

Pinto, Isabella. *Elena Ferrante. Poetiche e politiche della soggettività*. Mimesis, 2020.

In una celebre lettera indirizzata all'editrice Sandra Ossola alla vigilia della fortunata pubblicazione de *L'amore molesto* (1992), Elena Ferrante motivò il proprio nascondimento pubblico con la seguente dichiarazione: "Io credo che i libri non abbiano alcun bisogno degli autori, una volta che siano stati scritti. Se hanno qualcosa da raccontare, troveranno presto o tardi lettori; se no, no". Vent'anni dopo quella lettera (confluita, nel 2003, nel saggio *La frantumaglia*, del quale costituisce un incipit programmatico), i libri di Ferrante hanno trovato milioni di lettori e di lettrici in tutto il mondo e sono diventati altresì oggetti d'indagine specializzata da parte delle università, quantomeno di quelle meno refrattarie a esplorare sentieri di ricerca poco battuti o a superare la diffidenza nei confronti del successo commerciale di un autore, interpretato troppo frequentemente come un indice di scarsa qualità letteraria. Il volume di Isabella Pinto è il frutto della rielaborazione della prima tesi dottorale interamente dedicata all'opera ferrantiana, che la studiosa ha discusso nell'anno accademico 2017-2018 presso l'Università di Roma Tor Vergata.

Il saggio "nasce dal desiderio di approfondire il rapporto tra soggettività e narrazione attraverso la scrittura di Elena Ferrante" (7), tramite un'analisi, scrupolosa e appassionata insieme, dell'intera produzione narrativa dell'autrice, indagata con la doppia lente di ingrandimento delle teorie femministe e delle forme riconducibili allo *storytelling* autobiografico. Da questo duplice sguardo critico, orientato tanto al versante tematico e ideologico quanto al versante formale e letterario, emerge subito la libertà antidogmatica con la quale Ferrante si muove all'interno della storia del pensiero femminista e all'interno della tradizione letteraria, della quale irride sia il canone maschile, sia le semplificazioni accomodanti della cosiddetta "scrittura femminile". Pinto rileva che "Questo posizionarsi in una zona temporalmente e spazialmente diffratta dei femminismi è ulteriormente sostanziata dalla critica di Ferrante al mondo della scrittura femminile, facendola divenire una zona turbolenta, utile per mettere in luce problematiche urgenti e non ancora affrontate" (163).

Il volume si compone di un'introduzione e di dieci capitoli raggruppati in tre parti, che seguono l'ordine cronologico delle pubblicazioni ferrantiane, organizzate secondo criteri tematici esplicitati già nei titoli: la prima parte ("Mitopoiesi. Il ciclo delle madri cattive") prende le mosse dalla rievocazione sofferta dell'*imago* materna nella quale la protagonista Delia rimane imbrigliata in seguito alla misteriosa morte della madre ne *L'amore molesto*, arrivando alle bambole che animano, a diverso titolo, le vicende de *La figlia oscura* e de *La spiaggia di notte*, un *graphic novel* illustrato da Mara Cerri; la parte centrale – "Diaspora. Temporalità postumane e 'fantasia di autofiction'" – si concentra sulla complessa tetralogia de *L'amica geniale*; la terza e ultima parte, intitolata "Autorialità diffratta e la 'narratrice traduttrice'", è imperniata sulle infrazioni e sulle diffrazioni che Ferrante mette in atto rispetto alla "funzione-autore". Seguono una conclusione e una breve *Bonus track* dedicata a *La vita bugiarda degli adulti*, l'ultimo romanzo dell'autrice, nel quale il rapporto madre-figlia risulta decentrato in quello zia-nipote, tramite la figura perturbante e stregonesca della zia Vittoria. Uscito nel 2019, pochi mesi dopo la conclusione della ricerca di Pinto, è stato integrato in extremis all'interno del saggio. La postfazione è firmata da Federica Giardini (Università di Roma Tre) ed è volta a sottolineare la natura eclettica del presente saggio, collocabile "all'incrocio tra critica letteraria e filosofia" (217).

Come si evince dal titolo, la prima parte indaga la fase iniziale della poetica di Ferrante, incentrata sulla riscrittura dei miti e sulla storicizzazione e riattualizzazione del concetto femminista di "genealogia femminile", che la scrittrice eredita dall'opera di Elsa Morante e da Luce Irigaray, reinterpretata dalle pensatrici del femminismo della differenza. L'obiettivo è dimostrare come l'articolato dispositivo mitopoietico e la trasposizione narrativa di versioni

minori dei miti costituiscano, in concomitanza con il pensiero della differenza (il quale vede in Adriana Cavarero un punto di riferimento conclamato per Ferrante), un esercizio creativo per emancipare la mitologia dall'egemonia esegetica maschile.

Nel primo romanzo viene esplorato il punto di vista filiale, attraverso i tentativi della protagonista-narratrice Delia di de-ricostruire l'immagine materna sottraendola alle proiezioni pervasive della cultura patriarcale. Se per *L'amore molesto* viene chiamato in causa il mito di Demetra e Kore, che Ferrante rilegge attraverso Melanie Klein e Adriana Cavarero, ne *I giorni dell'abbandono*, "storia di destrutturazione femminile, a partire dal tema della sottrazione dell'amore" (37), possiamo osservare l'ombra lunga di Medea e Didone e, tra le moderne, *Anna Karenina* di Lev Tolstoj, *Una donna spezzata* di Simone de Beauvoir e *La principessa di Clèves* di Madame de La Fayette. La marginalizzazione che, in seguito alla rottura traumi dei vagheggiamenti coniugali, la protagonista Olga subisce all'interno del sistema patriarcale, che la priva inaspettatamente del ruolo di moglie e di madre premurosa, le consente di avere per la prima volta una prospettiva straniata sull'ordine simbolico maschile del quale è stata fino ad allora assuefatta e di ricostruire *ex novo* un'identità affrancata dal dominio patriarcale, riconciliandosi altresì con la maternità. Attraverso le lacerazioni prodotte dall'abbandono e dall'abiezione, Olga può scrivere idealmente un nuovo mito fondativo: "Così facendo Ferrante è al passo della mutazione delle teorie femministe che aprono il pensiero della differenza sessuale al pensiero *queer*" (42). Ne *La figlia oscura*, l'abietto emerge tramite l'appropriazione indebita di una bambola, balocco di una bambina che la protagonista Leda incontra durante una vacanza solitaria sulle coste ioniche. Pinto, rifacendosi a un passo de *La frantumaglia* nel quale Ferrante indica il rapporto tra la bambina e la bambola come una miniatura felice del rapporto madre-figlia, scrive che "la presenza della bambola indica, [...] al passo con i cambiamenti della politica *queer* e cyberfemminista degli anni Novanta, una messa in crisi delle teorie femministe che celebrarono in termini positivi le ambiguità e le intensità del legame madre-figlia" (53). La bambola, figura *bordeline* che gode di una composita tradizione letteraria (Pinto cita le bambole monache di Gertrude, *Jane Eyre* di Emily Brontë, *La bambolona* di Alba de Céspedes e, naturalmente, *Casa di bambola* di Ibsen), diventa qui "un simbolo stratificato del disgusto" (57) e un "simulacro, in cui è possibile attuare il dislocamento della mostruosità femminile, che Leda sente avanzare dentro di sé" (58). Sul piano mitopoietico, è Ferrante stessa a indicare come chiave di lettura per il suo terzo romanzo il mito di Leda e Zeus, ed è proprio il furto della bambola a richiamare, di questo, una versione meno accreditata rispetto a quella egemone, che fa riferimento a un uovo partorito da Nemese e donato poi a Leda tramite l'intercessione di un pastore. In tal senso, la bambola/uovo diventa un surrogato delle figlie della Leda ferrantiana, ormai adulte e lontane, ma, soprattutto, un elemento ripulsivo intensificato nel momento in cui la protagonista descrive il putridume che esce dalla bambola, interpretabile come la simulazione di un parto mostruoso: infatti, "Il verme partorito dalla pancia di plastica della bambola è un'immagine che guasta la costruzione idilliaca della maternità trasmessa dalla cultura patriarcale, provocando disgusto nel lettore" (61). Inoltre, il romanzo problematizza una prassi politica del femminismo della differenza, ossia la "pratica dell'affidamento", che si attiva quando una donna svantaggiata viene guidata nel proprio processo di emancipazione da una donna già libera e che potrebbe trovare una trasposizione narrativa nel rapporto tra Leda e Nina, ma che viene meno quando quest'ultima scopre il furto compiuto ai danni della bambola della figlia e, incredula, ferisce la protagonista con uno spuntone. In tal senso, è possibile ravvisare già nella prima produzione letteraria di Ferrante l'esplorazione critica delle teorie femministe e il rifiuto di un'adesione incondizionata a una linea di pensiero univoca. Lo conferma *La spiaggia di notte*, che "segna un deciso cambiamento di rotta rispetto al dialogo intrapreso con il femminismo della differenza", poiché "si apre maggiormente all'esplorazione del cyberfemminismo" (64), gettando un ponte tra il primo e il secondo. Sul piano narrativo, il *graphic novel*, che dialoga a distanza con il

precedente romanzo attraverso alcune corrispondenze interne, rappresenta un *unicum* nella produzione ferrantiana, dato che la prima persona viene affidata alla bambola Celina, la quale, trascurata dalla “sua” bambina Mati in seguito all’arrivo in famiglia di un gattino, viene sotterrata nella sabbia dal fratello di questa e trascorre una notte di puro orrore in una spiaggia trasfigurata a inquietante scenario gotico. All’interno di questa distopia postumana, Mati diventa l’ennesima “madre cattiva” di cui si compone la produzione ferrantiana e sarà il gattino Minù, che le ha, suo malgrado, sottratto l’affetto della bambina, a salvare Celina. Attraverso l’improbabile alleanza tra la bambola e il felino, la scrittrice propone “un superamento delle classiche rappresentazioni della famiglia nucleare umana” (68).

La parte centrale è dedicata all’analisi della saga che ha conferito a Ferrante un successo planetario. Nelle 1630 pagine che compongono la tetralogia de *L’amica geniale* e che vedono al centro il travagliato sodalizio femminile tra Elena Greco (Lenù) e Raffaella Cerullo (Lila), Ferrante sembra “rispondere creativamente alle sollecitazioni provenienti dal femminismo della differenza rispetto alla necessità di moltiplicare i luoghi simbolici di omosocialità femminile” (76). L’autrice fa muovere la narrazione da una fertile relazione di disparità, “Una disparità che produce in Elena un’alternanza di ammirazione e invidia, meccanismo prima di tutto narrativo, che permette ai personaggi di Ferrante di porsi fuori dallo schema del doppio o dello specchio” (77) e che esercita degli effetti anche su Lila, che da un lato “subirà continuamente il fascino dell’auto-cancellarsi come pratica di resistenza, ovvero per sottrarsi all’oppressione maschile, dall’altro costruisce la propria soggettività diasporica seguendo il desiderio-invidia che prova nei confronti del percorso di studio di Elena” (96). Significativamente, la vicenda è segnata dalla scomparsa delle bambole nello scantinato di don Achille, passando da una sparizione ben più drammatica (quella di Tina, figlia di Lila ed Enzo) e concludendosi con l’auto-cancellazione di Lila, annunciata, con un’ardita prolessi, già nel prologo “Cancellare le tracce”, collocato nell’apertura del primo volume.

Dopo il concetto di “frantumaglia”, nominato per la prima volta ne *La figlia oscura* e ripreso dall’omonimo saggio per riferirsi a un malessere quasi indicibile che mette in crisi i perimetri rassicuranti dell’ordine simbolico ma che riesce altresì a far emergere la creatività letteraria, entra in gioco un’altra parola-chiave della poetica ferrantiana, quella di “smarginatura”, che prelude la cancellazione che Lila farà di sé e che, sul piano delle tecniche narrative, si pone come “materializzazione della diffrattività temporale” (86). Infatti, “L’operazione di scavo nella creatività femminile non si potrà fare se non mettendo in crisi il modello di tempo ereditato dal patriarcato” (121). La smarginatura attiva uno “spaesamento identitario” (94) e la rappresentazione di due “soggettività diasporiche” (l’espressione è parte del titolo del quinto capitolo del saggio, dedicato al volume *Storia del nuovo cognome*), che tentano, a diverso titolo e con delle strategie differenti, di emanciparsi dall’ordine simbolico che regola la vita del rione. Quest’ultimo viene rappresentato dalla scrittura di Elena, scrittura che, però, si nutre della non-scrittura di Lila: in questo modo, Ferrante contribuisce alla “creazione di due narratrici differenti, ma paradossalmente complementari” (96), perché è come se Elena potesse diventare scrittrice solo in virtù della rinuncia alla scrittura da parte dell’amica. Pinto osserva che “Ferrante costruisce Elena e Lila non come opposizioni ma come differenze” (97); le due donne potrebbero, così, rappresentare le due funzioni vitali dell’atto creativo, che necessita sia della ferrea autodisciplina di Lenù, sia dell’estro disordinato di Lila (e, d’altro canto, ne *La frantumaglia* l’autrice indica la complementarità tra questi due temperamenti come l’elemento nel quale sente di poter indicare una sintesi esaustiva della propria persona). “Significativamente allora vediamo come il racconto sia costruito su una continua scrittura e riscrittura di sé e dell’altra, alla ricerca di un ordine simbolico che solo la misura dell’altra, perennemente in divenire, può dare” (99), così da dare vita a “una inedita forma di *herstory*” (123) nella quale “La narrazione storica viene risolta con un tono antiepico,

che dà centralità a ciò che Arendt chiama *vita activa*, ovvero il campo contingente e plurale dell'interazione fra soggetti, caratterizzata dalla sfera dell'azione e del discorso" (122). Attraverso la frantumazione del tempo, Ferrante mette in crisi la linearità del *Bildungsroman* e le sue successive sistematizzazioni, anche alla luce dell'insignificanza accessoria della quale è investita la donna nel romanzo di formazione. In quest'ottica, la sparizione di Lila rappresenta "una possibilità alternativa rispetto all'(auto)formazione del soggetto proposto dalla tradizione della *Bildungsroman*" (139); inoltre, il senso della storia non è restituito da un punto di vista narrativo indefettibile, ma è demandato ai lettori, investiti di un ruolo interpretativo attivo e autocritico nei confronti delle proprie "aspettative stereotipate" (139).

Pertanto, la fantasia di *memoir* che segna la prima produzione ferrantiana si trasforma in fantasia di *autofiction* e dà forma a "un inedito patto narrativo programmaticamente perseguito dall'autrice" (126): nell'epilogo della tetralogia, la fine della storia raccontata da Elena Greco coincide con la conclusione del romanzo di Elena Ferrante; la vocazione metaletteraria del finale è rafforzata dalla coincidenza del nome della narratrice fittizia con l'autrice "reale" (reale, comunque, nella misura in cui si tiene conto della sua identità celata e della sua rivendicata intangibilità autoriale). Pinto scrive che "Elena Ferrante si sovrappone a Elena Greco proprio rispetto a ciò che di veritiero si può rintracciare nella sua scrittura non-finzionale, di conseguenza prendendo lo sguardo del lettore in una ragnatela di sovrapposizioni tra il narratore, l'autore e il personaggio, in cui salta ogni confine" (126). Inoltre, la sparizione di Lila, che diventa l'espedito per la composizione dell'opera da parte di Elena, conferma come l'assenza-cancellazione sia per Ferrante uno spazio fecondo per l'atto del narrare, essendo il *primum mobile* pressoché costante delle vicende rappresentate nell'intera opera ferrantiana e, al contempo, lo "spazio in cui mettere in scena il tipo di immagine d'autore che lei desidera avere" (171).

Le riflessioni condotte nella parte finale dell'analisi dedicata alla tetralogia costituiscono un ponte con l'ultima parte, volta a scandagliare le peculiarità dell'autorialità ferrantiana, per le quali vengono in aiuto i due saggi *La frantumaglia* e *L'invenzione occasionale*, attraverso cui Ferrante può sperimentare, anche in questo caso con intenti perlopiù dissacratori, il *personal essay*. Utilizzando le categorie analitiche della funzione-autore e dell'autorialismo messe a fuoco da Michel Foucault e da Carla Benedetti, Pinto rileva l'unicità dell'autorialità ferrantiana, che si serve dei meccanismi tipici dell'*autofiction* – un genere particolarmente prolifico nella narrativa italiana recente, grazie ai successi editoriali di Walter Siti e Roberto Saviano –, ma senza che il lettore possa verificare il referente extratestuale, dato che il nome in copertina è lo pseudonimo di un'identità celata e, pertanto, fittizia tanto quanto le voci narranti desumibili dai romanzi. Si può dunque parlare di un'"autorialità diffratta", che arricchisce la già complessa modalità diffrattiva ferrantiana di situarsi all'interno dei discorsi femministi, della mitologia e del canone letterario. Alla luce dell'articolata dialettica tra verità e finzione, è pertinente rifarsi alla duttile categoria dell'"(auto)bio-mitografia", termine coniato dalla scrittrice afro-caraibica-americana Audre Lorde per indicare uno spazio letterario preposto alla commistione di elementi biografici, storici e mitici e nel quale l'autrice possa forgiare una propria immagine di sé, decidendo quali elementi condividere con i lettori. Pinto chiama in causa anche il concetto di "narratrice-traduttrice" del *Global Novel*, che avrebbe al centro lo *storytelling* come pratica di soggettivazione più volte rivendicata da Ferrante per la propria produzione letteraria e riassumibile nella felice espressione "poethica della soggettività", laddove il termine "poethica" è utilizzato per indicare il complesso connubio tra immaginario, etica e politica.

Con la sua struttura chiara e razionale e la fitta rete di rimandi bibliografici, il saggio di Pinto si pone come un imprescindibile strumento per problematizzare l'opera di Ferrante, liberandola dalle bardature banalizzanti con cui molta critica, insistendo ingenerosamente sulla

sua piattezza linguistico-stilistica e sulla banalità delle scelte poetiche, ha ingessato la sua vasta produzione narrativa.

Per Pinto, “il valore delle opere di Ferrante ha un andamento discontinuo, soprattutto perché contamina i generi letterari come l’autobiografia e il romanzo, con forme commerciali (dal *noir* al *feuilleton* al *romance*), approdando a una sorta di ‘iper genere’” (150). Sin dai primi esperimenti narrativi, Ferrante si è posta come un’autrice “oltre canone”, che ha destabilizzato i generi letterari e ha rivitalizzato il pensiero femminista, saltando liberamente gli steccati di una versione semplificata a correnti e opposizioni. Nella monografia di Pinto, Ferrante è restituita alla sua composita formazione culturale e al talento narrativo con cui ha confezionato una tessitura polifonica e ipnotica che le ha fatto ottenere un posto di indiscusso primo piano nella *World Literature* (188).

SONIA TROVATO

*Università degli Studi di Verona*