sì. Avvertiva con preoccupazione e sollievo le trafitte ai seni e i noduli perché annunciavano la sorte uguale alla madre che il suo corpo vuoto aspettava. (210)

Malgrado l'indissolubile legame biologico tra lei e la madre, Sonia conferisce a sé stessa il potere e la libertà di dare o di togliere la vita alla madre: "Si convinse che era la propria volontà a tenerla in vita e fino a che la volontà, come un cordone ombelicale, alimentava questo corpo e restava inflessibile, la madre sarebbe vissuta" (217). La figlia tiene dunque la madre in vita tramite un simbolico cordone ombelicale, che consiste sia dell'istinto di mantenere in vita l'essere amato – che la narratrice chiama "volontà" – sia dell'azione concreta di curare la madre e di indebitarsi per pagare le spese degli ospedali e delle cliniche di lusso. Il gesto di togliere il respiratore alla madre si trova in opposizione con questa volontà: ". . . la signora Marianna chiuse gli occhi e cessò di respirare. La mano esitante di Sonia levò dalle narici il respiratore" (227). Non è chiaro perché Sonia ha commesso quest'atto. Anche se la madre avesse cessato di respirare, la figlia avrebbe potuto aspettare per vedere se era veramente morta. In effetti, "Con una scossa violenta la madre . . . sollevò la testa, sbarrò gli occhi e aprì la bocca in uno spasimo di desiderio per l'aria che la figlia le rifiutava. Sonia tremando cercò di mettere di nuovo il respiratore ma fu un gesto inutile perché la madre era morta" (227). Il tentativo di metterle di nuovo il respiratore mostra che lei è consapevole di aver fatto qualcosa di sbagliato e ne prova rimorso. Anche ripensandoci, Sonia considera che la madre è morta perché lei stessa non ha voluto più mantenerla in

vita: “. . . si convinse di aver tolto alla madre la sua volontà e che di conseguenza dopo venti giorni la madre era morta perché aveva capito la sua decisione” (226).

Il sentimento di colpa di Sonia non trova una risoluzione alla fine del romanzo. Dopo aver rivelato il dolore di Sonia, in parte “uscita di senno” per la morte di Marianna (228), la narratrice chiude il romanzo passando al tempo della narrazione ed alla prima persona, per raccontare un sogno. In mezzo ad uno scenario desolato, devastato dalla guerra e sotto un cielo annuvolato, appare uno spettacolo “grandioso:” una regina (229). Essa ha gli stessi tratti di Marianna nella vecchiaia, così come viene dipinta all’inizio del romanzo: è una “vecchia signora paralitica” vestita di nero (229). Il suo atteggiamento però è diverso da quello descritto all’inizio: “la sua testa era diritta, i suoi occhi stanchissimi e profondi appuntati davanti a sé, tesi a meditare e capire” (229). Si può notare che questa descrizione è molto diversa dall’immagine attribuita a Marianna in quasi tutto il romanzo, che è quella di una madre-bambina, irresponsabile e alquanto indifferente nei riguardi della propria figlia. Qui abbiamo una donna saggia ed intelligente che possiede le risorse necessarie per trovare la pace interna in un mondo desolato: “lei sola sembrava tirare giovamento e serenità dalla tranquilla sfida alla nebbia, al vuoto, alla solitudine” (229). Perciò, da un lato, l’immagine di Marianna nel sogno rivela il desiderio di Sonia di avere una madre regina. Allo stesso tempo, il sogno offre alla narratrice la possibilità di evadere dalla realtà e di costruire un’immagine idealizzata della madre, come per renderle omaggio. Altrove nel testo, il ruolo dei sogni nell’atto creativo è stato delineato: “mi sembra che sia proprio nel sonno . . . la verità di cui vado in cerca durante la giornata; non nei miei atti, non nelle parole che corrono attraverso i minuti, ma nel dipingere

tratto a tratto e render vivi i fantasmi di Sonia e della signora Marianna che vengono dal sogno e lo ricostruiscono” (57). Il sogno mette la madre-regina dentro uno scenario che suggerisce l’eternità e l’immutabilità:

. . . una lunga parete di roccia dorata . . . dava l’impressione che da millenni la natura e la vita avessero formato questo quadro.

Nella parete calcarea, rosa e biscotto, il vento, la pioggia, le tempeste, il sole, il macerare dei secoli avevano scavato tre, quattro file di caverne allineate come finestre di un palazzo, ovoidali come se lo stesso pollice di Dio, giocando, avesse impresso sulla materia molle le curve, si fosse divertito a inventare, prima prima, il dolce e snervato arco rococò. (230)

Questo scenario richiama quello che Sanvitale descrive nel suo saggio “Maternità,” in cui racconta una gita domenicale in un antico parco di Roma, dove si trova uno strano monumento che secondo lei è il “simbolo della creazione:” “Proprio in questo prato si alza un monumento . . . bellissimo: sopra una colonna rosa dal tempo, incastrato su un capitello consunto dai secoli e dalle piogge, un grande uovo di marmo, forma perfetta, sta lì davanti alla gente” (7). La forma dell’uovo è presente in entrambe le descrizioni, dentro un paesaggio vecchio di secoli. Il saggio elogia l’uovo e la madre in quanto forme perfette e in quanto fonti di vita. Inoltre, lo scenario si trasforma in un palazzo regale e si anima come gli esseri viventi che lo abitano:

. . . in un attimo di mutazione davanti al mio sguardo la parete lavorata dal tempo si trasforma e la pietra diventa la facciata di un palazzo regale, e le caverne allineate finestre . . . e la grandiosità

della roccia diventa tutta umana: è il palazzo del regno dove, finita la meditazione e protetti dai cavalleggeri, i vecchi rientreranno” (Sanvitale, *Madre* 230).

Siccome durante la vita Sonia prova rimorso per non essere mai riuscita a dare alla madre “un giusto sentimento umano” (201), il sogno le dà l’illusione di celebrare la madre ed amarla come avrebbe dovuto.

L’oscillare della narratrice tra sentimenti opposti nei confronti della madre si esprime al livello della struttura del testo. La narrazione in terza e prima persona si alterna con il discorso diretto libero e citazioni di lettere; si alternano anche i tempi presente e passato, impedendo una vera e propria cronologia. Inoltre, la fine del racconto si presenta in un certo senso come un ritorno al punto di partenza. Il cerchio chiuso identificato da Sharon Wood si applica così non soltanto al livello letterale, ma anche a quello formale. La fine non porta una novità, ma è in qualche modo una ripetizione dell’inizio, il che suggerisce l’immobilità delle emozioni di Sonia, la quale non supera né l’ambivalenza, né il rimorso. Sia l’inizio che la fine presentano un narratore intradiegetico, che parla nel tempo del racconto, mentre la maggior parte del testo è nel passato. La narratrice incomincia la sua storia in prima persona, esprimendo fin dalle prime righe un sentimento di colpevolezza: “via via che scrivo proprio a mia madre che viene avanti chiedo scusa” (3).

L’affermazione che segue è in apparenza illogica, siccome dopo averle chiesto scusa, la narratrice sente il bisogno di difenderla dal proprio “dileggio e disprezzo:”

In questo momento la difendo dalla folla asserragliata al di là della strada, che l’aspetta con i bastoni alzati, le vanghe, i coltelli e che le vuole dimostrare dileggio e disprezzo. Solo le mie spalle e le

mie braccia aperte li trattengono dal fare giustizia della sua superficialità e della passata ricchezza, dal rovesciarsi dentro al portone, devastare il palazzo, travolgerla e schiacciarla . . . . (3)

La folla che disapprova la superficialità della madre rappresenta però semplicemente una proiezione dei sentimenti di Sonia: “The crowd is a projection of Sonia’s resentment for her mother’s inability to take her life into her own hands” (Giorgio, “Passion” 135). Questo spiega dunque il bisogno di difendere la madre e di chiederle scusa, che parte dal rimorso di aver nutrito sentimenti negativi verso di lei. In seguito, la narratrice evoca la madre con amore: “Stendo le braccia, le mani e chiudo gli occhi. Mi dico che sono giustificata dal desiderio. Amo il suo corpo anche vecchio, anche morto, anche decomposto. Solo il corpo di mia madre è per me un corpo d’amore” (Sanvitale, *Madre* 4). Tuttavia, un po’ più avanti, quando dipinge l’immagine di Marianna nell’infanzia, la narratrice esprime il desiderio di ucciderla, paragonando sé stessa con la prima guerra mondiale che sta per scattare:

Investita dal mio pensiero di guerra, la contessina Marianna si è messa le mani davanti alla faccia e piange. Il suo grembiolino è sgualcito, la treccia sussulta, ha gli occhi pieni di paura. . . . La guerra è ancora di là da venire eppure scappa rapida in un gorgo di vento. Io la rincorro per strade notturne e silenziose con rimorso e affanno, in un incubo. La guerra che la cerca per ucciderla sono io. Non riesco a parlare, sente però il tonfo del mio cuore. Le chiedo scusa da lontano, senza voce... (6)

Di nuovo l'ambivalenza nei confronti della madre è accompagnata dalla colpevolezza e perciò la narratrice le chiede scusa ancora una volta. Alla fine del romanzo, la narratrice torna nel tempo presente, subito dopo aver raccontato la morte di Marianna, e si rivolge al lettore direttamente. Il senso di colpa e di responsabilità resta con lei: "Sonia si reputò l'unica responsabile della vita e della morte di sua madre" (228). Inoltre, la narratrice dimostra un'indecisione non dissimile a quella che provava all'inizio, siccome sembra avere ancora dei dubbi sul proposito della scrittura: "Adesso che la signora Marianna non c'è più e anche gli altri protagonisti sono usciti dal racconto, mi sembra falso parlarti di Sonia: cosa conta? Che cosa dire di un'ombra reduce di una guerra sbagliata? E del buio che seguì nella sua vita che interesse puoi avere?" (228). Queste domande sono seguite dal sogno che ho menzionato prima e che chiude il romanzo, lasciando il racconto ambiguo.

*Madre e figlia* rivela un tentativo non compiuto di risolvere il conflitto della narratrice nei confronti della madre. Il risentimento di Sonia per la madre che non corrisponde ai suoi bisogni le dà il desiderio di lasciarla, però la separazione non può essere definitiva, sia perché Sonia riesce a riconciliarsi provvisoriamente con i difetti della madre attribuendoli alla sua condizione sociale, sia perché il legame biologico tra di loro è troppo forte. Dall'altro lato, Sonia si sente responsabile per la morte della madre che lei in un certo senso ha causato. L'odio e il sentimento di colpa si ripetono dunque in un ciclo a cui la narratrice non riesce mai a mettere fine. L'ultimo tentativo di liberarsi dalla colpa è la descrizione del sogno in cui la madre appare come una regina. Tuttavia, non risulta chiaro se il sogno reitera il desiderio non compiuto di avere una madre

perfetta oppure se esso costituisce veramente una possibilità di celebrare la madre. La narratrice non crea un racconto unitario, mettendo insieme invece dei pezzi di storie senza connessione logica e a volte addirittura contraddittori. Questo modo di costruire il testo dimostra che il conflitto è rimasto irrisolto.

## Conclusione

I romanzi *Althénopis* di Fabrizia Ramondino, *L'amore molesto* di Elena Ferrante e *Madre e figlia* di Francesca Sanvitale, prodotti negli ultimi due decenni del XX secolo, rivelano una preoccupazione per la relazione madre-figlia che non è nuova nella letteratura italiana. Anzi, secondo Saveria Chemotti, sin dagli inizi del Novecento le scrittrici italiane hanno rivelato il carattere conflittuale della relazione con la madre, vista come impedimento allo sviluppo della figlia:

Nella cultura e nella letteratura del Novecento, la relazione madre-figlia, nodo dell'autobiografia e centro tematico forte della scrittura femminile, è stata descritta spesso, dalla testimonianza di innumerevoli donne, come luogo di conflitti e di sofferenza . . . .

La contrapposizione tra maternità, trappola biologica ineluttabile e creatività scaturiva per questo da un dettato epistemologico che aveva le sue radici in un'adesione inconsapevole alla pratica materna della cultura patriarcale . . . . (13)

Tuttavia, se nella maggior parte del Novecento la narrativa femminile criticava la struttura sociale che opprimeva la madre e vietava così alla figlia un modello valido per la sua emancipazione, verso la fine del secolo le scrittrici hanno cominciato ad esaminare il vincolo con la madre da nuove prospettive. Mentre i movimenti femministi italiani degli anni '70 e '80 rifiutano il vincolo biologico madre-figlia, trovando un'alternativa nella pratica dell'*affidamento*, le autrici di romanzi decidono invece di indagare appunto sulla relazione biologica con le proprie madri. Quest'iniziativa riecheggia l'interesse dimostrato in quel periodo

per l'importanza del vincolo biologico da femministe quali Adrienne Rich e Luce Irigaray, e più tardi da critici letterari come Marianne Hirsch. Esse asseriscono che il corpo della donna non è un luogo di oppressione, ma deve essere usato per dare potere alle donne, attraverso la creazione di una genealogia. Marianne Hirsch sostiene che la discussione sulla madre deve per forza prendere in considerazione il corpo, inevitabilmente associato alla condizione di madre. Per questo, si deve mettere in questione la definizione tradizionale dell'essenzialismo: “. . . the figure of mother is determined by her body more intensely than the figure of woman. . . . The perspective of the maternal makes it difficult simply to reject the notion of biology and forces us to engage both the meaning of the body and the risks of what has been characterized as essentialist” (12).

Creare una genealogia femminile è quello che la narratrice del romanzo *Althénopis* prova a fare. Il corpo della madre è fondamentale in questo processo. Quando la madre si masturba prima di morire, la figlia la percepisce come una bambina che rinasce dal proprio grembo e scopre la propria sessualità, finora repressa. Il gesto viene percepito dalla figlia come l'atto di fecondarla, contribuendo così alla sua creazione biologica ed artistica. Il romanzo mostra che il retaggio lasciato dalla madre è essenziale per lo sviluppo e la creatività della figlia. Quello che la mia analisi ha voluto dimostrare rispetto alla critica già esistente è l'importanza della relazione tra la madre e la nonna. In altre parole, ho cercato di mettere in luce il fatto che l'atteggiamento ed il carattere conflittuali della madre si devono in grande misura ai conflitti irrisolti tra lei e la nonna. Inoltre, è la mancanza di empatia tra le due donne che rende la narratrice consapevole della necessità di una genealogia per il suo sviluppo in quanto donna

e in quanto scrittrice. La madre, dal canto suo, non ha potuto apprezzare ed usare la sua genealogia proprio perché ha provato a differenziarsi in modo radicale dalla nonna. Infatti, sia la nonna che la madre erano intrappolate dentro una mentalità tradizionale che perpetuavano senza accorgersi. La figlia è l'unica che ricostituisce sia il legame con la nonna che quello con la madre per creare il proprio retaggio da lasciare alle sue future "figlie." Questo è possibile perché lei ha un pensiero più evoluto di quello della madre, dimostrandosi consapevole della necessità per una donna non soltanto di essere cerebrale, ma di dare valore anche al proprio corpo e al legame biologico con la propria madre.

Un approccio più problematico viene presentato dal romanzo *L'amore molesto*. Per la narratrice di questo testo, il corpo materno non rappresenta un luogo di unione e continuità, ma una fonte di contraddizioni e conflitti. La scrittura parte dal desiderio di indagare sulla morte della madre e diventa inconsapevolmente un'indagine sul significato che la sessualità della madre ha per la figlia. La figlia Delia sente insieme odio e desiderio per sua madre Amalia, e similmente il suo atteggiamento nei confronti della sessualità di Amalia è uno di repulsione e attrazione. Da un lato, come ha osservato Adalgisa Giorgio, queste contraddizioni sono dovute all'interiorizzazione della cultura napoletana che associa l'amore alla violenza e la morte ("Passion" 129). Il desiderio di punire la madre per la sua sessualità imita quello del padre, siccome Delia ha interiorizzato la percezione maschile, soprattutto quella del padre, sulle donne. Soltanto quando si libera di questa percezione Delia comincia a capire la madre e vuole identificarsi con lei. Dall'altro lato, come ho mostrato, i sentimenti contraddittori di Delia nei riguardi di Amalia possono essere attribuiti al suo rifiuto di indagare

sulla sessualità della madre, il quale è basato sul rifiuto di ammettere la menzogna che ha detto nell'infanzia. Il fatto di aver detto al padre che Amalia e Caserta erano amanti è collegato al desiderio incompiuto di Delia di identificarsi con la madre nel piacere nei giochi con Antonio. È possibile che Delia abbia mentito al padre a causa della confusione provata dopo che il padre di Caserta aveva provato a violentarla, oppure perché era gelosa della capacità di Amalia di provare soddisfazione nella presunta relazione con Caserta. Nel corso dell'esplorazione della città di Napoli – che ricostruisce momenti dell'infanzia di Delia così come il passato recente di Amalia – Delia arriva all'interrato dove gli avvenimenti appena menzionati sono accaduti, ammette la sua menzogna e si sente liberata dal sentimento di colpa. Questo coincide con la percezione di Amalia come una donna che ha provato soddisfazione nonostante l'oppressione degli uomini. Malgrado il gesto simbolico di ritoccare la propria foto di identità per ottenere il ritratto di Amalia, Delia non dimostra che i suoi conflitti nei confronti della madre sono del tutto risolti. La sua dichiarazione di essere contenta dell'identificazione con Amalia viene fatta subito dopo l'affermazione: “. . . stavo perdendo mia madre definitivamente [ed] era esattamente quello che volevo” (Ferrante, *L'amore* 64-65). Infatti, mi sono trovata per lo più d'accordo con l'interpretazione di Benedetti, la quale afferma che la fine del romanzo potrebbe significare sia un'identificazione desiderata con la madre e l'appropriazione del suo retaggio, sia la confusione che la figlia non è riuscita a superare (107).

Il desiderio per il corpo della madre, benché altrettanto conflittuale, ha una valenza non collegata alla sessualità nel romanzo *Madre e figlia*. I sentimenti della narratrice per sua madre Marianna si alternano tra amore – “Solo il corpo di

mia madre è per me un corpo d'amore" (Sanvitale, *Madre* 4) – e odio, che porta a volte addirittura al desiderio di uccidere la madre. Molti critici hanno visto la scrittura di questo romanzo come un'azione in un certo senso catartica; in effetti, secondo me, la narratrice racconta questa storia al fine di superare il rimorso di non aver trattato la madre come meritava. Nell'infanzia, si sentiva umiliata perché la madre non era sposata e inoltre disapprovava il suo atteggiamento sottomesso rispetto al padre. Il fatto di mettere il romanzo dentro un contesto politico e sociale delineato in dettaglio ci aiuta a capire la condizione di Marianna e Sonia nella società fascista e spiega alquanto le difficoltà sociali e materiali che la madre deve affrontare. La figlia sembra usare questa realtà per spiegarsi l'atteggiamento della madre che condannava. Tuttavia, la percezione della madre come una vittima e la decisione di occuparsene non attenuano l'odio verso di lei. Il comportamento indolente della madre ed il suo spreco dei soldi della figlia portano al tentativo di Sonia di uccidere Marianna.

L'amore per – e l'identificazione con – il corpo della madre è un altro elemento che potrebbe riconciliare le due donne. Come il legame indissolubile tra madre e figlia simboleggiato nei romanzi di Ramondino e Ferrante dalla mestruazione, l'aborto è l'esperienza che accomuna Sonia e Marianna. Inoltre, quando la madre si ammala, la figlia prova alcuni dei suoi sintomi e si aspetta ad avere le stesse malattie che hanno colpito la madre. Nel contempo, Sonia sente che la vita di Marianna dipende dalla sua volontà e l'atto di toglierle il respiratore quando pare abbia cessato di respirare significa, secondo lei, che questa volontà è finita. Incapace di riconciliarsi con l'atto che ha commesso, la narratrice racconta il suo sogno in cui una "vecchia signora paralitica" (229) simile alla madre appare

come una regina. Il sogno potrebbe essere la proiezione del desiderio di avere una madre perfetta, oppure un tentativo di riconciliarsi con la madre e superare il rimorso nei suoi confronti.

Un altro oggetto della mia indagine sui tre testi è stato la relazione tra l'aspetto formale – genere e struttura – e la capacità della narratrice di riconciliarsi con la madre. Esaminando i tre romanzi sia al livello tematico che a quello formale, ho notato che la ricostruzione della madre si compie attraverso una narrazione per lo più frammentaria. A volte, la narratrice prova a dare coerenza al suo racconto nella costruzione della figura materna. Altre volte, l'immagine della madre, così come la narrazione, appaiono frammentati. *Althénopis e Madre e figlia*, entrambi apparsi negli anni '80, presentano caratteristiche comuni dal punto di vista formale, considerate da Giorgio fondamentali nella letteratura di quel periodo:

While in the feminist literature of the 1970s the corporeal nature of women's experiences was expressed through an anti-rhetorical and unadorned style, in the 1980s, on the other hand, it was associated with complex narrative structures and sophisticated style and vocabulary. Sanvitale, for example, employs a highly lyrical style to convey the physical quality of dreams, symbols and memories which form the texture of her writing, while Ramondino's baroque sentence structure and composite language, incorporating Neapolitan dialect, describe places and people in their materiality with both poetic cadence and dazzling lexical precision. ("Novel" 226)

Questi romanzi semi-autobiografici, a differenza de *L'amore molesto*, si presentano come un misto di vari generi e stili diversi. Anche al livello strutturale mancano una vera e propria cronologia e un filo del discorso. Ciononostante, ho provato di mostrare nella mia analisi che la terza parte del romanzo di Ramondino realizza una costruzione unitaria della madre, giustificando una lettura di *Althénopis* come una ricerca della madre e soprattutto di un segno proveniente da lei. In questo modo, la fine ricrea la madre come personaggio vero, che ha un corpo, in opposizione alla visione frammentata – che ha avuto nelle prime due parti – di una madre quasi immateriale, fatta di elementi irreconciliabili tra di loro, come la cerebralità ed il sangue mestruale. A differenza di questo testo, *Madre e figlia* non tenta di dare coerenza al racconto della figlia, poiché la madre rimane una figura ambigua ed i conflitti nei suoi confronti rimangono irrisolti. La frammentazione interna della narratrice si traduce in una narrazione in cui alternano costantemente i tempi e le voci narranti.

Per quanto riguarda *L'amore molesto*, esso sembra appartenere al genere giallo, siccome è costruito come un'indagine sulla morte della madre. Ci accorgiamo presto, però, che invece di un'indagine obiettiva, si tratta di una ricerca intima della madre e della relazione con lei. Se la struttura del giallo permette alla narratrice di capire che il suo conflitto era basato su una mancata comprensione della sessualità della madre e di superarlo, la fine del romanzo porta alcuni nuovi problemi. Nonostante gli sforzi della narratrice di mostrarsi contenta dell'identificazione con la madre, lei rivela che è ancora ambivalente nella sua percezione di essa. Perciò, e più probabile, come suggerisce Chemotti,

che il romanzo sia un *noir*, in quanto costituisce un'indagine non compiuta, che deve essere continuata dal lettore.

L'analisi che ho fatto nella mia tesi è partita dal mio interesse per la voce femminile nella narrativa italiana del Novecento. Leggendo diversi romanzi del periodo scritti da donne, ho scoperto che la madre è quasi sempre presente, e che la sua relazione con la figlia è complessa. Mentre il romanzo *Una donna* di Sibilla Aleramo viene narrato dalla prospettiva di una donna che è insieme figlia e madre, la maggioranza dei testi che ho letto presentano la madre dal punto di vista della figlia. Di solito, come dimostra Marianne Hirsch, la narrativa delle figlie scritta nel Novecento presentano la madre come oggetto nel processo della costruzione della figlia in quanto soggetto. Questa tendenza si nota anche nei testi esaminati nella mia tesi. Malgrado alcuni critici ci abbiano identificato dei tentativi di dare una voce alla madre, nella mia opinione questi tentativi non risultano chiari. Nell'unico romanzo in cui il discorso della madre viene a volte riportato – *Madre e Figlia* – esso non esprime i sentimenti della madre nei riguardi della figlia, ma racconta storie della sua infanzia. Nello stesso tempo, la madre nei tre romanzi rappresenta più che un mero oggetto del desiderio o dell'odio della figlia. I sentimenti, desideri o conflitti della madre – benché riportati tramite la soggettività della figlia – sono anche essi indagati al fine di capire la madre. Ho scelto dunque questi romanzi per la loro fluidità sia formale che tematica, la quale dimostra una nuova consapevolezza rispetto alla molteplicità di esperienze femminili e di prospettive da cui la relazione madre-figlia può essere guardata. I romanzi presentano dei tentativi di capire la madre, rinforzare il vincolo con lei

oppure superare i sentimenti conflittuali verso di lei, ma ammettono anche la possibilità che delle risposte o una risoluzione non siano a portata di mano.

## Bibliografia

- Aleramo, Sibilla. *Una Donna*. Milano: Feltrinelli, 1982.
- Benedetti, Laura. *The Tigress in the Snow: Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*. Toronto: U of Toronto P, 2007.
- Blelloch, Paola. "Francesca Sanvitale's Madre e Figlia: From Self-Reflection to Self-Invention." *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance*. Ed. Santo L. Aricò. Amherst: U of Massachusetts P, 1990. 125-36.
- Bono, Paola, and Sandra Kemp, eds. *Italian Feminist Thought: A Reader*. Oxford, UK: Basil Blackwell, 1991.
- Caesar, Ann. "Francesca Sanvitale: Investigating the Self and the World." *The New Italian Novel*. Ed. Baranski, Zygmunt G. and Lino Pertile. Edinburgh: Edinburgh UP, 1993. 184-99.
- . "The Novel, 1945-1965." *A History of Women's Writing in Italy*. Ed. Letizia Panizza and Sharon Wood. Cambridge [England]: Cambridge UP, 2000. 205-17.
- Chemotti, Saveria. *L'inchiostro bianco: Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*. Padova: Il Poligrafo, 2009.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: U of California P, 1978.
- Classen, Constance. "The Witch's Senses: Sensory Ideologies and Transgressive Femininities from the Renaissance to Modernity." *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Ed. David Howes. Oxford: Berg, 2005. 70-84.
- Drigo, Paola. *Maria Zef*. Milano: Garzanti, 1982.
- Fanning, Ursula. "Mother in the Text, Mothering the Text: Francesca Sanvitale and Fabrizia Ramondino." *The Italianist* 14.1 (1994): 204-17. 28 Aug. 2010  
<<http://www.ingentaconnect.com/content/maney/ita/1994/00000014/00000001/art00010;jsessionid=100lac0ituwm2.alexandra>>.
- Ferrante, Elena. *La frantumaglia*. Roma: e/o, 2007.
- . *L'amore molesto*. Roma: e/o, 2006.

- Freud, Sigmund. "Family Romances." *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay. New York: W.W. Norton, 1989. 298-300.
- Gavioli, Davida. "In Search of the Mother's Lost Voice." *Gendered Contexts: New Perspectives in Italian Cultural Studies*. Ed. Laura Benedetti, Julia L. Hairston and Silvia M. Ross. New York: P. Lang, 1996. 201-11.
- Ginzburg, Natalia. "La madre." *Valentino; La Madre; Sagittario*. Torino: Einaudi, 2002.
- Giorgio, Adalgisa. "The Novel, 1965-2000." *A History of Women's Writing in Italy*. Ed. Letizia Panizza and Sharon Wood. Cambridge [England]: Cambridge UP, 2000. 218-237.
- . "The Passion for the Mother: Conflicts and Idealizations in Contemporary Italian Narrative." *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. Ed. Adalgisa Giorgio. New York: Berghahn Books, 2002. 119-54.
- . "Writing the Mother-Daughter Relationship: Psychoanalysis, Culture, and Literary Criticism." *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. Ed. Adalgisa Giorgio. New York: Berghahn Books, 2002. 11-45.
- Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Kroha, Lucienne. "The Novel, 1870-1920." *A History of Women's Writing in Italy*. Ed. Letizia Panizza and Sharon Wood. Cambridge [England]: Cambridge UP, 2000. 164-76.
- Lazzaro-Weis, Carol. "The Female 'Bildungsroman': Calling It into Question." *NWSA Journal* 2.1 (1990): 16-34. *JSTOR*. 30 Jan. 2011 <<http://www.jstor.org/stable/4315991>>.
- . "From Margins to Mainstream: Some Perspectives on Women and Literature in Italy in the 1980s." *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance*. Ed. Santo L. Aricò. Amherst: U of Massachusetts P, 1990. 197-214.
- Lucamante, Stefania. "Tra romanzo e autobiografia, il caso di Fabrizia Ramondino." *MLN* 112.1 (1997): 105-13. *JSTOR*. 30 Jan. 2011 <<http://www.jstor.org/stable/3251148>>.
- Marchesa Colombi. *Un matrimonio in provincia*. Torino: Einaudi, 1973.

- Marotti, Maria. "Filial Discourses: Feminism and Femininity in Italian Women's Autobiography." *Feminine Feminists: Cultural Practices in Italy*. Ed. Giovanna Miceli Jeffries. Minneapolis: U of Minnesota P, 1994. 65-86.
- Neera. *Teresa*. Torino: Einaudi, 1976.
- Panizza, Letizia, and Sharon Wood. "Bibliographical Guide to Women Writers and Their Work." *A History of Women's Writing in Italy*. Ed. Letizia Panizza and Sharon Wood. Cambridge [England]: Cambridge UP, 2000. 282-337.
- . "Introduction." *A History of Women's Writing in Italy*. Ed. Letizia Panizza and Sharon Wood. Cambridge [England]: Cambridge UP, 2000. 1-9.
- Parati, Graziella, and Rebecca J. West. "Introduction." *Italian Feminist Theory and Practice: Equality and Sexual Difference*. Ed. Graziella Parati and Rebecca J. West. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2002. 13-27.
- Ramondino, Fabrizia. *Althénopis*. Torino: Einaudi, 1995.
- Rich, Adrienne Cecile. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton, 1976.
- Sanfratello, Nirella J. *Italian feminism: From Emancipation Movements to Liberation Collectives*. Diss. U of Southern California, 2006. Dissertations & Theses: Full Text, ProQuest. 22 May 2011 <<https://webvpn.mcgill.ca/http/proquest.umi.com/pqdweb?did=1212794541&sid=4&Fmt=2&clientId=10843&RQT=309&VName=PQD>>.
- Sanvitale, Francesca. *Madre e figlia*. Torino: Einaudi, 1980.
- . "Maternità." *Mettendo a fuoco: pagine di letteratura e realtà*. Roma: Gremese, 1988. 7-11.
- Steiner, Riccardo. Glossario. *Sigmund Freud e la psicoanalisi*. A cura di Riccardo Steiner. Napoli: Morano, 1973. 491-503.
- Usher, Jonathan. "Fabrizia Ramondino: The Muse of Memory." *The New Italian Novel*. Ed. Baranski, Zygmunt G. and Lino Pertile. Edinburgh: Edinburgh UP, 1993. 166-83.
- Whitford, Margaret. "Introduction to Section III." *The Irigaray Reader*. By Luce Irigaray. Ed. Margaret Whitford. Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1991. 157-64.
- Wilson, Rita. *Speculative Identities: Contemporary Italian Women's Narrative*. Leeds, U.K.: Northern UP, 2000.

Wood, Sharon. *Italian Women's Writing, 1860-1994*. London: Athlone, 1995.