

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE UMANISTICHE

Ciclo XXXII

Figlie outsiders

**Il rapporto madre-figlia nei romanzi *The Virgin Suicides*,
Ensemble, c'est tout e *L'Arminuta***

Candidata: Elisa Paolicelli

Relatrice (Tutor):
Prof.ssa Giovanna Buonanno

Correlatrice (Co-Tutor):
Prof.ssa Franca Poppi

Coordinatrice del Corso di Dottorato:
Prof.ssa Marina Bondi

Anno Accademico: 2018/19

Sintesi

Il nostro lavoro consiste in un'analisi delle figlie protagoniste di tre romanzi, appartenenti a tre diversi contesti geografico-linguistici: Stati Uniti, Francia e Italia. Compresa tra il XX e il primo ventennio del XXI secolo, la nostra selezione letteraria include: *Le vergini suicide* (*The Virgin Suicides*, 1993) di Jeffrey Eugenides, *Insieme, e basta* (*Ensemble, c'est tout*, 2004) di Anna Gavalda e *L'Arminuta* (2017) di Donatella Di Pietrantonio. Una prima riflessione sulle dinamiche tra madri e figlie costituisce il fondamento teorico per la successiva analisi dei romanzi. Quest'ultima mira a far luce sulla caratterizzazione di *outsiders* delle figlie protagoniste: le sorelle Lisbon, Camille e l'Arminuta. Tale caratterizzazione evolve dal loro vissuto di emarginazione, che si distingue tra il «senso di reclusione» delle sorelle Lisbon, l'«autarchia affettiva» di Camille e l'abbandono subito dall'Arminuta. In merito all'origine dell'esclusione di queste figlie, essa va ricercata nel loro rapporto con la controversa personalità materna. La signora Lisbon si caratterizza per la sua indole autoritaria; Catherine per i suoi tratti narcisistici; mentre la madre adottiva e quella biologica dell'Arminuta sono complici nel doppio abbandono di quest'ultima. Il fulcro della metodologia che fonda la nostra analisi coincide con il tema dell'*outsider*, nell'accezione filosofico-letteraria formulata da Colin Wilson. Le singole storie delle sorelle Lisbon, di Camille e dell'Arminuta cristallizzano le tre fasi dell'*outsider*, concepito da Wilson come figura maschile. Trattando l'evoluzione di ognuna delle protagoniste, ripercorreremo a ritroso il viaggio esistenziale dell'*outsider* di Wilson: dal finale distacco mistico dalla realtà fino all'iniziale ricerca della Verità, passando per l'elaborazione del vissuto di alienazione. Andremo alle origini dell'esperienza dell'*outsider* con un doppio obiettivo: dimostrare come essa rappresenti, in termini letterari, una condizione marginale tanto maschile quanto femminile; provare che tale esperienza permette alle protagoniste dei romanzi di riappropriarsi della loro facoltà di autodeterminarsi.

Abstract

The Lisbon sisters, Camille, and the “Arminuta” are the daughters and the protagonists of three novels set in three different geographical-linguistic areas: the United States, France, and Italy. *The Virgin Suicides* (1993) by Jeffrey Eugenides, *Hunting and Gathering* (*Ensemble, c’est tout*, 2004) by Anna Gavalda, and *A Girl Returned* (*L’Arminuta*, 2017) by Donatella Di Pietrantonio are the selected novels covering the 20th century and the first two decades of the 21st century. The theoretical background of the mother-daughter relationship provides an introduction to the textual analysis of the novels, which unveils the condition of outsiders of the protagonists. Their characterization develops within their social marginality: imprisonment (the Lisbon sisters), “emotional autarky” (Camille), and abandonment (the “Arminuta”); while their marginal status is the product of their particular relationship with the controversial personality of their mothers. Mrs. Lisbon is a control-obsessed, authoritarian mother; Catherine is a narcissistic woman; while both the biological and the adoptive mothers of the “Arminuta” abandon her. The outsider theme, particularly its literary-philosophical theorization by Colin Wilson, is the key point of our analytical method. In our literary selection, each storyline identifies one of the three existential steps of the outsider, originally conceived as a male figure. By analyzing the fictional development of the Lisbon sisters, Camille, and the “Arminuta”, we retrace backwards the existential journey of the outsider as theorized by Wilson: the mystic detachment from reality as the final stage of a route which started with the pursuit of Truth, and went through the process of accepting personal alienation. Retracing the outsider’s experience allows us to show that being an outsider in literary terms is not a male prerogative: it is a condition of marginality embodied by female characters as well. In addition to this, precisely as outsiders the protagonists can express their agency.

Sommario

Ringraziamenti	IX
Introduzione	1
1 Il rapporto madre-figlia dalla psicoanalisi alla letteratura	7
1.1 La «base sicura» e la teoria dell'attaccamento	8
1.2 Gelosia	13
1.3 Fusione.....	14
1.4 Ambivalenza.....	18
1.5 Conflittualità.....	20
1.6 Funzione ed «evaporazione» del padre	25
2 Prospettive critiche sulla rappresentazione di madri e figlie	35
2.1 Trame familiari e intrecci madre-figlia	36
2.2 «Matrophobia» vs «mother-quest»	39
2.3 Dalla critica transdisciplinare alla critica letteraria.....	43
2.4 Il rapporto madre-figlia nella scrittura delle donne	45
2.5 Il punto di vista della critica letteraria femminista	54
3 Prospettive teoriche su madri e figlie in <i>The Virgin Suicides</i>, <i>Ensemble, c'est tout</i> e <i>L'Arminuta</i>	57
3.1 La madre dai tratti autoritari	58
3.2 La madre dai tratti narcisistici	70
3.3 La stasi esistenziale della figlia.....	79
3.4 Il destino della figlia	84
4 Ai margini del Sé, di uno spazio, di un gruppo	91
4.1 Il «senso di reclusione»	94
4.1.1 <i>L'introversione di Cecilia</i>	97
4.1.2 <i>La segregazione di Lux, Bonnie, Mary e Therese</i>	99
4.1.3 <i>La casa-prigione</i>	101
4.2 L'«autarchia affettiva»	105
4.3 L'abbandono	110
5 Figlie outsiders	119
5.1 Colin Wilson e gli Angry Young Men.....	122

5.2 L'outsider.....	130
5.3 Le sorelle Lisbon.....	136
5.3.1 La spersonalizzazione e la disincarnazione.....	143
5.3.2 La caratterizzazione mitologica.....	145
5.4 Camille.....	155
5.5 L'Arminuta.....	165
Conclusioni	171
Indice delle figure	183
Bibliografia, filmografia e iconografia	185
Bibliografia primaria.....	185
Bibliografia secondaria.....	185
<i>Critica generale</i>	185
<i>Critica sul corpus</i>	204
Filmografia.....	207
Iconografia.....	207

Ringraziamenti

Per la fiducia nella mia volontà di dare voce alle figlie *outsiders*, ringrazio la Prof.ssa Marina Bondi, coordinatrice del Corso di dottorato in Scienze umanistiche. Ringrazio la mia relatrice, la Prof.ssa Giovanna Buonanno, e la mia correlatrice, la Prof.ssa Franca Poppi, per aver creduto nel mio progetto di tesi e nelle mie capacità.

Per essere il mio mentore e il mio mecenate, ringrazio di cuore mio papà Mauro, senza il quale non avrei intrapreso né concluso il dottorato. Ringrazio l'Avv. Prof.ssa Mirella Guicciardi e l'Avv. Michelangelo Strammiello, per aver patrocinato la mia decisione di terminare il percorso dottorale.

Ringrazio mia madre Luciana, che ha ispirato questa ricerca, e la Dott.ssa Monica Piccoli, per avermi guidata nei meandri del Materno. Ringrazio infine Emanuele Santi, Cristina Tosetto, Constance Barbaresco e Giulia Maurigh per il supporto bibliografico a distanza; Clémence Bailly e il Prof. Oronzo Casto per la consulenza linguistica, rispettivamente, in francese e in greco antico; la Prof.ssa Silvia Rizzi per il contributo alla rilettura; la Prof.ssa Piera Giuggia per la consulenza teologica; e Martina Ferrara per aver perfezionato alcune immagini di questa tesi.

Introduzione

L'alta figura in abito nero di Anna Sergeevna Odincova, che in *Padri e figli* (Отцы и дети/*Otcy i Deti*, 1862) di Ivan Turgenev, incute soggezione con la sua calma fierezza, è sicuramente una delle protagoniste letterarie che inaugurò la nostra riflessione sul significato di «donna emancipata». Anna Sergeevna «tiene» infatti «molto cara la propria indipendenza», afferma la sorella Katja, che ci dice anche: «[...] nessuno può avere a lungo il sopravvento su di lei»¹. In particolare, Anna Sergeevna ci colpì per la sua fermezza nel rifiutare la «passione forte e pesante» di Evgenij Bazarov. Il desiderio febbrile del nichilista simboleggia il caos che incrina la Russia percorsa, nella seconda metà dell'Ottocento, da radicali trasformazioni sociali (nel 1861 la riforma emancipativa bandì la servitù dal territorio imperiale).

In generale, ciò che più ci affascina di Anna Sergeevna è la sua attrazione-repulsione per l'ignoto, in senso cognitivo e affettivo. «La sua mente era avida e indifferente», scrive Turgenev, «i suoi dubbi non si placavano mai nell'oblio totale, e non crescevano mai fino all'angoscia»². Pur cercando emozioni forti, Anna le razionalizza, indietreggiando poco prima di perdere il controllo:

Sotto l'azione di diversi confusi sentimenti, della consapevolezza della vita che se ne andava, del desiderio di novità, si era spinta fino a un certo limite, si era costretta a gettare uno sguardo al di là e aveva scorto al di là non un abisso ma il vuoto... o qualcosa di mostruoso.³

«In ogni cosa occorre ordine»⁴, dichiara Anna Sergeevna. Non c'è da stupirsi allora della sua estraneità alla passione di Bazarov, talmente scomposta da «smarginarla»⁵ sciogliendole la treccia di capelli che le cade sulla spalla «come un serpente scuro». Lo «scarruffato e tetro»⁶ Bazarov la definisce un'aristocratica annoiata che lo aizza per ozio⁷. Anna Sergeevna è forse questo, ma è anche una donna volitiva che mette l'uomo alla prova per «scandagliare se stessa»⁸; una donna risoluta nel non ricambiare un sentimento dannoso; una donna che ha vissuto la povertà e che, conquistata una tranquilla agiatezza, non intende sacrificarla a uno studente per il quale «pensano liberamente fra le donne solo

¹ Turgenev 1988, p. 175.

² Ivi, p. 97.

³ Ivi, p. 114.

⁴ Ivi, p. 96.

⁵ Per la definizione di «smarginatura» vedi *infra* § 4.2.

⁶ Turgenev, op. cit., p. 109.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 108.

⁸ Ivi, p. 103.

i mostri»⁹.

Un'altra peculiarità di Anna Sergeevna è la sua vita ai margini della città che, dati il rango, la bellezza e l'intelligenza che possiede, dovrebbe essere al contrario il suo ambiente d'elezione. «Schivate la società, essa vi pesa», le fa notare Bazarov e fu così che Anna Sergeevna ci portò a riflettere sulla marginalità. La sua riservatezza nega infatti un principio fondante della civiltà occidentale. Ci riferiamo al concetto aristotelico di uomo come animale sociale¹⁰, in cui per «sociale» si intende l'originale greco πολιτικός/*politikós*: «un sociale organizzato, politico», «il sociale della *polis*»¹¹. Nacque così in noi la curiosità di scoprire perché mai una donna, già di per sé esclusa in un mondo maschio-centrico, dovrebbe porsi volutamente ai margini della società, invece di rivendicare il diritto di affermarvisi.

Questa curiosità ci ha portate a cercare delle alter ego di Anna, ma più vicine al nostro presente. Orientandoci su un approccio letterario sensibile a una riflessione sociologica, abbiamo rintracciato altre protagoniste nella letteratura del XX e del XXI secolo. Limitandoci al contesto occidentale ma in un'ottica transnazionale, abbiamo elaborato un progetto di tesi su tre romanzi di tre diverse aree linguistico-culturali: *Le vergini suicide* (*The Virgin Suicides*, 1993) di Jeffrey Eugenides, *Insieme, e basta* (*Ensemble, c'est tout*, 2004) di Anna Gavalda e *L'Arminuta* (2017) di Donatella Di Pietrantonio. Trattandosi di romanzi adattati per il cinema e il teatro, abbiamo sommato la transdisciplinarietà alla trasversalità linguistico-culturale, isolando somiglianze e differenze tra il romanzo di Eugenides e il film *Il giardino delle vergini suicide* (*The Virgin Suicides*, 1999) di Sofia Coppola; tra il romanzo di Gavalda e il film *Semplicemente insieme* (*Ensemble, c'est tout*, 2007) di Claude Berri; e tra il romanzo di Di Pietrantonio e l'omonimo adattamento teatrale (*L'Arminuta*, 2019) per la regia di Lucrezia Guidone.

Questo lavoro di comparazione coesiste con ulteriori confronti tra il nostro corpus e altri romanzi e film: ne sono un esempio le analisi della protagonista di Gavalda rispetto a Lila, l'«amica geniale» di Elena Ferrante, e della madre biologica dell'Arminuta rispetto alla prova d'attrice di Anna Magnani in *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini. La transdisciplinarietà del nostro corpus annovera anche confronti con fotografie d'archivio e opere d'arte: si vedano la descrizione delle sorelle Lisbon, che le assimila a Shirley Temple, e il paragone che, partendo da un fotogramma di Lux Lisbon, ne associa l'equivalente letterario alle donne dipinte da Giovanni Boldini e Henry de Toulouse-Lautrec.

Intendendo evidenziare invece le molteplici forme del femminile marginale, l'abbiamo strutturato inizialmente in cinque tipologie: 1. l'ostracismo perpetrato dal gruppo

⁹ Ivi, p. 85.

¹⁰ «L'uomo è un animale che per natura deve vivere in una città», scrive Aristotele nel libro I della *Politica* (Πολιτικά/*Politiká*, IV sec. a. C.) (Aristotele 2002, p. 77).

¹¹ Amerio 2003, p. 211.

sociale di appartenenza, 2. la segregazione urbana per effetto della discriminazione, 3. la reclusione imposta dall'autorità materna, 4. l'autoesclusione dalla società e 5. la stasi esistenziale che, sull'esempio della *paralysis* di James Joyce, fossilizza l'individuo nel suo autoemarginarsi. Successivamente, una volta emerso il filo conduttore del nostro corpus – il rapporto conflittuale tra le protagoniste e le loro madri –, il Femminile marginale si è ridotto alle sole manifestazioni riconducibili al «materno» disfunzionale: 1. il «senso di reclusione», 2. l'«autarchia affettiva» e 3. il vissuto di abbandono.

Sulla base di questa tripartizione, le nostre protagoniste formano un trittico di giovani donne socialmente marginali. Ne *Le vergini suicide*, esse sono cinque sorelle dai tredici ai diciassette anni: Cecilia, Lux, Bonnie, Mary e Therese Lisbon. Come si intuisce dal titolo del libro, quest'ultimo ruota attorno al loro suicidio. I fatti avvengono verso la metà degli anni '70 a Grosse Pointe, *suburb* di Detroit che Eugenides non nomina mai alludendovi solo verso la fine del romanzo. «After deserting the city to escape its rot», dice il «noi» narrante, «we now deserted the green banks of our waterlocked spit of land French explorers had named the “Fat Tip” [«Grosse Pointe» in francese] in a three-hundred-year-old dirty joke no one ever got»¹².

Eugenides non esplicita neanche il tempo dell'azione, rendendo Grosse Pointe un paradigma del fallimento dell'America suburbana. Nonostante ciò, Kenneth Womack ed Amy Mallory-Kani situano con precisione i suicidi nell'agosto del 1974. Nel loro articolo “*Why don't you just leave it up to nature?": An Adaptationist Reading of the Novels of Jeffrey Eugenides* (2007), la caduta in disgrazia della famiglia Lisbon rispecchia quella dell'idealismo americano, sancita dallo scandalo Watergate (17 giugno 1972) con le conseguenti dimissioni del Presidente Richard Nixon. Data questa simmetria e il fatto che le sorelle Lisbon si suicidano tutte nell'arco di tredici mesi¹³, Womack e Mallory-Kani azzardano il 13 giugno 1972 come data del primo tentato suicidio di Cecilia¹⁴.

Le sorelle Lisbon si distinguono per la loro rigida educazione cattolica. La signora Lisbon vieta feste e uscite con i ragazzi. Sopra ogni cosa, ella teme i corpi floridi delle figlie e, per preservarle dal peccato, vigila ossessivamente sul loro modo di vestire. Il suicidio di Cecilia non fa che aggravare il suo bisogno di controllo e, in seguito alla trasgressione del coprifuoco da parte di Lux, decide di chiudere in casa sia lei che le sorelle. Questa scelta pare, da un lato, una rappresaglia contro la disobbedienza delle figlie e, dall'altro, una deviazione autoritaria dell'istinto di protezione materno.

Riguardo invece a *Insieme, e basta*, la protagonista è la ventiseienne Camille Fauque la quale, malgrado lo straordinario talento per il disegno, preferisce lavorare come inserviente notturna. A differenza del romanzo di Eugenides, quello di Gavalda non lascia

¹² Eugenides, *The Virgin Suicides*, 2013, p. 240.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 1.

¹⁴ Cfr. Womack e Mallory-Kani 2007, p. 165.

dubbi sul luogo e il tempo dell'azione, situati a Parigi tra il 2003 e il 2004. All'inizio, Camille è affabile ma patologicamente schiva. La sua casa è una mansarda fatiscente, concessale in uso dai suoi mecenati per impedirle di dormire in strada. Quando non lavora, Camille legge libri, va a mostre d'arte o pranza con Catherine, la sua narcisistica e colpevolizzante madre. A causa di una brutta influenza, aggravata dall'inappetenza, Camille rischia di morire, salvandosi solo grazie all'intervento provvidenziale di Philibert Marquet de la Durbellière.

L'eccentrico ma sensibile vicino è un nobile decaduto il quale, in attesa che venga spartita l'eredità della nonna defunta, fa da custode al suo labirintico appartamento d'altri tempi. Per via della balbuzie, Philibert è timido e impacciato, tranne quando racconta la storia dei reali di Francia. Narrando a Camille di Madame d'Étampes, ella ritrae l'«esaltazione divertita»¹⁵ sul volto dell'amico: «[...] ce ravissement amusé d'un garçon qui épiluchait l'histoire de France comme d'autres feuilletteraient un magazine de cul»¹⁶. Con il supporto di Philibert, Camille esce dalla sua stasi esistenziale. Trova il coraggio di ricominciare a disegnare e persino di innamorarsi di Franck, cuoco di professione e *macho* dal cuore tenero che divide l'appartamento con Philibert.

Da ultima, nel romanzo di Di Pietrantonio, l'Arminuta ha il disincanto di un'adulta che ripercorre, a distanza di anni, il doppio abbandono subito. Ella si rivede adolescente in Abruzzo, dove tra il 1975 e il 1977 visse divisa tra una città della costa e il paese nativo dell'entroterra. L'una e l'altro restano anonimi così come il nome della protagonista, sostituito dal soprannome affibbiatole al paese d'origine. Come spiega Di Pietrantonio, intervistata da Alessandra De Tommasi, l'anonimia dell'Arminuta ne simboleggia la burrascosa ricerca identitaria: «Il nome ci rappresenta, ma [l'Arminuta] ha un problema d'identità, quindi viene riconosciuta con il soprannome che ne racconta la storia dolorosa»¹⁷. La protagonista di Di Pietrantonio è perciò soltanto «la ritornata» (*l'arminuta* in dialetto abruzzese), che cercando di capire da chi proviene va alla scoperta del suo vero Sé¹⁸.

Un'analisi approfondita delle sorelle Lisbon, di Camille e dell'Arminuta ha rivelato che la loro esclusione, volontaria o imposta, evolve nella condizione di *outsiders* la quale, diversamente dall'emarginazione, pone il soggetto in una posizione di libertà, permettendogli di dissociarsi dalle criticità del suo gruppo sociale. Frutto della disfunzionalità materna intesa anche come assenza fisica¹⁹, lo status di *outsider* tiene

¹⁵ Gavalda, *Insieme, e basta*, 2004, p. 137.

¹⁶ Gavalda, *Ensemble, c'est tout*, 2004, p. 147.

¹⁷ De Tommasi 2017, p. 58.

¹⁸ «Il falso Sé si riferisce a quella parte del Sé che riflette l'adattamento compiacente alle richieste dell'ambiente, in contrapposizione al vero Sé, la sede più intima e autentica degli affetti e dei bisogni» (Lucantoni 2010).

¹⁹ Non a caso Anna Sergeevna, prima fonte di ispirazione, ha un «ricordo sbiadito» (Turgenev, op. cit., p. 98) della madre, un'aristocratica decaduta che muore prima dei vent'anni di Anna.

insieme i destini delle sorelle Lisbon, di Camille e dell'Arminuta. Intrecciandosi all'essere figlie, l'essere *outsider* campeggia in prima linea nel titolo definitivo della nostra tesi: *Figlie outsiders. Il rapporto madre-figlia nei romanzi The Virgin Suicides, Insieme, e basta e L'Arminuta*. Nella nostra argomentazione, il tema dell'*outsider* si divide in: 1. capacità visionaria (le sorelle Lisbon), 2. senso di estraneità (Camille) e 3. ricerca della verità (l'Arminuta). Questi tre modi femminili di essere *outsiders* coincidono con le tre fasi esistenziali dell'*outsider* di Colin Wilson. Il suo saggio *L'outsider (The Outsider, 1956)* combina critica letteraria e riflessione filosofica, delineando un archetipo di "irregolare" maschile rintracciabile, secondo l'autore, in protagonisti letterari (come il Roquentin di Jean-Paul Sartre o il Mersault di Albert Camus) ma anche in artisti, intellettuali e mistici storicamente esistiti (come Vincent van Gogh, Ernest Hemingway, Friedrich Nietzsche e Ramakrishna).

Nella riflessione di Wilson, l'*outsider* è colui che rigetta l'ipocrisia sociale. Egli sospetta sistematicamente delle apparenze, intraprendendo un percorso di conoscenza e autocoscienza teso a cogliere la reale essenza delle cose (prima fase). In tal modo, però, si dissocia dai suoi simili, che tendono a non mettersi in discussione per non intaccare il loro quieto vivere. L'*outsider* si sente allora diverso e sviluppa un senso di alienazione (seconda fase). Se riesce a superare questo vissuto traumatico, diventa infine un visionario (terza fase): un uomo cioè che, con la sua introspezione, ha maturato un tale distacco dalla società delle apparenze da essere in contatto con il proprio Io autentico. Con l'analisi dettagliata delle sorelle Lisbon, di Camille e dell'Arminuta, proveremo a delineare un archetipo di *outsider* femminile, percorrendo a ritroso il viaggio esistenziale dell'*outsider* maschile di Wilson. Il nostro obiettivo consiste nel dimostrare che l'*outsider*, come caratterizzazione letteraria, non è una prerogativa di personaggi maschili, ma definisce un paradigma declinabile anche al femminile.

Per giungere a tale scopo, partiamo dal principio. Il **capitolo 1** introduce il tema del rapporto madre-figlia, come oggetto di studio della psicoanalisi e fonte creativa per la letteratura. La sua rappresentazione, soprattutto letteraria, è approfondita nel **capitolo 2**, dedicato al recupero del «materno» simbolico, ma anche alle "ombre" della maternità all'origine della conflittualità madre-figlia. Dal punto di vista disciplinare, la critica sulla rappresentazione del rapporto madre-figlia si divide in due filoni: un primo transdisciplinare, in cui la letteratura dialoga con il teatro e il cinema; e un secondo prettamente letterario, che analizza poesie, autobiografie e romanzi di una o più scrittrici nell'ambito di una o più aree linguistico-culturali. Dato il numero di donne impegnate a raccontare il binomio madre-figlia, abbiamo scelto di chiudere il capitolo con un breve excursus sulla critica letteraria femminista, che applica all'analisi testuale le categorie degli Studi di genere.

La transizione dal capitolo 2 al **capitolo 3** ci conduce dalla trasversale ambivalenza

del legame madre-figlia (fatto di amore, gelosia, invidia e odio) alle tematiche specifiche dei singoli romanzi analizzati. L'indole autoritaria della signora Lisbon, i tratti narcisistici di Catherine, la stasi esistenziale di Camille e il destino individuale dell'Arminuta risentono tutti della conflittualità col «materno», concorrendo allo status di *outsider* delle figlie. Il **capitolo 4** categorizza l'esclusione sociale di queste ultime, che nel caso specifico delle sorelle Lisbon si materializza nella loro casa-prigione. Il **capitolo 5** si apre infine con una premessa su Wilson e gli Angry Young Men, fenomeno letterario inglese della seconda metà degli anni '50 sfacciatamente critico nei confronti dell'*establishment*. Segue un'analisi dettagliata della figura dell'*outsider* di Wilson, che prelude a quella delle protagoniste in quanto diversamente *outsiders*.

Se le sorelle Lisbon si distinguono per la loro caratterizzazione sacra e profana – che le idealizza per un verso sessualizzandole per l'altro –, Camille è percorsa da un'estraneità simile a quella di Mersault, che ella risolve, al contrario di questi, emancipandosi dalla propria stasi esistenziale. Da ultima, l'Arminuta definisce un archetipo di *outsider* femminile animata dalla ricerca della verità, che prelude a quella sulla nostra identità. Poiché il tema del rapporto madre-figlia fa da sfondo a quello dell'*outsider*, nei capitoli 3, 4 e 5 non ritorniamo più sulla teoria e la critica improntate alla psicoanalisi e alla filosofia del «materno». Ritorniamo invece sul concetto di «re-visione» di Adrienne Rich e sulle posizioni teorico-critiche riguardanti la categoria dell'*outsider*.

Il nostro lavoro culmina in una riflessione conclusiva che, ripercorrendo gli estremi della nostra ricerca, ne trascende gli orizzonti cronologico-disciplinari, discutendo tre esempi di donne *outsiders* dall'antichità al Medioevo. Questa triade – composta da Morgana, Ipazia e Antigone – coniuga, alla stregua di Wilson, realtà storica e finzione letteraria. Accanto al trittico sorelle Lisbon-Camille-Arminuta, la triade Morgana-Ipazia-Antigone femminilizza l'archetipo dell'*outsider*, aprendo i confini temporali e linguistico-culturali entro i quali esso si declina. Alla sorellanza tra l'Arminuta e Adriana sono consacrate le ultime righe della nostra tesi, nella speranza di diventare consapevoli che siamo tutte prima figlie che madri.

Capitolo 1

Il rapporto madre-figlia dalla psicoanalisi alla letteratura

La nostra selezione di romanzi ha come protagoniste delle giovani *outsiders* che, nei rispettivi contesti sociali, si isolano o vengono escluse. Ne *Le vergini suicide*, Cecilia, Lux, Bonnie, Mary e Therese sono accomunate dal «senso di reclusione che comporta l'essere ragazze»¹. Questa formula di Cristina Stella traduce «the imprisonment of being a girl»², che il narratore di *Eugenides* avverte leggendo il diario di Cecilia. Frutto dell'identificazione materna tra femminilità e peccato, il «senso di reclusione» delle protagoniste consiste in due forme di marginalità: la soggettiva introversione di Cecilia, che ne determina la fama di eccentrica, e l'oggettiva segregazione delle sue sorelle le quali, chiuse in casa dalla loro madre, sono private del diritto di vivere l'adolescenza.

A differenza delle sorelle di Cecilia, che subiscono la loro clausura, Camille si isola volontariamente nella sua mansarda parigina. In *Insieme, e basta*, evita di instaurare rapporti profondi con le persone, atteggiamento che le deriva dalla sua «autarchia affettiva»³. Conosciuta anche come «anoressia sentimentale», questo stato psicoemotivo rimuove il «bisogno affettivo» «in virtù della creazione di una personalità autarchica». Con quest'ultima, si intende una personalità «chiusa in se stessa, regolata da stili di vita [...] indipendenti o conflittuali» tanto da «non consentire la nascita o la persistenza di legami»⁴. In particolare, l'«autarchia affettiva» esprime il senso di estraneità di Camille, che ella prova rapportandosi alla società parigina. Come Camille, anche l'Arminuta si percepisce diversa dai suoi coetanei. Lo status di figlia abbandonata e la buona educazione ricevuta in città la ostracizzano al paese nativo, dove viene rispedita dalla madre adottiva. All'età di sei mesi, l'Arminuta viene infatti ceduta dalla madre biologica (senza nome nel romanzo) alla ricca cugina Adalgisa. Quest'ultima la cresce come se fosse sua figlia, per poi restituirla tredici anni dopo senza una vera spiegazione.

Il «senso di reclusione», l'«autarchia affettiva» e l'abbandono creano i presupposti affinché le protagoniste diventino *outsiders*. Dalle visionarie sorelle Lisbon, all'estraniata

¹ Eugenides, *Le vergini suicide*, 2008, p. 40. D'ora in avanti, le citazioni tratte dai romanzi di Jeffrey Eugenides, Anna Gavalda e Donatella Di Pietrantonio saranno inserite in lingua originale in quei passaggi della tesi nei quali non sono integrate alla nostra formulazione italiana.

² Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 40.

³ Ghezzani, *L'amore passionale. Anticamera del dolore o speranza di felicità?*, 2010, p. 26.

⁴ Ghezzani, *La paura di amare. Capire l'anoressia sentimentale per riaprirsi alla vita*, 2012, p. 14.

Camille, fino all'Arminuta che persegue la verità⁵ sul suo passato, la marginalità delle figlie origina sempre dalle figure materne. Sul piano psicologico, la madre ha infatti una portata simbolica tale da orientare lo sviluppo psico-affettivo della figlia. In quest'ultima, la percezione di sé e l'impostazione che darà alle future relazioni umane sono determinate dalla capacità materna di essere un modello di riferimento⁶. Ciò vale anche per le protagoniste della nostra analisi, il cui legame conflittuale con madri disfunzionali le reprime in un primo tempo, portandole in seguito a riscattarsi in qualità di *outsiders*.

1.1 La «base sicura» e la teoria dell'attaccamento

Come afferma John Bowlby, psicoanalista e psichiatra infantile, due sono le principali serie di influenze che concorrono a delineare il quadro della personalità individuale. La prima comprende le «influenze esterne o ambientali» che riguardano «la presenza o l'assenza, parziale o totale, di una figura fidata, volenterosa e capace di fornire il tipo di base sicura richiesto per ogni fase del ciclo vitale»⁷. La seconda serie costituisce invece quelle che Bowlby nomina «influenze interne o dell'organismo». Queste concernono

la relativa capacità o incapacità di un individuo di riconoscere se una persona sia fidata e dotata della volontà di fornire una base e, una volta riconosciuto ciò, di collaborare con questa persona in modo da stabilire e mantenere un rapporto reciprocamente gratificante.⁸

Data l'esistenza delle influenze esterne (ambientali) e di quelle interne (dell'organismo), il passo successivo prevede l'analisi del modo in cui le une e le altre interagiscono nel corso della vita di una persona. Nel caso delle influenze esterne, il vissuto soggettivo, soprattutto infantile, determina da una parte le aspettative individuali in merito al poter contare sugli altri. Dall'altra, esso è decisivo per lo sviluppo della capacità di instaurare rapporti interpersonali appaganti e duraturi. Nel caso invece delle influenze

⁵ Nel corso del nostro studio, distingueremo tra la «verità» (con la «v» minuscola) e la «Verità» (con la «V» maiuscola). La prima, quella dell'Arminuta, è un concetto soggettivo legato all'esperienza del singolo individuo. La seconda è un concetto assoluto e universale, perseguito dall'*outsider* descritto da Colin Wilson.

⁶ Dai risultati di due ricerche, l'una di Mary Ainsworth *et al.* (*Patterns of Attachment: A Psychological Study of the Strange Situation*, 1978) e l'altra di Mary Main e Judith Solomon (*Procedures for Identifying Infants as Disorganized/Disoriented during the Ainsworth Strange Situation*, 1990), emergono i seguenti modelli di attaccamento infantile: 1. «sicuro», con madri «sensibili, accoglienti e disponibili emotivamente» e bambini il cui comportamento esplorativo si bilancia con l'attaccamento alla figura materna; 2. «insicuro-evitante», con madri «intrusive, controllanti o rifiutanti» e bambini che fanno a meno di esse nell'attività esplorativa; 3. «insicuro-ambivalente», con madri «incostanti e imprevedibili» e bambini incapaci di contare su di esse nell'attività esplorativa, dalla quale appaiono angosciati; 4. «disorganizzato/disorientato», con madri maltrattanti o traumatizzate e bambini dal comportamento disorganizzato, contraddittorio o indicativo di uno stato di paura e/o preoccupazione (Speranza, «Strumenti per la valutazione dell'attaccamento nel bambino e nell'adulto», 2004, pp. 124-125). Per la definizione di «comportamento di attaccamento» vedi *infra*, § 1.1.

⁷ Bowlby, *Costruzione e rottura dei legami affettivi*, 1982, p. 110.

⁸ *Ibid.*

interne, il grado di aspettativa maturato rispetto agli altri si associa alla capacità di valutarli, influenzando la scelta delle persone di cui ci circondiamo e il modo in cui esse si pongono nei nostri confronti. Bowlby conclude il suo ragionamento affermando che, a causa delle interazioni reciproche tra influenze esterne (ambientali) e interne (dell'organismo), lo schema della personalità che per primo si delinea sarà tendenzialmente quello destinato a durare. Si tratta di uno dei motivi principali per cui i rapporti familiari, sperimentati durante l'infanzia, segnano in maniera indelebile lo sviluppo della personalità⁹.

Per quanto riguarda il concetto di «base sicura» menzionato da Bowlby, esso fu elaborato da lui stesso nel 1969, ma più propriamente teorizzato da Mary Ainsworth nel 1982¹⁰. La «base sicura» crea un trampolino di lancio per la curiosità e l'esplorazione¹¹ e costituisce, secondo Bowlby, l'essenza del ruolo genitoriale. Come genitore, bisognerebbe essere capace di

fornire una base sicura da cui un bambino o un adolescente possa partire per affacciarsi nel [sic] mondo esterno e a cui possa ritornare sapendo per certo che sarà il benvenuto, nutrito sul piano fisico ed emotivo, confortato se triste, assicurato se spaventato.¹²

Ainsworth e Barbara Wittig indicano William Blatz come colui che per primo teorizzò il ruolo di «base sicura» svolto dalla madre¹³. I suoi studi confermano da un lato le implicazioni di tale funzione sostenendo che il senso di «sicurezza dipendente», sviluppato dal/la bambino/a in rapporto ai genitori, costituisca la sua «base per affrontare l'insicurezza insita nell'esplorazione del mondo e nell'acquisizione delle competenze e abilità che alla fine gli daranno un senso di sicurezza indipendente»¹⁴.

Dall'altro lato, la riflessione di Blatz rimanda alla teoria dell'attaccamento introdotta da Bowlby e strutturata da Ainsworth, che ne formularono rispettivamente i presupposti teorici e i metodi sperimentali¹⁵. Il comportamento di attaccamento si manifesta in una persona che sviluppa, o mantiene, un rapporto di prossimità con un'altra persona ritenuta in grado di «affrontare il mondo in modo adeguato»¹⁶. In questo senso, il comportamento di attaccamento si intreccia alla funzione di «base sicura», principalmente ricoperta dalla madre che ha tendenzialmente il primato nelle cure del/la bambino/a. In particolare, il fatto di poter contare su una madre, un padre, o un'altra figura di attaccamento, disponibile e reattiva in caso di bisogno, «fornisce un forte e pervasivo senso di sicurezza, e incoraggia

⁹ Cfr. *ibid.*

¹⁰ Cfr. Esposito 2014; cfr. Di Bernardino 1997, p. 46.

¹¹ Cfr. Holmes 1994, p. 75.

¹² Bowlby, *Una base sicura. Applicazioni cliniche della teoria dell'attaccamento*, 1989, p. 10.

¹³ Cfr. Ainsworth 2006, p. 142.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cfr. Speranza, «La teoria dell'attaccamento», 2004, p. 116.

¹⁶ Bowlby, *Una base sicura...*, cit., p. 25.

a dare valore alla relazione e a continuarla»¹⁷. Risulta chiaro, a questo punto, che lo sviluppo di un'attitudine positiva e fiduciosa verso il mondo dipenda in buona parte dall'aver avuto alle spalle una figura di attaccamento equilibrata e costante.

Al contrario, l'esperienza di una figura di attaccamento instabile e incostante genererà un atteggiamento di chiusura e di diffidenza nel modo di rapportarsi all'Altro e di concepire la vita. È questo il caso delle nostre protagoniste, caratterizzate da madri tutt'altro che «sensibili, accoglienti e disponibili emotivamente»¹⁸ e dunque antitetiche al profilo materno di uno stile di attaccamento «sicuro»¹⁹. La signora Lisbon è rigida e controllante, mentre Catherine è gelosa e narcisista. Ne *L'Arminuta*, i personaggi materni hanno invece il volto anaffettivo della madre biologica, detta anche «madre del paese»²⁰, e il volto mutevole di Adalgisa, soprannominata «madre del mare»²¹.

La madre determina la personale visione del mondo della figlia non soltanto perché, nei suoi primissimi anni di vita, ella dipende dalle cure materne per la soddisfazione dei bisogni fisici. La madre svolge anche un ruolo decisivo sul piano emotivo, come suggerisce Nancy Chodorow ragionando sul rapporto madre-bambino/a. Secondo Chodorow, il/la bambino/a si definisce come persona interiorizzando gli aspetti salienti del proprio rapporto con la madre²². In particolare, «l'atteggiamento del bambino verso di sé e verso il mondo, le sue emozioni, la qualità di amore di sé (narcisismo) o di odio per [*sic*] sé (depressione), derivano tutti in primo luogo da questo precoce rapporto»²³.

Il senso delle conclusioni cliniche di Chodorow si ripresenta in forma poetica nella scrittura evocativa di Rich, secondo la quale

il bambino acquista il primo senso della propria esistenza dai gesti e dalle espressioni che la madre gli dedica. Come se negli occhi, nel sorriso, nel tocco della madre, il bambino leggesse per la prima volta il messaggio: *Esisti!*²⁴

Adele Campanelli dà particolare rilievo al volto della madre e al suo modo di condizionare la percezione che il/la bambino/a ha di sé. In *Chi dice specchio dice donna* (2003), ella inaugura con le seguenti parole un'analisi storica dello specchio in relazione al soggetto femminile: «Ancor prima di specchiarsi nell'acqua e scoprire così il proprio volto, è negli occhi della madre che ogni essere umano si identifica, quando agli inizi della propria esistenza, guardando il volto materno vede sé stesso»²⁵. Poco più avanti, Campanelli

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Speranza, «Strumenti per la valutazione dell'attaccamento...», cit., p. 124.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Di Pietrantonio 2017, p. 43.

²¹ *Ivi*, p. 35.

²² Cfr. Chodorow, *La funzione materna. Psicoanalisi e sociologia del ruolo materno*, 1991, pp. 110-111.

²³ *Ivi*, p. 111.

²⁴ Rich, *Nato di donna*, 1977, p. 34.

²⁵ Campanelli 2003, p. 63.

arricchisce ulteriormente questo suo esordio, descrivendo la funzione della pupilla nel rapporto speculare madre-bambino/a:

Nella *pupilla* o *korè*, rispettivamente in latino e greco, si riflette la piccola immagine della persona che abbiamo di fronte ed il termine, con cui ancora oggi indichiamo questa parte dell'organo visivo, è già significativo dell'importanza di quello sguardo, che precede qualsiasi altra conoscenza di sé.²⁶

Attraverso lo sguardo materno, il/la bambino/a non si limita a delineare il proprio immaginario psichico e la propria dimensione emotiva. Specchiandosi negli occhi della madre, egli/ella definisce anche la percezione del proprio corpo e della realtà che lo circonda: «L'immagine del proprio corpo si costruisce progressivamente in funzione dello sguardo materno che non solo consente di conoscerne l'aspetto, ma anche di esplorarlo e di amarlo». In effetti, l'esperienza «dello specchio», così come la definisce la psicoanalisi, si svolge secondo uno schema triangolare che coinvolge il/la bambino/a, la madre e il «luogo del riflesso». Per mezzo dell'interazione che si stabilisce tra questi tre poli, il/la bambino/a assimila un'immagine di sé, e dello spazio circostante, modellata sulla reciprocità di rapporto con la madre e, più precisamente, sulle «capacità partecipative»²⁷ di quest'ultima.

Se per Campanelli lo sguardo materno è il principale veicolo con cui il/la bambino/a conosce se stesso/a e il mondo, secondo Suzanne Maiello è attraverso la voce della madre che egli/ella sperimenta la propria esistenza e quella della realtà. Maiello rende la componente fluida della parola materna, descrivendola come «parola-suono, parola-corpo, parola-acqua, parola-ritmo»²⁸. Così declinata, la parola materna diventa evocativa dell'«evento primordiale della creazione», che molti racconti mitici associano a un suono e che rimanda, per analogia, alla fase di gestazione della donna, durante la quale il/la bambino/a è «immerso[/a] nell'universo sonoro del corpo materno»²⁹. Di conseguenza, «il suono madre è musica, ma è anche e fin dai primordi matrice e veicolo di significato»³⁰. Richiamando la mitologia cosmogonica, il suono materno si colloca in una tradizione narrativa che, volendo stabilire l'origine del mondo conosciuto, ne definisce il senso e lo scopo. Come spiega Maiello, il suono materno «è oracolo»: «*Ora-culum* designa l'enigmatica parola divina e al tempo stesso il luogo in cui essa viene pronunciata, il luogo della significazione e della decifrazione del significato»³¹.

Quando è condiviso tra madre e figlia, il «linguaggio prosodico»³² della gravidanza

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Maiello 1995, p. 191.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Maiello, op. cit., p. 192.

³¹ *Ibid.*

³² G. Lombardi 1999, p. 288.

crea tra i due corpi simili un rapporto fusionale. Tale rapporto si radica nella prossimità tra il «suono madre» e il «semiotico», concetto elaborato da Julia Kristeva che approfondiremo discutendo la fusione madre-figlia (*infra* § 1.3). Per Giancarlo Lombardi, il «semiotico» sorge «dall'incontro della voce materna e del gorgoglio del liquido amniotico». Dopo la nascita, esso si perpetua con il «canto che culla e assopisce ogni creatura, avviluppandola in un mondo che non conosce ancora regole, leggi o rotture»³³. L'esposizione della figlia al «suono madre», e la sua interazione con esso, si interrompono quando ella oltrepassa la soglia del simbolico, acquisendo l'uso del linguaggio. Ciò comporta in lei l'abbandono di una forma espressiva non-verbale, fatta di «suoni che non hanno riscontri nel mondo di significanti e significati del linguaggio simbolico»³⁴, a favore di una dimensione comunicativa basata sulla parola androcentrica³⁵. Nell'«Introduzione» de *Il sessismo nella lingua italiana* (1993), Alma Sabatini nota che nella lingua italiana, come in molte altre lingue dotate di genere grammaticale, «il principio del maschile non marcato pervade tutta la lingua, poiché qualsiasi sostantivo maschile (singolare e plurale) riferito a persona può ugualmente rappresentare i due sessi o il solo maschile»³⁶.

Premesso che il senso e la lingua nascono dalle differenze tra maschile e femminile – e che negarle o abolirle comporterebbe l'annullamento della significazione –, ciò non impedisce di riconoscere il problema della disparità di genere e del suo perpetrarsi attraverso il linguaggio. Per contrastarla sensibilmente, è necessario disinnescare le «nozioni stereotipate, riduttive e restrittive della [*sic*] immagine della donna, o il reiterato e pervasivo concetto base della centralità e universalità dell'uomo e della marginalità e parzialità della donna»³⁷. Come osserva Luce Irigaray in *Parlare non è mai neutro* (*Parler n'est jamais neutre*, 1985), «l'uomo, come animale dotato di linguaggio, come animale razionale, ha sempre rappresentato il solo soggetto del discorso possibile, il solo soggetto possibile. E la *sua* lingua si presenta come l'universale stesso»³⁸. La mancanza di parole atte a rendere giustizia al Femminile, come soggetto del discorso, deriva dal fatto che la realtà, come principio improntato al Maschile, non è mai stata messa in discussione. E non lo è tuttora:

Una legge, da sempre sottaciuta, prescrive ogni realizzazione di linguaggio(i), ogni produzione di discorso, ogni costituirsi di lingua secondo le necessità di *una* prospettiva, di *un* punto di vista, di *una* economia: quelle dell'*uomo*, supposto

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Data la transdisciplinarietà del termine «androcentrismo», utilizzato in antropologia, sociologia e psicologia, esso è inteso da noi come la tendenza a promuovere l'individuo di sesso maschile a norma di pensiero (cfr. Chenu *et al.* 1995, p. 448).

³⁶ Sabatini 1993, p. 21.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Irigaray, *Parlare non è mai neutro*, 1991, p. 279.

rappresentare il genere umano.³⁹

Appurato l'androcentrismo della parola, di ciò che essa evoca e rappresenta coi suoi significati e significanti, capiamo ora perché G. Lombardi descriva il linguaggio simbolico, rispetto alla figlia femmina, come lo «strumento patriarcale che la lega e la definisce in termini non suoi, e che la rende estranea e straniera a se stessa»⁴⁰. Acquisendo l'uso del linguaggio simbolico, la figlia femmina entra di diritto a far parte di una comunità ma al caro prezzo di dover rinunciare alla sua «lingua madre»: quel linguaggio prosodico veicolo di consonanza tra madre e figlia, intesa come atto di «dar suono insieme»⁴¹, di dar voce ad un'unione di cui rimarrà per sempre traccia nella similarità dei corpi dell'una e dell'altra. Dopo la nascita, questo stato di armonia originario è irrimediabilmente compromesso dal progressivo umanizzarsi della Madre, che diventa «persona, nutrice e sostegno, oggetto amato-odiato, immagine-meta di desiderio»⁴². Nel seguito del capitolo, ci soffermeremo innanzitutto sulla gelosia intrinseca al rapporto madre-figlia, per poi considerarne la dimensione fusionale che influenza la vita della figlia. In seguito, ci concentreremo sull'ambivalenza del legame madre-figlia, affrontando in ultima analisi i lati «oscuri» del «materno» (*infra* p. 19).

1.2 Gelosia

Non esistono né madri buone contrapposte a figlie cattive, né l'inverso. Secondo Laura Grasso, dietro le categorie di «madre» e «figlia» esistono sostanzialmente donne gelose l'una dell'altra. Il presupposto di tale gelosia risiede nella cultura dominante dove le donne ricoprono tuttora un ruolo sociale «fittizio». Come spiegano Elizabeth Debold, Marie Wilson e Idelisse Malavé, «i maschi bianchi privilegiati hanno disegnato la mappa delle longitudini e latitudini permesse alla nostra mente, al nostro spirito, alla nostra voce e al nostro corpo» di donne. «La mappa maschile della realtà è una guida alle relazioni di potere», proseguono le autrici il cui ragionamento culmina nella constatazione seguente: «Prive di autorità, le donne combattono per farsi conoscere, sentirsi integre, parlare liberamente o addirittura essere considerate normali»⁴³.

È la logica del patriarcato, ovvero quel sistema sociale, forse indebolito ma tuttora inestinto, per il quale «la donna [...] esiste solo come specchio del desiderio e del bisogno maschile»⁴⁴. Quest'affermazione di Grasso, risalente ad uno studio storico-antropologico condotto negli anni '70 (*Madre amore donna. Per un'analisi del rapporto madre-figlia*,

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ G. Lombardi, op. cit., p. 288.

⁴¹ «Consonanza», in *Vocabolario Treccani* (www.treccani.it/vocabolario/consonanza/), consultato in data 26/05/2019).

⁴² Maiello, op. cit., p. 191.

⁴³ Debold, Wilson e Malavé 1995, p. 64.

⁴⁴ Grasso 1977, p. 89.

1977), può risultare oggi forse un po' datata. Non lo è tuttavia la problematica che essa sottende: ovvero, che esistano *ancora* donne che orbitano attorno ai desideri e ai bisogni dell'uomo, a causa della mentalità dominante e della mancanza di una rete di solidarietà femminile.

L'assenza di un sostegno incondizionato e reciproco tra donne trova eco nella riflessione di Grasso, secondo cui la gelosia di una madre verso la figlia – e viceversa – non è solo gelosia nei confronti di una potenziale rivale, suscettibile di mettere a rischio il rapporto con l'uomo (padre/marito). «È, più profondamente, gelosia verso la donna che si allontana dall'amore di un'altra donna»⁴⁵, che sottende per esempio il senso di tradimento di una madre quando la figlia, ad un certo punto del suo sviluppo psicosessuale, elegge il padre a punto di riferimento affettivo. Lo stesso tipo di gelosia alimenta nella figlia il suo vissuto di abbandono quando la madre, lasciando inesperto il suo senso di tradimento, «si allontana da lei e rientra nell'orbita maschile»⁴⁶.

La riflessione sulla gelosia tra madri e figlie richiama quella sull'ambivalenza del loro rapporto. Integrando nella sua affermazione una celebre espressione di Irigaray, Anna Salvo nota che «la madre è *memoria della carne* ed è, nello stesso tempo, luogo psichico e affettivo che origina immagini, sensazioni, sedimentazioni enigmatiche, fantasie che si intrecciano tra loro»⁴⁷. Questo scenario materializza la figura materna, nella vita affettiva della figlia, come «paese del cuore», che non si lascia cogliere in maniera assoluta né si presenta come «oggetto intero o del tutto integro»⁴⁸. L'impossibilità di contenere il simbolo materno, la sua frammentarietà si contrappone all'unitarietà del binomio «io-tu». Quest'ultima è anch'essa parte della relazione madre-figlia, una relazione a vocazione esclusiva: «[...] il padre, gli altri figli, le altre figlie divengono alcune volte spettri; altre volte, rivali da sconfiggere e mettere da parte; altre ancora, presenze emotivamente sbiadite e da tenere ai margini»⁴⁹.

1.3 Fusione

A proposito del rapporto tra Delia e la madre Amalia nel romanzo *L'amore molesto* (1992) di Ferrante, G. Lombardi parla di «radici mitiche che legano una madre a sua figlia»⁵⁰. Se per «mitico»⁵¹ si intende il carattere ancestrale di tali radici, possiamo

⁴⁵ Ivi, p. 90.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Salvo 2003, pp. 178-179.

⁴⁸ Ivi, p. 179.

⁴⁹ Ivi, pp. 6-7.

⁵⁰ G. Lombardi, op. cit., p. 288.

⁵¹ Nel suo articolo *La letteratura libanese dalla storiografia al romanzo: l'esempio di Amin Maalouf* (2011), Mara Quintarelli considera il mito «nel suo essere pilastro – insieme alla storia – della genealogia di un popolo, fondamento della sua identità, spiegazione delle sue origini più arcaiche» (Quintarelli 2011, p. 25). Nel nostro discorso, il rapporto madre-figlia è «mitico» nel suo determinare la costruzione del sé femminile, ma anche
(continua)

affermare che esse derivino dal «semiotico», modalità di funzionamento alla base del processo della significanza. Nella riflessione di Kristeva, il «semiotico» assume una connotazione psicoanalitica quando si associa al concetto di «pulsione». Così scrive Kristeva ne *La rivoluzione del linguaggio poetico* (*La révolution du langage poétique*, 1974):

Quantità discrete d'energia percorrono il corpo di quello che più tardi sarà un soggetto e, lungo la via del suo divenire, si dispongono secondo le costrizioni imposte a tale corpo – già da sempre semiotizzante – dalla struttura familiare e sociale.⁵²

Come afferma Giulia Ferro Milone, il «semiotico», nella sua dimensione pulsionale, avviene cioè «sulla base dei vincoli imposti dal tempo storico e dalle norme sociali nelle quali l'individuo si trova a vivere»⁵³. Dati i presupposti della sua esistenza, il «semiotico» agisce su una «superficie di scrittura»⁵⁴: la *chôra*. La *chôra* è un'«entità pre-geometrica e pre-spaziale»⁵⁵, «un'articolazione del tutto provvisoria, essenzialmente mobile, costituita dai movimenti e dalle loro effimere stasi»⁵⁶. Secondo Ferro Milone, «la *chôra* è per Kristeva – come del resto già per Platone – madre e nutrice. Essa ha uno statuto ontologico, è ricettacolo che accoglie e nutre ed è caratterizzata dunque in senso femminile-materno»⁵⁷. Questa valenza della *chôra* ci fa capire meglio perché G. Lombardi rintracci nel «semiotico» l'origine del profondo legame che unisce Delia e Amalia. Come conferma Salvo,

per la figlia, la madre si pone come un oggetto psichico-affettivo capace di originare un flusso ininterrotto di immagini, di sensazioni, di sedimentazioni enigmatiche, di fantasie che si intrecciano tra loro. Da tale sotterranea opera di intreccio deriva una trama, un tessuto, una stoffa affettiva che intride e incide tutta la vita della figlia [...].⁵⁸

La «stoffa affettiva» di matrice materna è la ragione per cui, ad un certo punto della vita, ogni donna sente il bisogno di fare i conti con la propria madre e, più precisamente,

soprattutto una genealogia femminile («la possibilità per le donne di trovare identità riferendosi ad altre donne»; Sambuco 2014, p. 37).

⁵² Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, 1979, p. 28.

⁵³ Ferro Milone 2013, p. 5.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Ferro Milone, op. cit., p. 6.

⁵⁶ Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico...*, cit., p. 28.

⁵⁷ Ferro Milone, op. cit., p. 6. Così scrive Julia Kristeva: «La teoria del soggetto proposta dalla teoria dell'inconscio ci consentirà di leggere in questo spazio ritmato, senza tesi, senza posizione, il processo di costituzione della significanza. Lo stesso Platone ci introduce a questo quando designa tale ricettacolo in rapporto alla nutrice e alla madre, non ancora unificato in un Universo, poiché dio è assente» (Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico...*, cit., p. 30).

⁵⁸ Magazzeni et al. 2015, p. 250.

con la sua carica simbolica. Sia per il bambino sia per la bambina «la madre è, in origine, oggetto di passione»⁵⁹. Una passione che, secondo Sigmund Freud, deve essere abbandonata dalla figlia nei primi anni di vita, per fare posto alla figura paterna⁶⁰. Il ragazzo e la ragazza devono infatti «rinunciare ai loro oggetti d'amore incestuoso (genitori, fratelli, sostituti materni o paterni), in favore di altri oggetti primari, per potersi avventurare nel mondo delle relazioni extrafamiliari»⁶¹. A differenza del figlio maschio, la figlia femmina si trova però ad affrontare un lavoro psico-affettivo più complesso. Come spiega Silvia Vegetti Finzi,

la madre è il primo oggetto d'amore per entrambi, con la differenza che per il maschio l'oggetto sessuale sarà sempre femminile, dalla madre alle donne della sua vita, per la bambina invece si tratta di fare un cambiamento radicale, di passare da un oggetto femminile a un oggetto maschile.⁶²

Tuttavia, nonostante il distacco dall'unione simbiotica, «il vincolo affettivo con la

⁵⁹ *Ibid.* In un'opera del 2003, intitolata *Madri e figlie. Legami e conflitti tra due generazioni*, Anna Salvo discute la propria scelta di utilizzare il termine «passione» per indicare l'amore tra madri e figlie. La ragione che spinge l'autrice a giustificarsi risiede nel fatto che non tutti gli psicoanalisti concordano sul definire «passione» l'affetto profondo tra due soggetti di sesso femminile (cfr. Salvo, op. cit., pp. 179-180). A tal proposito, il disaccordo degli psicoanalisti deriva dalla dicotomia tra «scuole e indirizzi che continuano a celebrare il Nome del Padre e altri che hanno fatto della figura materna una sorta di terribile e terrifico Dea-Madre» (ivi, p. 180). Distanziandosi dall'una e dall'altra posizione, Salvo ricorre al termine «passione» per evidenziare la ricchezza di significato e la carica suggestiva del rapporto tra madri e figlie. Al contempo, per quanto l'amore per la madre sia sempre primario (per il bambino e la bambina), Salvo non declassa l'amore per il padre, definibile anch'esso una passione. Tale amore è in un certo senso secondario rispetto a quello per la madre, perché subentra in un secondo momento nello sviluppo psicosessuale della bambina. Ciò non significa tuttavia che l'amore per il padre sia meno importante. Salvo si pone perciò sulla stessa linea di pensiero di André Green, secondo cui «la passione per il padre non è secondaria, nei due sensi del termine [l'uno psicoanalitico e l'altro semantico]: è differente. Vi è una differenza delle passioni così come c'è una differenza dei sessi» (Green 1991, p. 167).

⁶⁰ Ci riferiamo al «complesso edipico» elaborato da Sigmund Freud, che fu dapprima accennato da questi in una lettera del 15 ottobre 1897 all'amico Wilhelm Fliess e poi espresso in svariati suoi scritti, tra cui *L'interpretazione dei sogni (Die Traumdeutung, 1899)*. Ma è solo nel saggio freudiano *Su un tipo particolare di scelta oggettiva nell'uomo (Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne, 1910)* che il concetto appare per la prima volta con la dicitura di «complesso edipico» (Freud, «Contributi alla psicologia della vita amorosa», 1974, p. 416). Basato sul mito greco di Edipo, che uccise il padre Laio e sposò la madre Giocasta, il «complesso edipico» è un passaggio fondamentale dello sviluppo psicosessuale del bambino e della bambina. Come spiega Monica Morganti, esso comporta in entrambi «l'esistenza [...] di desideri e sentimenti amorosi – in parte coscienti, in parte inconsci – per il genitore di sesso opposto, cui si accompagnano sensazioni di gelosia e di rivalità per il genitore dello stesso sesso» (Morganti 2009, p. 9, nota 5). Il bambino si sente attratto dalla madre che non vorrebbe condividere con il padre, temendo al contempo di essere castrato per punizione (cfr. *ibid.*). Analogamente, la bambina vive, secondo Freud, «un conflitto molto simile, ma non simmetrico» (*ibid.*), non essendo ella soggetta alla minaccia di castrazione. La pensa diversamente Carl Gustav Jung con il «complesso di Elettra» (*infra* § 1.4), nel quale «l'oggetto del desiderio della figlia è, naturalmente, il padre» (Morganti, op. cit., p. 9, nota 5). Rispetto ai sentimenti di rivalità e di attrazione, Morganti precisa inoltre che la rivalità consiste in un «atteggiamento ambivalente di desiderio di morte e sostituzione nei confronti del genitore dello stesso sesso», mentre l'attrazione è un «desiderio di possesso esclusivo nei confronti del genitore di sesso opposto» (*ibid.*).

⁶¹ Chodorow, *La funzione materna...*, cit., p. 180.

⁶² Vegetti Finzi 2012, p. 19.

madre rimane ricco di tratti primitivi e potenti»⁶³ per la bambina, il cui corpo rimanda specularmente a quello materno. Come afferma Luciana Percovich, nella nota all'edizione italiana (1991) di *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978) di Chodorow,

nelle donne, [...] l'origine in un corpo simile al proprio induce una incerta o addirittura mancata individuazione di sé come separate e autonome rispetto alla madre, essendo la formazione del sé femminile basata sull'uguaglianza di corpo e di sesso.⁶⁴

Il rapporto di «continuità» tra madre e figlia⁶⁵ è cristallizzato dall'espressione «corpo a corpo»⁶⁶ («corps-à-corps») di Irigaray. In opposizione a Freud, Irigaray sostiene che, per la bambina come per la donna, la rinuncia all'amore primario per la madre alteri il processo di scoperta e di appropriazione del sé. Tale rinuncia comporta infatti la sottrazione forzata, prima della bambina poi della donna, alla loro identità e alla loro soggettività. Operando su due piani, lo sradicamento dal sé femminile è dunque totalizzante. Laddove infatti l'identità femminile corrisponde alle categorie del sé (fisica, psichica, sociale, etnica, geografica etc.), la soggettività femminile esprime invece le pratiche di manifestazione del sé: primo tra tutti, il linguaggio. Non a caso Irigaray insiste sulla necessità di «ritrovare, inventare le parole, le frasi che dicono il rapporto più arcaico e più attuale con il corpo della madre, con il nostro corpo [...]»⁶⁷. Parole che «non escludano il corpo, ma che parlino corpo»⁶⁸, permettendo a ogni donna di ricostruire la propria genealogia femminile e di situarvisi come figlia, madre, nonna e così via.

Se per Irigaray il recupero dell'amore primario per la madre è la chiave per «conquistare e custodire la nostra identità»⁶⁹ di donne, la profondità primordiale del rapporto madre-figlia è confermato dal diverso atteggiamento che le madri avrebbero nei confronti delle figlie rispetto a quello nei riguardi dei figli. Questo trattamento differenziale è analizzato da Chodorow, la quale nota la presenza di «differenze di sfumatura, di tono, di qualità»⁷⁰ tra il rapporto madre-bambino e il rapporto madre-bambina. Le conclusioni di Chodorow evidenziano la tendenza delle madri a identificarsi maggiormente con le figlie, a «viverle come individui meno separati»⁷¹, in virtù dell'appartenenza allo stesso sesso⁷².

⁶³ Valencak 2016, p. 19.

⁶⁴ Chodorow, *La funzione materna...*, cit., p. 8.

⁶⁵ Cfr. Valencak, op. cit., p. 19.

⁶⁶ Irigaray, *Il corpo a corpo con la madre*, 1989, p. 29.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Irigaray, *Il corpo a corpo...*, cit., p. 30.

⁷⁰ Chodorow, *La funzione materna...*, cit., p. 135.

⁷¹ Ivi, p. 148.

⁷² Nancy Chodorow completa il ragionamento affermando che, «poiché appartengono ad un genere diverso, le madri sperimentano i figli maschi come il proprio opposto maschile», come «un altro sessuato» (ivi, pp. (continua)

Chodorow ritiene inoltre di poter confermare l'ipotesi secondo cui, nella psiche della madre e della figlia, persistano alcuni elementi del loro rapporto antecedente all'amore edipico per il padre. Ne è una prova il riaffiorare, nelle ragazze adolescenti, di problematiche inerenti a temi preedipici («angoscia, attaccamento intenso ed esclusivo, oralità e cibo, controllo materno del corpo della figlia, identificazione primaria»⁷³). Si profila così un rapporto madre-figlia dai tratti simbiotici, sancito questa volta dal contributo di una scrittrice. Nel suo libro *Daughters and Mothers: Mothers and Daughters* (1975), Signe Hammer intervista donne di tutte le età a proposito del rapporto con le loro madri. Ne deriva che la stragrande maggioranza dei soggetti intervistati non superano totalmente la fase di piena simbiosi con la madre, tipica della prima infanzia. Per certi versi, madri e figlie tendono dunque a «rimanere legate emotivamente in un rapporto che potremmo definire semi-simbiotico, nel quale nessuna delle due vede mai del tutto se stessa o l'altra come una persona separata»⁷⁴.

1.4 Ambivalenza

Molte figlie passano la vita a interrogarsi sulle loro madri, cercando ostinatamente una risposta alla domanda: «Cosa resta di quell'antica e originaria passione?»⁷⁵. Le figlie in questione nutrono per la figura materna «un amore vorace che pretenderebbe tutto e un rancore sottile e sordo per non aver ricevuto abbastanza»⁷⁶. L'amore primario madre-figlia emana dunque un'ambivalenza di sentimenti che trova eco nell'oscillare di molte donne tra «vicinanza fusionale» con la madre «e fuga precipitosa al grido di “mai come lei”», confondendo «il “con te” necessario al mantenimento di un'origine condivisa con un “con te” imprigionante e mortifero [...]»⁷⁷.

L'«originaria passione» della figlia per la figura materna si incrina con l'emergere

148-149). Notiamo che Chodorow utilizza il termine «genere» («gender» nel testo originale: Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, 1999, p. 110) laddove sarebbe forse più indicato dire «sesso». Diversamente da Chodorow, chi scrive oggi non può prescindere dal pensiero di Judith Butler la quale, con *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990), inaugura il processo di decostruzione dell'identificazione dogmatica tra sesso (maschio/femmina) e genere (maschile/femminile). Nelle parole di Butler, «il genere è costantemente oggetto di/soggetto a pubblica discussione, non è un'evidenza naturale» (Aeschmann 2013). A proposito del pensiero di Butler, Paola Migliori spiega che il corpo «si adegua al genere attraverso la performatività: l'atto ripetuto diventa atto normativo, e, a sua volta, il genere si esprime e si costruisce secondo le sue stesse pratiche regolatrici [...]; non vi è alcuna identità di genere che non sia agita» (Migliori 2016), performata, aggiungeremmo noi, assumendo e reiterando gesti e/o modi di vestire etichettati come maschili o femminili.

⁷³ Chodorow, *La funzione materna...*, cit., p. 148.

⁷⁴ Di seguito la citazione originale: «At some level mothers and daughters tend to remain emotionally bound up with each other in what might be called a semisymbiotic relationship, in which neither ever quite sees herself or the other as a separate person» (Hammer 1975, p. 165). La traduzione è di Adriana Bottini in Chodorow, *La funzione materna...*, cit., p. 148.

⁷⁵ Magazzeni et al., op. cit., p. 250.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Codignola 2011, p. 105.

del «complesso di Elettra». Descritto da Carl Gustav Jung nel suo *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica (Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie, 1913)*, il «complesso di Elettra» rappresenta una fase cruciale dello sviluppo psicosessuale e affettivo della bambina. Secondo Jung, l'inclinazione verso la figura paterna, che la bambina sperimenta intorno ai quattro anni, comporta un «corrispondente atteggiamento di gelosia verso la madre»⁷⁸. L'ambivalenza non si situa però esclusivamente nel paesaggio interiore della figlia, ma anche in quello della madre, come dimostra la riflessione junghiana sul «materno». Questo concetto definisce l'insieme delle proprietà relative all'archetipo⁷⁹ della madre e consta di componenti sia positive sia negative. Infatti, da un lato, il «materno» è «ciò che è benevolo, protettivo, tollerante; ciò che favorisce la crescita, la fecondità, la nutrizione; i luoghi della magica trasformazione, della rinascita; l'istinto o l'impulso soccorrevole». Dall'altro, esso è «ciò che è segreto, occulto, tenebroso; l'abisso, il mondo dei morti; ciò che divora, seduce, intossica»⁸⁰.

Il lato torbido del «materno» è reso con suggestiva incisività da Maria Barbuto. Nell'articolo *Rapire l'ombra* (2003), l'autrice associa il significante «ombra» alla riflessione sul «materno», presente in filigrana ne *Il perturbante (Das Unheimliche, 1919)* di Freud:

Succede spesso che individui nevrotici dichiarino che l'apparato genitale femminile rappresenta ai loro occhi un che di perturbante. Questo perturbante (*Unheimliche*) però è l'accesso all'antica patria (*Heimat*) dell'uomo, al luogo in cui ognuno ha dimorato un tempo e che è anzi la sua prima dimora.⁸¹

Leggendo «la prima dimora» dell'uomo come metafora del ventre materno, il perturbante rimanda al «sentimento di cattura che il luogo materno suscita proprio per la sua dimensione rimossa e crepuscolare, estranea e familiare al tempo stesso»⁸² (da cui il nesso con l'«ombra»).

L'oscura ambivalenza del rapporto madre-figlia può diventare successivamente rancore. Per Francesca Valencak, la figlia arriva a odiare la madre perché non le perdona il

⁷⁸ Jung, *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica*, 2013, p. 100.

⁷⁹ Come afferma Jung, il termine «archetipo» è già presente nell'antichità in quanto sinonimo di «idea» in senso platonico (cfr. Jung, *L'archetipo della madre. 1939-1954*, 1981, p. 22). Nella teoria psicoanalitica di Jung, il termine «archetipo» indica «una rappresentazione mentale primaria, che fa parte dell'inconscio collettivo e si manifesta in simboli presenti in tutte le culture e in ogni epoca storica» (Morganti, op. cit., p. 8, nota 3). Se è esclusa la possibilità di entrare in contatto diretto con l'archetipo, lo si può tuttavia percepire come immagine simbolica in ogni tipo di manifestazione psichica: dal sogno alla nevrosi, dall'arte ai prodotti della libera immaginazione, senza dimenticare i miti, le fiabe e la religione (cfr. *ibid.*). In sostanza, gli archetipi «rappresentano le strutture psichiche di base e si sono sviluppati come nuclei psichici separati: la Madre, il Senex, il Puer, l'Ombra, la Persona, l'Anima, l'Animus e il Sé» (*ibid.*).

⁸⁰ Jung, *L'archetipo della madre...*, cit., p. 31.

⁸¹ Freud, «Il perturbante», 1991, p. 298.

⁸² Barbuto 2003, p. 216.

silenzio di fronte al suo bisogno di rivendicare un «testimone della femminilità». Il silenzio della madre è espressione dell'impossibilità di una simile trasmissione. Non esiste infatti alcun «significante che definisca che cosa sia la donna». Solo in un secondo momento, «ogni donna troverà un modo di essere donna, un modo unico»⁸³. Esplorare le dinamiche del rapporto madre-figlia comporta perciò anche approfondirne il lato più scomodo, più doloroso. Censurare l'odio di una figlia nei confronti della madre equivale a mistificare la narrazione dell'una e dell'altra. «Come madre», dice Saveria Chemotti, «la donna può esercitare sulla figlia un potere così assoluto e pervasivo da diventare paralizzante»⁸⁴. Nelle parabole romanzesche delle nostre protagoniste, la conflittualità madre-figlia è fondamentale per capire in che misura una madre abbia il potere di compromettere la serenità della figlia.

A dispetto di chi «santifica» la figura materna, esistono madri che odiano le figlie. Oltre agli psicoanalisti, svariate scrittrici lo affermano, tra le quali spicca Irène Némirovsky. Con una produzione costellata di madri fragili e crudeli⁸⁵, Némirovsky è a capo «di una genia di creatori⁸⁶ di *momsters* letterarie»: donne meschine, dai tratti vividi e potenti, «che hanno minato alle radici il mito dell'amore materno»⁸⁷. Per Benedetta Tobagi, le madri némirovskiane hanno ben poco della sublime⁸⁸ grandezza di Medea. Esse sono «fragili, deboli, spesso ferite», ma più spesso «troppo prese da sé per saper amare»⁸⁹. Tobagi le definisce «madri di morte», includendo tra le infanticide le narcisiste egomani. Queste ultime si nutrono di perversioni e ricatti psicologici, compiendo rispetto alle figlie dei veri e propri «omicidi dell'anima»⁹⁰. Tra le «donne mascherate da angeli»⁹¹ si annoverano le madri delle nostre protagoniste. La signora Lisbon, cattolica intransigente, chiude in casa le figlie per reprimerne la seducente femminilità. Catherine, mossa dal suo narcisistico vittimismo, incolpa Camille di prediligere a lei la figura paterna. Per finire, Adalgisa rinnega la figlia adottiva, restituendola alla madre biologica ugualmente rea di abbandono.

1.5 Conflittualità

In *Mamma non farmi male. Ombre della maternità* (2011), Marina Valcarenghi

⁸³ Valencak, op. cit., p. 20.

⁸⁴ Chemotti 2009, p. 14.

⁸⁵ Cfr. Tobagi 2016, p. 45.

⁸⁶ Da Irène Némirovsky a Enrichetta Buchli, passando per Georges Simenon, Christina Crawford ed Elfriede Jelinek (cfr. Tobagi, op. cit., p. 45).

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ «Sublime» nell'accezione di Edmund Burke, cioè tale da produrre un senso di «piacevole orrore» (Burke 1985, p. 98). La controversa figura di Medea da un lato ci attrae, dall'altro ci respinge; la potenza del suo agire è al contempo spaventosa e affascinante.

⁸⁹ Tobagi, op. cit., p. 45.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

riassume la «carica negativa materna»⁹² nell'espressione «l'Ombra della madre»⁹³. Secondo l'autrice, per difendersi da essa, è necessario rapportarvisi in un'ottica conoscitiva. Non serve negarla o giudicarla «contro natura», poiché «l'Ombra della madre» è frutto dell'istinto⁹⁴. Si presuppone infatti che la «tensione distruttiva»⁹⁵ del «materno» si sviluppi secondo dinamiche simili a quelle della relazione con l'Altro, nella quale l'Io prova desiderio misto a rifiuto. Quest'ultimo è dato dal potere dell'Altro di influenzare il nostro stato emotivo, determinando il nostro benessere o il nostro malessere. Nell'istinto materno, il potere di un figlio/una figlia sulla madre è ancora più condizionante perché incomparabile a quello di qualsiasi altra relazione. La sua forza emana dalla tensione tra l'appartenenza originaria e un'«alterità definitiva»⁹⁶ del/la figlio/a: se il legame con la madre nasce come relazione fusionale, esso procede verso una separazione progressiva, per quanto la vita del/la figlio/a continui a segnare l'anima della madre⁹⁷. La conflittualità che abita lo spazio emotivo della maternità è tale da renderlo complesso e potente, ma anche potenzialmente schiacciante. Anche alle madri può capitare di reagire istintivamente davanti al potere: talvolta «con l'insofferenza e la ribellione», altre volte «con la crudeltà, la vendetta e il rifiuto. Non per mancanza di amore, ma proprio perché si ama»⁹⁸.

Valcarengi classifica così le madri sopraffatte dai loro lati oscuri: dalla «madre totale» alla «madre violenta», passando per la «madre nera», la «madre vittima», la «madre narcisista», la «madre misogina» e la «madre che va via». Sebbene la casistica di Valcarengi non si esaurisca qui, approfondiremo solo le madri «oscure» utili a descrivere l'impatto del «materno» sulla caratterizzazione delle nostre protagoniste. A tal proposito, considereremo la «madre totale» e la «madre misogina» che confluiscono entrambe nel personaggio della signora Lisbon. Ci concentreremo poi sulla «madre nera», la «madre vittima» e la «madre narcisista», che confluiscono nel personaggio di Catherine in *Insieme, e basta*. Accenneremo infine alla categoria delle madri che abbandonano i figli⁹⁹, per introdurre la sottocategoria delle «madri che vanno via»: nella prima rientra la madre biologica dell'Arminuta, mentre alla seconda appartiene il personaggio di Adalgisa. Per dovere di precisione, abbiamo citato la «madre violenta» che costituisce, assieme alla «madre totale», uno dei due termini che racchiudono le altre tipologie di madri «oscure». Detto ciò, la «madre violenta» non sarà oggetto di analisi, perché nella nostra selezione di

⁹² Valcarengi, *Mamma non farmi male. Ombre della maternità*, 2011, p. 5.

⁹³ Ivi, p. 7.

⁹⁴ Cfr. *ibid.*

⁹⁵ Valcarengi, *Mamma non farmi male...*, cit., p. 5.

⁹⁶ Ivi, p. 4.

⁹⁷ Cfr. *ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Cfr. Valcarengi, *Mamma non farmi male...*, cit., pp. 163-178.

romanzi le madri tendono più a nuocere psicologicamente¹⁰⁰.

Cominciando col descrivere le madri totali, esse sono «possessive e qualche volta castranti: amano, proteggono, accudiscono, si sacrificano, provvedono a tutto, trascurano marito, amici, lavoro e anche se stesse per i figli, coprendoli di aspettative e rivendicando la loro *legittima* dipendenza»¹⁰¹. Oltre ad annullarsi nella prole, queste madri non riconoscono la controparte maschile cui oppongono un atteggiamento svalutante. Con riferimento al pensiero di Jung, Valcarenghi mette in luce la possessione dell'archetipo¹⁰² che domina la «madre totale» e che la induce a considerare l'uomo come un semplice «strumento di riproduzione, annoverabile tra gli oggetti ai quali accudire: bambini, parenti poveri, animali domestici»¹⁰³. Secondo Jung, la «madre totale» è solo in apparenza votata all'abnegazione. In verità, come donna, «non è assolutamente in grado di compiere nessun sacrificio reale», ma è solo capace di imporre «il suo istinto materno con una volontà di potenza spesso sprezzante, che giunge fino all'annientamento della personalità sua e della vita stessa dei figli»¹⁰⁴.

Rispetto alla «madre totale», nella «madre misogina» spicca l'odio verso le donne. La sua figura è al contempo un'emanazione del patriarcato e il frutto di meccanismi psicologici distorti che intossicano soprattutto il rapporto con la figlia femmina. Da un lato, la «madre misogina» si nutre dell'«abitudine [...] a discriminare le figlie, che non si esaurisce in un paio di generazioni» ma «si tramanda e ha una sua forza inerziale». Questa «abitudine atavica»¹⁰⁵ si iscrive nella più ampia mentalità misogina, che opera con stereotipi di genere, battute e doppi sensi maschilisti, il tutto veicolato dai media, dalla pubblicità come anche dalla politica. In parole e comportamenti più o meno espliciti, il messaggio misogino comporta sempre lo svilimento della figura femminile, il suo trattamento parziale e da una limitata prospettiva maschiocentrica¹⁰⁶.

D'altra parte, come abbiamo già anticipato, la misoginia materna è anche il frutto di

¹⁰⁰ Nella nostra selezione di romanzi, esiste solo un caso di violenza di una madre sulla figlia ed è situato nel romanzo di Di Pietrantonio. Qui la madre biologica picchia l'Arminuta dopo che questa le straccia davanti delle banconote per dispetto. Senza voler sminuire il grave gesto di questa madre, è obbligo nostro contestualizzarlo come frutto di una mentalità ben precisa. Si tratta di quella violenza inscindibile dalle pratiche educative dei contesti sociali di emarginazione e povertà, dove le punizioni corporali sono all'ordine del giorno. La violenza fisica della madre biologica dell'Arminuta è tesa unicamente ad insegnare alla figlia il valore dei soldi, che le viene impresso a suon di schiaffi. Per quanto sbagliato sia, il metodo educativo in questione è l'unico che questa madre conosce e che rispecchia la sua caratterizzazione di donna rude, egoista e anaffettiva.

¹⁰¹ Valcarenghi, *Mamma non farmi male...*, cit., p. 37.

¹⁰² Cfr. Jung, *Lo Zarathustra di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-39*, 2013, p. 1425. Secondo Jung, gli archetipi «rimandano a una dimensione totalmente inconscia, il che conferisce loro un carattere decisamente non umano. Di conseguenza chiunque sia posseduto da un archetipo svilupperà qualità non umane. Si potrebbe dire che un uomo posseduto dalla propria Anima sia troppo umano, ma troppo umano è già non umano» (*ibid.*).

¹⁰³ Jung, *L'archetipo della madre...*, cit., p. 39.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 40.

¹⁰⁵ Valcarenghi, *Mamma non farmi male...*, cit., p. 90.

¹⁰⁶ Cfr. *ibid.*

dinamiche psicologiche più o meno inconscie che, nel rapporto tra una madre e i suoi figli, agevolano il maschio a discapito della femmina. La prima ragione della misoginia materna è la proiezione di desideri rimossi sui figli maschi, che possono rappresentare nella fantasia della madre un'opportunità di rivalsa e di compensazione¹⁰⁷. La seconda ragione è l'infatuazione materna per il figlio maschio, nei confronti del quale la madre tende ad essere più attenta e indulgente. Perciò, trovandosi a scegliere tra il figlio e la figlia, sarà tendenzialmente il primo, più della seconda, ad essere preservato¹⁰⁸. La terza ragione è l'invidia che la madre prova inconsciamente nei confronti della figlia, a partire da quando quest'ultima diventa adolescente. In questa fase, infatti, la figlia «manifesta il suo appeal sessuale, ha tutta la vita davanti e ha molte più chances e libertà delle precedenti generazioni»¹⁰⁹. La quarta e ultima ragione della misoginia materna risiede nell'«inclinazione alla reciproca dipendenza che caratterizza il rapporto madre-figlia»¹¹⁰. Sia essa amorosa o conflittuale, quest'inclinazione «può indurre una madre a fare tutto il possibile perché la figlia non si allontani dal suo raggio d'azione e d'influenza», nella speranza che non diventi troppo diversa da lei e dunque «estranea alla sua vita»¹¹¹.

Proseguendo con l'esplorazione dell'«Ombra della madre», la figura materna di *Insieme, e basta* è colei che riunisce in sé il maggior numero di madri “oscure”. Nel rapportarsi alla figlia Camille, Catherine lascia confluire in sé tratti della «madre nera», della «madre vittima» e della «madre narcisista». Con la «madre nera», il personaggio condivide la dedizione alla demolizione dei figli, che svaluta insinuando in essi il germe della sfiducia nelle loro capacità e, più in generale, nella vita. Per Valcarenghi, le madri nere si considerano delle fallite e sono perciò animate da un profondo pessimismo. Esse, tuttavia, non si limitano a sprofondare nel loro *cupio dissolvi*¹¹², ma vi trascinano anche i figli. Si tratta di un modo nevrotico di esprimere la radicale infelicità che le avvolge e che, se estesa alla vita altrui, risulta più accettabile. Tale considerazione evidenzia la volontà di dominio delle madri nere, che si impegnano a gettare sulla vita degli altri un'ombra cupa e pesante, illudendosi così di smorzare il buio della propria esistenza.

Come le madri nere, le madri vittime sono caratterizzate anch'esse da una certa volontà di dominio, sebbene con scopi diversi rispetto a quelli delle madri nere. Al pari di queste, le madri vittime sono donne rassegnate ma, diversamente da loro, sono animate da un senso di sconfitta a priori. Le madri vittime «pensano che solo qualcun altro le possa salvare»¹¹³, sono incapaci di difendersi ma non perciò remissive. Da qui emerge la loro

¹⁰⁷ Cfr. Valcarenghi, *Mamma non farmi male...*, cit., p. 91.

¹⁰⁸ Cfr. *ibid.*

¹⁰⁹ Valcarenghi, *Mamma non farmi male...*, cit., p. 92.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 94.

¹¹¹ *Ivi*, p. 95.

¹¹² Cfr. *ivi*, p. 51.

¹¹³ *Ivi*, p. 69.

specifica volontà di dominio che si manifesta attraverso «lamentose, martellanti richieste, ma anche [...] pretese e pianti: è la goccia che scava la pietra», spiega Valcarenghi, «l'insistenza che abbatte le difese, le lacrime che risvegliano gli altrui sensi di colpa»¹¹⁴. La «madre vittima» non è perciò l'oppressa e non si definisce in opposizione alla «madre nera». In termini di violenza, è molto più simile alla «madre nera» di quanto sembri. Se l'opera distruttiva delle madri nere è esplicita, quella delle madri vittime è più carsica perché derivante dalla loro ipoaggressività. In altre parole, le madri vittime non sanno che, «proprio perché non sono capaci di difesa e di autoaffermazione, invadono lo spazio altrui con la pretesa molesta di essere aiutate, protette, comprese e compatite»¹¹⁵.

Sia la «madre nera» che la «madre vittima» sono donne prese da loro stesse, condizione che vale d'altronde anche per la «madre narcisista». Come spiegheremo più in dettaglio nel capitolo 3 (*infra* § 3.2), la personalità narcisistica è egoriferita e percepisce gli altri sostanzialmente come spettatori della propria vita¹¹⁶. Declinato «al materno», il narcisismo rende la madre indifferente a *chi sono* i suoi figli e concentrata invece sul farli diventare *chi lei vuole*¹¹⁷. L'amore della «madre narcisista» è perciò «condizionato dalla prestazione e quando la prestazione è negata o insufficiente, la madre narcisista si raffredda e si allontana»¹¹⁸. Ella dispone di «un programma per la sua prole, qualche volta esplicito, più spesso sotterraneo e proposto a mano a mano che si presentano le occasioni di scelta; e dunque non è solo castrante, come la madre nera, ma è anche manipolatrice»¹¹⁹.

Il nostro viaggio tra le madri «oscuere» culmina con le madri che abbandonano i figli. La madre biologica dell'Arminuta vive in condizioni di povertà e, cedendo la figlia alla cugina Adalgisa, si toglie il pensiero di sfamarla offrendole al contempo un futuro migliore. Per quanto concerne Adalgisa, il suo personaggio ricalca invece il sottotipo di «madre che va via». Queste madri lasciano i figli ai parenti o li abbandonano a loro stessi al subentrare di una passione che giudicano incompatibile con la funzione materna. «In molti casi», sostiene Valcarenghi, «è la passione per un uomo a indurre l'abbandono»¹²⁰, mentre in altri casi può trattarsi della passione per l'arte, per lo sport, per la scienza e così via¹²¹. Essendo Adalgisa una madre che abbandona dopo essere rimasta incinta dell'amante, si tratta di una «madre che va via» a causa di una passione amorosa. Come tutti sappiamo, tale passione è in grado di stravolgere qualunque equilibrio, sia nelle donne sia negli uomini. La sessualità femminile è tuttavia più soggetta a lasciarsi sopraffare dall'innamoramento, per via della repressione che ha subito per secoli. Di conseguenza, allentata la morsa della morale e della

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Cfr. Valcarenghi, *Mamma non farmi male...*, cit., p. 79.

¹¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 80.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Valcarenghi, *Mamma non farmi male...*, cit., p. 81.

¹²⁰ *Ivi*, p. 163.

¹²¹ Cfr. *ivi*, p. 167.

religione, può capitare che la sessualità femminile irrompa «con la violenza dei contenuti psichici repressi»¹²², invadendo la coscienza.

1.6 Funzione ed «evaporazione» del padre

Nel caso di donne sopraffatte dai lati oscuri del «materno», il padre svolge un ruolo cruciale nel prevenire il rischio che la vita della figlia venga compromessa dalla madre. Di seguito, esamineremo perciò la figura paterna in termini psicoanalitici e filosofici, soffermandoci sulla sua funzione nel contesto familiare. La nostra analisi del legame padre-figlia culminerà nella riflessione di Maria Serena Sapegno, che teorizzando la crisi dell'idealizzazione del padre tocca a più riprese la rappresentazione dell'incesto padre-figlia. Tale rappresentazione si presta infatti ad esprimere il declino del padre come incarnazione della legge, poiché infrangere il tabù dell'incesto significa innanzitutto rimettere in discussione il limite tra il lecito e l'illecito, tra l'umano e il bestiale¹²³.

La passione amorosa padre-figlia comporta inoltre la trasgressione del limite paterno inteso come principio ordinatore del caos derivante dal godimento illimitato¹²⁴. Il padre è perciò colui che rappresenta l'Autorità, che esercita la propria volontà sulla figlia determinando fin dove possono spingersi i suoi desideri. Fino all'alba della Rivoluzione francese, il padre incarna più in generale il Potere: nella fattispecie, quello assoluto e paternalistico del regime monarchico. Violando il divieto d'incesto col padre, la figlia mette perciò in discussione non solo l'idea di autorità paterna, ma anche il concetto stesso di potere tirannico.

Massimo Recalcati sostiene che il padre contemporaneo abbia ormai perso del tutto la sua accezione di padre-padrone, figura dispotica e intransigente che considera i figli come una sua proprietà. Prima del '68, il padre era colui che deteneva «l'ultima parola sulla vita e sulla morte, sul senso del bene e del male»¹²⁵. Al giorno d'oggi, invece, «i padri latitano, si sono eclissati o sono divenuti compagni di giochi dei loro figli»¹²⁶ i quali, come Telemaco a suo tempo, sentono tuttavia di non poter fare a meno della figura del padre e la invocano. Quest'invocazione non è più indirizzata a un «Padre-Norma»¹²⁷, ovvero una figura paterna edipica «che sa far valere la Legge dell'interdizione dell'incesto»¹²⁸. Collocandosi apertamente «sotto il segno dell'«anti-Edipo»»¹²⁹, il nostro tempo invoca «un

¹²² Ivi, p. 164.

¹²³ Cfr. Sapegno, op. cit., p. 33.

¹²⁴ Cfr. ivi, p. 17.

¹²⁵ Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, 2014, p. 14.

¹²⁶ Ivi, p. 11.

¹²⁷ Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, 2011, p. 28.

¹²⁸ Ivi, p. 27.

¹²⁹ Ivi, p. 28. Nell'articolo *L'epoca senza Edipo. Il desiderio onnipotente di Deleuze e Guattari* (2012), Massimo Recalcati problematizza l'attualità de *L'anti-Edipo (L'Anti-Edipe, 1972)*, primo dei due volumi dell'opera di Gilles Deleuze e Félix Guattari, avente come sottotitolo *Capitalismo e schizofrenia*. Da un lato,

(continua)

padre radicalmente umanizzato, vulnerabile, incapace di dire qual è il senso ultimo della vita ma capace di mostrare, *attraverso la testimonianza della propria vita, che la vita può avere un senso*»¹³⁰.

La vita perde di senso quando si identifica con il «godimento senza desiderio»¹³¹. Questo tipo di godimento non rispetta nessun limite simbolico; è mortifero perché privo di desiderio e perciò illimitato, dal momento che il limite e la mancanza sono condizioni indispensabili per l'originarsi del desiderio stesso¹³². Dal punto di vista psicoanalitico, il «godimento senza desiderio» è deleterio perché infrange la Legge a fondamento dell'idea stessa di Civiltà. Si tratta della Legge simbolica della castrazione, che per Recalcati coincide con la Legge della parola¹³³. La Legge della parola si basa sul presupposto seguente: l'umano si definisce come «essere di linguaggio» e, ontologicamente, «non può che manifestarsi attraverso la parola»¹³⁴. La parola umanizza la vita, a maggior ragione se consideriamo che essa rende possibile il desiderio. Attraverso le sue costrizioni, il linguaggio funge infatti da limite, riducendo al giusto equilibrio la «vita puramente biologica». Come spiega Recalcati,

non si può restare attaccati al cordone ombelicale, né al seno, né alle proprie feci, né si può avere tutto, godere di tutto, essere tutto, così come non si può parlare quando si mangia e non ci si può sottrarre ai vincoli che le leggi del linguaggio impongono alla comunicazione tra esseri parlanti [...].¹³⁵

Lungi dall'opprimere la vita, i vincoli linguistici agiscono al contrario «come una struttura di separazione», «imponendo alla vita una perdita di vita come condizione della

L'anti-Edipo riconosce alla psicoanalisi il merito di aver scoperto (o meglio sviluppato e teorizzato) il «desiderio inconscio», formula in cui Recalcati condensa la sfera dell'inconscio e quella delle pulsioni in esso confinate. D'altra parte, *L'anti-Edipo* muove anche un'accusa contro la psicoanalisi, rea di aver portato alla luce il «desiderio inconscio» per poi ridurne la portata rivoluzionaria mettendosi al servizio del potere e dell'ordine stabilito. Se il «culto psicoanalitico dell'Edipo» si regge «sull'obbedienza cieca alla Legge repressiva e mortificante del padre», esso legittima la reazione de *L'anti-Edipo* come anche la sua deriva intellettuale. L'accusa mossa da Deleuze e Guattari scivola infatti in un «elogio incondizionato» della rivoluzione del desiderio contro la Legge, il quale ha finito per «colludere con l'orgia dissipativa» dei flussi di denaro e di godimento che alimentarono «la macchina impazzita del discorso del capitalista» (Recalcati, «L'epoca senza Edipo. Il desiderio onnipotente di Deleuze e Guattari», 2012, p. 46).

¹³⁰ Recalcati, *Il complesso di Telemaco...*, cit., p. 14.

¹³¹ Ivi, p. 29. Il concetto è ripreso da Jacques Lacan che parla di «jouissance mortelle» (Lacan, «D'un discours qui ne serait pas du semblant», 1971, p. 12).

¹³² Cfr. Recalcati, *Il complesso di Telemaco...*, cit., p. 30. Nelle parole di Recalcati: «[...] è solo l'incontro con l'esistenza del limite e della mancanza che può generare il desiderio come potenza generativa distogliendolo [...] dal fanatismo perverso per il godimento mortale».

¹³³ Cfr. *ibid.* L'assimilazione della Legge simbolica della castrazione con la Legge della parola deriva dalla proprietà di quest'ultima di vietare simbolicamente l'incesto tra madre e figlio. Infatti, «se l'essere umano è un essere di parola questo significa che esso è separato dal godimento immediato della Cosa materna» (Recalcati, *Il complesso di Telemaco...*, cit., p. 31).

¹³⁴ Ivi, p. 30.

¹³⁵ *Ibid.*

sua umanizzazione»¹³⁶. In questo senso, il linguaggio non opprime la vita ma la libera, salvandola «dall'abisso del godimento mortale»¹³⁷.

Come la Legge della parola, il ruolo genitoriale vieta simbolicamente il «godimento incestuoso di tutto»¹³⁸, insegnando al figlio/alla figlia che ci sono cose che non si possono avere. In altre parole, i genitori hanno il compito di iniziare i figli all'esperienza dell'impossibile, la quale permette loro di ereditare «il diritto a desiderare in proprio», «la forza della Legge del desiderio»¹³⁹ che rende viva la vita. Il discorso sul rapporto tra godimento e vita è strettamente legato alla riflessione sulla funzione paterna, poiché «senza l'ombrello protettivo del Padre l'insicurezza dell'esistenza emerge senza più schermi difensivi»¹⁴⁰.

L'epoca ipermoderna è affetta da quel fenomeno di crisi dell'autorità paterna che Recalcati chiama «evaporazione del padre». Con questa formula, mutuata da Jacques Lacan¹⁴¹, Recalcati non esprime soltanto «la crisi dei padri reali nell'esercitare la loro autorità», ma anche «il venire meno della funzione orientativa dell'Ideale nella vita individuale e collettiva»¹⁴². L'epoca ipermoderna è caratterizzata perciò da una doppia deriva: quella dei padri simbolici e quella dei padri reali che personificano il simbolo (l'Ideale) paterno.

L'impatto negativo di questa doppia deriva si riscontra nel caos e nello spaesamento che contraddistinguono la nostra epoca. Vulnerabile e destabilizzata, la vita di oggi subisce sempre di più il sostituirsi dell'individualismo al senso della comunità. Essa è sopraffatta dal «culto narcisistico dell'Io e della spinta compulsiva al godimento immediato», che si impongono sotto forma di «un inedito principio di prestazione»¹⁴³, il quale opera in

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Recalcati, *Il complesso di Telemaco...*, cit., p. 31.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Recalcati, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, 2010, p. XI. Tommaso Fratini cristallizza l'inerenza, alla riflessione sulla figura paterna, dei discorsi sulla Legge, sul godimento e sul desiderio riassumendo così il pensiero di Recalcati: «[...] il padre, incarnando la legge, edifica la possibilità di un vero desiderio, poiché il desiderio, a differenza del godimento, presuppone la rottura della coazione a ripetere e la presa di coscienza del senso dell'umana finitezza» (Fratini, «Sul padre e il disagio della civiltà, sulla funzione paterna, sulla paternità nella disabilità», 2018, p. 126).

¹⁴¹ Lacan rintraccia il processo di «evaporazione del padre» («évaporation du père») già nel contesto dei movimenti studenteschi a cavallo tra gli anni '60 e '70. In una nota a commento dell'intervento di Michel de Certeau al Congresso dell'École freudienne de Paris del 1968, Lacan afferma: «Io credo che nella nostra epoca la traccia, la cicatrice dell'evaporazione del padre è quello che potremmo mettere sotto la rubrica e il titolo generale della segregazione. Noi pensiamo che l'universalismo, la comunicazione della nostra civiltà omogeneizzi i rapporti tra gli uomini. Al contrario, io penso che ciò che caratterizza la nostra era [...] è una segregazione ramificata, rinforzata, che fa intersezioni a tutti i livelli e che non fa che moltiplicare le barriere» (Lacan, «Nota sul padre e l'universalismo», 2003, p. 9). Come osserva Antonio Di Ciaccia, «Lacan utilizza il termine "universalismo" laddove attualmente si direbbe "globalizzazione"» (ivi, p. 10). Per ulteriori approfondimenti sul concetto lacaniano di «evaporazione del padre», cfr. Brousse 2006, p. 33 e cfr. Di Ciaccia 2017, p. 26.

¹⁴² Recalcati, *Il complesso di Telemaco...*, cit., p. 20.

¹⁴³ Recalcati, *L'uomo senza inconscio...*, cit., p. XI.

ottemperanza al godimento stesso¹⁴⁴. Secondo Tommaso Fratini, un modello di società basato sul piacere edonistico e sul culto della propria immagine fa scattare nell'individuo il desiderio compulsivo di una giovinezza perenne. Le madri si confondono con le figlie, i padri con i figli. Contrariamente a questa tendenza, il ruolo del padre si regge sul «rispetto della differenza: tra i sessi e le generazioni, tra il ruolo dei genitori e quello dei figli»¹⁴⁵.

Diversamente da Recalcati, che insiste sul limite paterno come principio-arginante (contro il godimento mortifero), per Fratini il limite paterno opera soprattutto come principio-separatore¹⁴⁶. In termini di rapporti simbolici, esso stabilisce il «confine tra le generazioni»¹⁴⁷ trasmettendo di padre in figlio/a il senso della vita. Nei rapporti reali, il limite paterno rompe la «simbiosi diadica»¹⁴⁸ tra madre e figlio/a. Questa rottura permette al/la bambino/a di avviarsi verso una maggiore separatezza psico-affettiva e di entrare in contatto con la realtà. Nella relazione tra il soggetto e il mondo esterno, gioca un ruolo fondamentale l'aggressività intesa «in senso costruttivo»: cioè, aggressività come «assertività, spirito di iniziativa e dunque narcisismo sano, anziché patologico, e normale regolatore dell'autostima»¹⁴⁹.

Fratini stabilisce inoltre una correlazione tra i seguenti concetti: «aggressività», «penetrazione» e «il Maschile». Nell'atto sessuale, la penetrazione maschile comporta «un'invasione di campo»: l'addentrarsi del corpo dell'uomo in quello della donna¹⁵⁰. In quest'ottica, la facoltà di penetrare esprime la sua componente aggressiva la quale definisce contestualmente il Maschile. Seguendo il ragionamento, se l'aggressività è parte della penetrazione che designa a sua volta il Maschile, l'aggressività è di conseguenza parte del Maschile. A questo punto, si comprende perché Fratini associ l'aggressività alla figura paterna. L'autore sostiene, in particolare, che il padre definisca il senso dell'aggressività; o meglio, la giusta dose di aggressività da usare per affermarsi individualmente e per rapportarsi con l'altro sesso:

Quanta aggressività è giusto porre nell'affrontare la realtà e quanta aggressività può essere tollerata al servizio dell'amore, senza che essa scivoli nella perversione, nel sadismo e nella violenza, rappresentano questioni cruciali nella vita psichica e nello

¹⁴⁴ Cfr. *ibid.*

¹⁴⁵ Fratini, «Sul padre...», cit., p. 123.

¹⁴⁶ «È proprio il concetto di *separatezza* l'aspetto che forse più di ogni altro definisce il ruolo paterno» (ivi, p. 124).

¹⁴⁷ Ivi, p. 123.

¹⁴⁸ Ivi, p. 125. Valeria Rossini paragona la simbiosi madre-neonato/a ad una «*danza* perfettamente coordinata in cui a ogni azione corrisponde una reazione sintonica o, addirittura, uno scambio reciproco di azioni interconnesse» (Rossini 2018, p. 78).

¹⁴⁹ Fratini, «Sul padre...», cit., p. 126.

¹⁵⁰ Si presuppone quindi un tipo di rapporto eterosessuale tra due persone e senza l'uso di *sex toys* tali da invertire i ruoli di chi penetra e di chi viene penetrato.

sviluppo del bambino, che al ruolo della figura paterna inevitabilmente rinviando.¹⁵¹

Queste parole di Fratini coronano la nostra panoramica sulla funzione simbolica e concreta del padre. Esse si ricollegano alla figura paterna come limite, situandola nel discorso sul ruolo del padre nel nucleo familiare. In questo contesto, la figura paterna è portatrice più che mai del senso del limite. Rispetto alla controparte femminile, il padre ha il compito di arginare le angosce materne della partner che dovrebbe a sua volta contenere quelle del/la figlio/a alla nascita. Rispetto ai figli (maschi e femmine), il padre funge invece da «riferimento educativo imprescindibile, in seno [a] [...] ciò che non può essere oltrepassato»: «pena lo sconfinamento nella perversione e nella perdita del senso di realtà»¹⁵².

Detto ciò, la specificità del rapporto padre-figlia si iscrive nella funzione paterna di separazione¹⁵³. Monica Morganti cristallizza il distacco della figlia dalla madre nell'immagine del padre che guida la bambina «dal protetto regno materno verso il mondo esterno»¹⁵⁴. Sebbene lo stesso passaggio spetti anche al figlio maschio¹⁵⁵, esso è più doloroso per la figlia femmina a causa del «corpo a corpo» con la madre. Il «corpo a corpo» implica il perdurare della simbiosi tra madre e figlia: un'identificazione reciproca che, dalla vita intrauterina, si protrae dopo la nascita con la similarità fisica. Facendo un passo indietro, la funzione paterna di separazione è già di per sé gravosa perché comporta, per la bambina e per il bambino, l'abbandono forzato di una condizione privilegiata. Nel caso della figlia, essa è ulteriormente complicata non solo dal «corpo a corpo», ma anche dalla struttura del mondo esterno costruito a misura d'uomo. Per questo motivo, il distacco dal protetto microcosmo materno risulta molto più traumatico per la figlia femmina. Se il figlio maschio trova infatti conforto in una realtà che lo rispecchia, la figlia femmina si vede confrontata alla sua versione nuda e cruda.

Alla luce di tali considerazioni, il significato del limite paterno ereditato dalla figlia femmina è ben più impietoso di quello tramandato al figlio maschio. Diversamente da questi, la figlia femmina si trova a misurarsi non solo con la costrizione, ma anche con la privazione aggravata dal senso di ingiustizia. Come il figlio maschio, la figlia femmina deve imparare a rapportarsi alla realtà in maniera equilibrata. Ma contrariamente al primo, che sperimenta la realtà in modo pieno e autentico, la seconda vi ha accesso in forma parziale e mistificata. Detto altrimenti, in una società maschiocentrica, la figlia femmina

¹⁵¹ Fratini, «Sul padre...», cit., p. 126.

¹⁵² Ivi, p. 127.

¹⁵³ Cfr. Rossini, op. cit., p. 78.

¹⁵⁴ Morganti, op. cit., p. 12.

¹⁵⁵ Cfr. Fratini, «Sul padre...», cit., pp. 125-126 per il discorso sulla figura paterna come personificazione del contatto con la realtà. Cfr. invece ivi, pp. 126-127 per il tema del padre inteso come modello di identificazione per i figli di entrambi i sessi.

eredita¹⁵⁶ un surrogato di realtà dove le sono attribuiti un'immagine e dei bisogni che, in qualità di proiezioni maschili, non le appartengono.

Approcciare criticamente le definizioni del padre – come colui che tramanda il senso dell'esistere (Recalcati) e promuove il contatto con la realtà (Fratini) – significa considerarle anche alla luce della problematica eredità paterna destinata alla figlia. Interiorizzata la testimonianza del padre sul senso del vivere, la figlia si trova a sbattere contro la cultura maschiocentrica. Da questo scarto emerge il contributo involontario dei padri al femminismo, inteso come emancipazione femminile dalle disuguaglianze di genere e come lotta per la conquista di pari diritti tra uomini e donne. «Certo noi non lo sapevamo», osserva Sapegno, «ma credo si possa dire che molte di noi non sarebbero approdate al movimento femminista senza i nostri padri»¹⁵⁷. Con queste parole, Sapegno ci porta a riflettere sul significato che la rivolta generazionale del Sessantotto ebbe per le donne:

[...] il Sessantotto fu la rivolta all'autoritarismo, al potere, alla gerarchia sociale e all'ingiustizia che regnavano in quello spazio pubblico che i nostri padri ci avevano consegnato, nel quale le madri prevalentemente non c'erano: una rivolta contro il Padre.¹⁵⁸

Oltre a rievocare il tema dell'eredità paterna, la citazione rimanda al padre simbolico inteso come limite nell'accezione negativa del termine. Sapegno non si riferisce cioè al limite costruttivo che apre all'esperienza del reale, ma al limite distruttivo cui si oppone il femminismo: quel limite che si annida nell'autorità oppressiva cui resistere, così come nella legge iniqua da trasgredire.

Il legame padre-figlia non tratta però esclusivamente di rapporti simbolici, ma anche di rapporti concreti¹⁵⁹. La figura paterna ha un'influenza determinante sull'accettazione da parte delle donne della loro femminilità, come anche sull'orientamento che caratterizzerà le loro scelte sessuali e affettive. In termini psicoanalitici, il padre rappresenta per la bambina il primo contatto con la dimensione del Maschile. Egli costituisce un modello fondamentale su cui ogni futura donna baserà il proprio modo di relazionarsi con gli uomini,

¹⁵⁶ Abbiamo riflettuto a lungo sull'utilizzo del verbo «ereditare» in questa frase. Se il padre è colui che pone la figlia a contatto con la realtà, sarebbe più pertinente dire che ella «viene introdotta» in un surrogato di realtà. Detto ciò, prendendo esempio da Recalcati e dal suo accento sull'eredità paterna, il padre, in quanto esponente della società maschiocentrica, fa sua in un certo modo la realtà, plasmandola a propria immagine. In questo senso, egli, come i suoi antenati maschi prima di lui, eredita una realtà di cui appropriarsi per poi consegnarla al figlio maschio e/o alla figlia femmina. Ma la realtà elaborata sul modello maschile potrà essere assimilata solo dal figlio maschio il quale, confrontandovisi, la percepirà come congrua alla propria natura. Al contrario, nel caso della figlia femmina, la stessa realtà rappresenta un'eredità fittizia: ella la riceve come il figlio maschio ma, diversamente da questi, dovrà lottare tutta la vita per fare di tale realtà una dimensione a lei affine.

¹⁵⁷ Sapegno 2018, p. 11.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Cfr. Sapegno, op. cit., p. 13.

l'Altro e il proprio Animus¹⁶⁰. Tornando al rapporto concreto padre-figlia, la qualità del legame determina in buona parte il grado di autostima che ogni donna svilupperà verso se stessa. Seppur indirettamente, anche le relazioni femminili con il lavoro, il denaro, le ideologie e i rapporti sociali sono influenzate dalla figura paterna, poiché tali relazioni fondano il loro equilibrio sulla giusta dose di autostima¹⁶¹.

Secondo Morganti, il padre “positivo” per una figlia è quello che instaura con lei un rapporto responsabile ed emotivamente autentico. È quella figura maschile che la incoraggia a realizzarsi sotto l'aspetto intellettuale, professionale e affettivo, valorizzando al contempo la sua femminilità¹⁶². Il tema della figlia che, attraverso il padre, apprende il rispetto e la stima per se stessa si ricollega, da un lato, all'influenza della funzione paterna sullo sviluppo dell'autostima femminile. Dall'altro, esso rimanda alla riflessione più ampia di Recalcati sul padre come testimone (e custode) del senso della vita. Educando la figlia a coltivare ideali e comportamenti che ne affermano e ne accrescono l'autostima, il padre le insegna ad avere fiducia nella vita e a intravedere in essa uno scopo e un significato. Proprio attraverso il suo modo maschile di rispondere alle domande esistenziali più impegnative, il padre offre alla figlia l'opportunità di vedere la realtà nella sua completezza, fornendo appunto «risposte diverse [...] rispetto a quelle proposte dal mondo femminile/materno»¹⁶³.

In qualità di modello per le future relazioni della figlia con il mondo maschile, il padre “positivo” è colui che si presta ad essere idealizzato nella giusta misura. Dopo una prima fase di innamoramento, il padre “positivo” permette alla figlia di scoprire i limiti che lo caratterizzano e di rimanerne delusa, senza per questo allontanarsi ferito da lei¹⁶⁴. Al contrario, un padre troppo idealizzato tende ad essere considerato dalla figlia come una figura di uomo impareggiabile, rischiando di destinarla a rapporti sentimentali complicati o fallimentari¹⁶⁵. Per questo è importante che le figlie attribuiscono ai loro padri il giusto peso e la giusta misura: per potersi affermare come individui liberi e autonomi, rispetto alla figura paterna come nei confronti di qualsiasi altra figura maschile.

La conquista da parte delle donne dell'autonomia affettiva è fondamentale. Essa rappresenta infatti il primo passo verso l'emancipazione femminile a livello sociale e culturale. Nel suo modo di organizzarsi, la società rispecchia la cultura¹⁶⁶ di chi la abita:

¹⁶⁰ Cfr. Morganti, op. cit., p. 11. Nella teoria dell'inconscio collettivo sviluppata da Jung, l'Animus costituisce la componente maschile dell'inconscio femminile. Esso rappresenta la funzione razionale e compare nei sogni sotto forma di figura maschile (ivi, p. 8, nota 3).

¹⁶¹ Cfr. ivi, pp. 10-11.

¹⁶² Cfr. ivi, p. 58.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Cfr. Morganti, op. cit., p. 59.

¹⁶⁵ Cfr. ivi, p. 75.

¹⁶⁶ Con «cultura» intendiamo «l'insieme delle cognizioni intellettuali che una persona ha acquisito attraverso lo studio e l'esperienza, rielaborandole peraltro con un personale e profondo ripensamento così da convertire le nozioni da semplice erudizione in elemento costitutivo della sua personalità morale, della sua spiritualità e
(continua)

cultura che, a sua volta, è frutto della mentalità¹⁶⁷ dominante. Di conseguenza, per creare uno spazio di libera espressione ed affermazione individuali, è necessario operare sulla mentalità dominante, che come abbiamo visto è ben più orientata sulle esigenze maschili che su quelle femminili. La mentalità maschiocentrica si fonda soprattutto sul ruolo di subordinazione simbolica delle donne. Come scrive Virginia Woolf in *Una stanza tutta per sé* (*A Room of One's Own*, 1929): «Per secoli le donne sono state gli specchi magici e deliziosi in cui si rifletteva la figura dell'uomo, raddoppiata»¹⁶⁸. Nonostante l'appartenenza al registro simbolico, la tendenza a concepire le donne come proiezioni dell'ego maschile impatta radicalmente sul piano reale. Le donne sono ancora, troppo spesso, escluse da posizioni di potere, nonché private di diritti fondamentali come la facoltà di decidere autonomamente e liberamente del loro corpo.

Due secoli prima di *Una stanza tutta per sé*, l'immagine mistificata del padre è messa in discussione dalla letteratura del Settecento illuminista, con particolare riferimento al teatro e al romanzo. Entrambi i generi mostrano la tendenza a problematizzare la figura eroica e autoritaria del padre. Questi viene rappresentato come soggetto maschile più umano ed emotivamente complesso¹⁶⁹, oltre ad essere contestualizzato, soprattutto nel romanzo, «con un nome, un cognome e un'appartenenza alla contemporaneità e a luoghi noti»¹⁷⁰. Il teatro e il romanzo del Settecento esprimono la crisi dell'idealizzazione del Padre, attestando l'emergere della cultura borghese e la delegittimazione dell'assolutismo dell'*ancien régime*. Come afferma Sapegno:

Nella critica al potere assoluto e paternalistico del governo monarchico si mette in gioco l'idea stessa di autorità, che nella società civile è fondata sul potere del Padre, e perciò è quella stessa autorità assoluta che va posta in discussione.¹⁷¹

Sapegno evidenzia inoltre come la rappresentazione letteraria del rapporto padre-figlia si presti a indagare i limiti del potere e dell'autorità. Questo intersecarsi di letteratura, filosofia e politica è resa possibile dalla società patriarcale, fondata sul divieto dell'incesto tra padre e figlia. Tale divieto ridimensiona l'autorità paterna, stabilendo per mezzo del matrimonio che il padre ceda la figlia alla società. La società impone al padre di rinunciare alla sua proprietà sulla figlia, così come la critica del potere assoluto esige dal re un

del suo gusto estetico, e, in breve, nella consapevolezza di sé e del proprio mondo» (www.treccani.it/vocabolario/cultura/, consultato in data 24/05/2019).

¹⁶⁷ Come la nozione di «cultura» anche quella di «mentalità» si presta a svariate interpretazioni. La nostra interpretazione si allinea alla definizione del *Vocabolario Treccani*, per cui la «mentalità» è un «modo particolare di concepire, intendere, sentire, giudicare le cose, ritenuto proprio di un individuo, di un gruppo sociale, o addirittura di un popolo» (www.treccani.it/vocabolario/mentalita/, consultato in data 24/05/2019).

¹⁶⁸ Woolf, *Una stanza tutta per sé*, 1993, pp. 44-45.

¹⁶⁹ Cfr. Sapegno, op. cit., pp. 56 e 64.

¹⁷⁰ Ivi, p. 65.

¹⁷¹ Ivi, p. 46.

passaggio di poteri ai sudditi. Nel Settecento illuminista, l'incesto padre-figlia è perciò una metafora utile a discutere l'ormai controversa supremazia monarchica:

[...] cosa definisce un potere tirannico? Si tratta di un atto discorsivo, come per il padre. Infatti nel potere assoluto è implicita la stessa chiusura anti-sociale presente nell'incesto: un abuso di potere contro la persona e la società che va regolato, come per l'incesto, con una cessione di potere.¹⁷²

La letteratura, conclude Sapegno, è costellata di allusioni più o meno esplicite all'incesto padre-figlia, il quale

costituisce una sorta di sottotesto, un'ombra costante che accompagna e interroga la rappresentazione del rapporto uomo-donna proiettandosi su di esso in modo sottile e inquietante fino ai nostri giorni, eppure assai raramente rilevata fino al femminismo.¹⁷³

Una delle testimonianze letterarie più antiche si trova nel libro decimo delle *Metamorfosi* (*Metamorphoseon libri XV*, 2/3-8 d. C.) di Ovidio, nel passaggio dedicato al mito di Cinira e Mirra (vv. 298-502). Figlia di Cinira, Mirra è tormentata dalla passione amorosa che nutre per il padre, con il quale finisce per giacere celando la propria identità. Nel descrivere l'amore illecito di Mirra, Ovidio mantiene il carattere iconico del mito – insito nel conflitto etico di Mirra –, senza tuttavia censurare l'aspetto carnale della pulsione incestuosa. Diversamente dalle *Metamorfosi*, la *Storia di Apollonio re di Tiro* (*Historia Apollonii regis Tyri*, III sec. ca.¹⁷⁴) narra del rapporto carnale tra il re Antioco e la sua bellissima figlia (senza nome) in termini puramente simbolici e astratti.

Riferimenti ai testi ovidiani emergono poi sia in Giovanni Boccaccio, avido lettore dei classici latini, sia in Vittorio Alfieri. A Boccaccio si deve la novella che apre la quarta giornata del *Decameron*¹⁷⁵ e che ha come protagonisti Tancredi, principe di Salerno, e la figlia Ghismunda. In questo caso, siamo davanti a un padre che, accecato dal suo attaccamento morboso alla figlia, non si decide a darla in sposa. Alfieri riprende invece da Ovidio il personaggio di Mirra, per farne l'eroina della sua tragedia che da essa prende il nome. Ideata, scritta in prosa e composta tra il 1784 e il 1786, la tragedia *Mirra* sublima la passione incestuosa della protagonista. Scompare ogni traccia della Mirra ovidiana che, infrangendo il tabù dell'incesto, sfida l'autorità paterna e, di riflesso, il Potere. Al posto della figlia ribelle, Alfieri propone una «figlia ubbidiente che ha interiorizzato l'Autorità paterna fino alla negazione di sé e alla morte»¹⁷⁶. Dopo aver confessato al padre il proprio

¹⁷² Ivi, p. 38.

¹⁷³ Ivi, p. 39.

¹⁷⁴ Cfr. Ussani 1929.

¹⁷⁵ Secondo l'*Enciclopedia Treccani* online, la stesura definitiva del *Decameron* risale probabilmente agli anni compresi tra il 1349 e il 1351 (www.treccani.it/enciclopedia/decameron, consultato in data 24/09/2020).

¹⁷⁶ Sapegno, op. cit., p. 60.

amore illecito, Mirra gli prende la spada e si trafigge. Ciriaco assiste impotente al suicidio, diviso tra il dolore per la perdita della figlia e l'orrore per la sua passione incestuosa.

Capitolo 2

Prospettive critiche sulla rappresentazione di madri e figlie

Diversamente dalla paternità, la maternità è soggetta alla retorica dell'abnegazione. La cultura dominante risente tuttora della convinzione che, per assolvere al ruolo materno, una donna debba mettere da parte le proprie ambizioni e i propri interessi. Una buona madre è colei che si dona ai figli, che si sacrifica per loro; di contro, è considerato legittimo per un padre preservare la propria carriera e ritagliarsi del tempo per se stesso. Se confusa con l'identità femminile, la maternità diventa per le donne uno strumento di repressione e di alienazione: un destino biologico che nega loro il diritto di autorealizzarsi quanto gli uomini. A tal proposito, Betty Friedan parla emblematicamente di «progressiva disumanizzazione»¹ subita da centinaia di casalinghe americane tra gli anni '50 e i primi anni '60.

Le riviste femminili, la pubblicità, la televisione, supportate dal parere di psicologi e sociologi affermati, si rivolgevano alle lettrici, alle spettatrici e alle consumatrici di quegli anni, esortandole alla «magica autorealizzazione nel matrimonio»². Innumerevoli donne finirono per crederci, incluse quelle che, pur vantando brillanti studi alle spalle, rinunciarono alle loro aspirazioni per consacrarsi alla famiglia. Tuttavia, una volta identificate nel ruolo di «moglie di...» e «madre di...», queste casalinghe dei *suburbs* si scoprirono insoddisfatte, depresse o mentalmente assenti. Certe volte, si sentivano sopraffatte da una rabbia e da una disperazione inspiegabili, che sfogavano su loro stesse, sul marito o sui figli. Alcune svilupparono nevrosi o malattie psicosomatiche; altre cercarono conforto in relazioni extraconiugali; altre ancora esplodevano in accessi d'ira coi figli, reagendo aggressivamente ai loro guai e capricci.

Secondo Rich, «le donne oppresse hanno sempre sfruttato la maternità come un canale – stretto ma profondo – per esprimere il loro umano desiderio di potere, di rivale»³ sulla società improntata al Maschile. Ciò avviene perché tra una madre e i suoi figli non si instaura soltanto un legame d'amore, ma anche di potere. Rich nota una sorprendente affinità tra la frase «fai così perché so io quel che devi fare», detta da una madre al/la suo/a bambino/a, e la frase «fai così perché ti ci posso costringere», che direbbe un superiore al suo sottoposto. Entrambe le frasi sono accomunate dalla presunzione di autorità tipica non

¹ Friedan 1970, p. 273.

² Ivi, p. 282.

³ Rich, *Nato di donna*, cit., p. 36.

tanto dell'autorevolezza, quanto piuttosto dell'autoritarismo (*infra* § 3.1). Da qui, deriva l'affermazione di Rich secondo cui «i rapporti di potere tra madre e figlio [o figlia] spesso sono semplicemente un riflesso dei rapporti di potere nella società patriarcale»⁴, in cui le donne, come ben sappiamo, sono spesso svantaggiate, manipolate e oggettificate.

Tali sono anche le figlie della nostra selezione di romanzi. C'è da dire però che in essi sono soprattutto le donne-madri a vessare le giovani protagoniste, ostacolando le loro aspirazioni a diventare padrone del loro destino (*infra* § 3.4). La narrazione di Eugenides filtra il punto di vista delle sorelle Lisbon, assoggettandole allo sguardo oggettificante del narratore. Questi viola la loro intimità, sogna di possederle sessualmente, dissacrandone l'aura virginale di cui è artefice insieme alla signora Lisbon. Camille, dal canto suo, è ricattata psicologicamente da Catherine, mentre l'Arminuta è oggetto di un patto di convenienza tra le sue due madri.

2.1 Trame familiari e intrecci madre-figlia

«L'incubo del potere materno»⁵: con queste parole Sapegno definisce l'agire della moglie del Capitano nel dramma *Il padre* (*Fadren*, 1887) di August Strindberg, in cui questa donna manipolatrice rivaleggia col marito su chi dei due deciderà del futuro della figlia adolescente. Analogamente al dramma di Strindberg, in cui la figlia è oggetto di contesa tra la madre e il padre, le figlie del nostro corpus sono ridotte a mezzi che giustificano i fini materni. Esse vedono le madri sostituirsi all'autorità paterna (*Le vergini suicide*, *L'Arminuta*) o insinuarsi nel loro legame col padre per screditarlo (*Insieme, e basta*). In ogni caso, le madri hanno il controllo del contesto familiare che rigirano a proprio vantaggio e a discapito delle figlie.

Nei nostri tre romanzi, il protagonismo materno⁶ produce una carica distruttiva che colpisce, innanzitutto, il corpo delle figlie. Ne *Le vergini suicide*, Lux, Bonnie, Mary e Therese manifestano segni di denutrizione a partire dal suicidio della sorella Cecilia, che devasta la signora Lisbon. Dopo la morte della figlia minore, ella abdica al ruolo di massaia, smettendo di assolvere le faccende domestiche e di occuparsi della famiglia. Lux, Bonnie, Mary e Therese si lavano i vestiti nella vasca da bagno e si nutrono di ciò che trovano in casa.

Un simile declino fisico caratterizza anche Camille. Gavalda la descrive come molto magra e inappetente, per via dello stress causatole dalla madre. Quest'ultima riversa sulla figlia l'invidia e la frustrazione che sono parte integrante del suo personaggio. Parlando di

⁴ *Ibid.*

⁵ Sapegno, op. cit., p. 132.

⁶ Secondo il *Vocabolario Treccani*, il protagonismo coincide con la «smania di essere in primo piano» (www.treccani.it/vocabolario/protagonismo/, consultato in data 18/08/2019). Nell'ambito del nostro corpus di romanzi, il protagonismo è un tratto tipico delle figure materne il cui agire mira, in modo più o meno occulto, a situarle al centro degli eventi e dell'attenzione dei familiari.

sua madre, Camille afferma di non averla mai vista felice, di non averla mai vista sorridere⁷. L'astio di Catherine nei confronti del mondo si struttura in sofisticate vessazioni psicologiche, alimentate dal suo sadismo. «Se racler les bottes sur la tête de sa fille lui procurait un gran réconfort»⁸, ci informa Gavalda nel ruolo di narratrice onnisciente. Da potenziale suicida, Catherine cade successivamente in depressione, stordendosi di farmaci che non inibiscono la sua ragionata perfidia.

Tutt'altro che ragionata è la violenza materna, rappresentata da Di Pietrantonio nel romanzo *L'Arminuta*. La madre biologica punisce la “disobbedienza civile” della figlia, la quale, con un gesto di provocazione, si dissocia dall'iniqua Legge materna. Tutto inizia da una lettera di Lidia, cognata di Adalgisa e zia acquisita dell'Arminuta. Quest'ultima vi trova allegate delle banconote e la madre, bisognosa di soldi, se ne infila un paio nel reggiseno. Subito dopo l'Arminuta viene pervasa da una «rabbia acida»⁹ non tanto per il gesto avido della madre, quanto piuttosto per l'ipocrisia di zia Lidia che nella lettera chiama «trasferimento»¹⁰ il suo abbandono. L'Arminuta non capisce perché perfino zia Lidia, che tanto ammirava, non voglia dirle la verità. Non le rimane allora che chiedere alla madre biologica, la quale però, al pari di Adalgisa, le oppone un'ostinata reticenza. L'Arminuta le strappa d'impulso le duemila lire dal petto, riducendole in pezzi. Presa in contropiede, la madre si limita prima a guardare la figlia «con le pupille fisse e nere». Poi digrigna i denti e le dà uno schiaffo «freddo, potente». L'Arminuta vacilla e rompe inavvertitamente una bottiglia d'olio. A quel punto, la madre biologica dà fondo alla sua collera, picchiando «la testa [della figlia] che aveva comandato tutto quel disastro».¹¹

Di Pietrantonio usa il sostantivo «testa» come metonimia di «ragione», la facoltà con cui l'Arminuta trasforma la rabbia in ribellione. L'Arminuta inaugura così lo spostamento della nostra focalizzazione analitica dal corpo all'agire delle figlie, spingendoci ad approfondirne la dimensione psicologica. In tal modo ci siamo rese conto della loro caratterizzazione di *outsiders*, grazie alla quale esse si emancipano dalla volontà materna. In qualità di *outsiders*, le nostre protagoniste denotano un'imperturbabilità dai tratti mistici (le sorelle Lisbon), un'acuta capacità introspettiva (Camille) e una forte autonomia di pensiero (l'Arminuta). Si tratta di tre dimensioni psicologiche che ritroviamo nella personalità dell'*outsider* di Wilson. Su quest'ultima insiste anche Fratini, le cui considerazioni in merito prendono spunto da uno studio di Anna Dartington intitolato *L'importanza dell'“outsider” nella famiglia ed in altri gruppi sociali (The Significance of the “Outsider” in Families and Other Social Groups, 1994)*. Supportata da riferimenti a Camus e a Wilson stesso, l'argomentazione clinica di Dartington contestualizza la figura

⁷ Cfr. Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 459.

⁸ Ivi, p. 51.

⁹ Di Pietrantonio, op. cit., p. 77.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Di Pietrantonio, op. cit., p. 78.

dell'*outsider* nel rapporto tra l'individuo e la società e tra l'adolescente e il nucleo familiare. Sia per Fratini sia per Dartington, l'*outsider* è un tipo umano che, diversamente dall'emarginato, non subisce l'esclusione ma la ricerca e ne fa il proprio habitat¹². Né le sorelle Lisbon, né Camille, né l'Arminuta si autocommiserano invidiando chi gode dell'approvazione altrui. Al contrario, sono coloro rispetto ai quali si sentono diverse che cedono al loro fascino (le sorelle Lisbon), che cercano la loro compagnia (Camille) o che invidiano la loro intelligenza (l'Arminuta). Perciò, esse si definiscono come figlie *outsiders* e non come figlie "spezzate": perché non permettono alle madri di averla vinta su di esse.

Detto ciò, il titolo della nostra tesi, con la specifica «figlie» accanto ad «outsiders», vuole significare che senza madri controverse non vi sarebbero donne *outsiders*. Una volta deciso di concentrarci sulla rappresentazione di donne "irregolari", abbiamo notato che quelle del nostro corpus avevano tra i tredici e i ventisei anni. La nostra ricerca ha considerato perciò dapprima una serie di studi focalizzati sulla fusione, la conflittualità e l'ambivalenza tra madri e figlie. Si tratta di dinamiche con le quali ogni donna è portata a confrontarsi, soprattutto tra la fine dell'infanzia e l'inizio dell'età adulta. In seguito, ci siamo concentrate sugli spaccati familiari che originano dalle dinamiche madre-figlia, approfondendo in tal senso il ruolo della figura paterna. Nell'apparato teorico considerato, non abbiamo tuttavia riscontrato alcun contributo che dimostrasse con l'analisi testuale¹³ l'esistenza di una correlazione tra il rapporto madre-figlia e la marginalità femminile. Nella critica transdisciplinare da noi consultata, non vi è traccia di una simile corrispondenza. Al suo posto, riscontriamo un tipo di analisi in cui la rappresentazione del rapporto madre-figlia è finalizzata a parallelismi tra la letteratura, il cinema e il teatro.

Lo stesso discorso vale anche per la critica prettamente letteraria. Tra gli studi letterari considerati, alcuni si limitano ad osservazioni di forma; altri si concentrano, invece, solo sul contenuto del testo. I primi tendono a ridursi ad un'analisi degli elementi stilistici (come il lessico, le figure retoriche e/o la sintassi); mentre i secondi non vanno oltre l'illustrazione delle tematiche ricorrenti. Nell'interpretare una o più opere letterarie, questi ultimi mancano

¹² Cfr. Dartington 1998, pp. 140-141; cfr. Fratini, «Considerazioni cliniche sulla relazione tra genitori e figli nell'adolescenza», 2008, pp. 102-103.

¹³ L'impiego dell'aggettivo «testuale» al posto di «letterario» deriva dal fatto che, in questo passaggio della nostra argomentazione, non pensiamo esclusivamente all'analisi di opere letterarie. Tra gli studi critici da noi considerati ve ne sono alcuni, infatti, che esaminano parallelamente la letteratura e il cinema. Al fine di includere tali testi nel nostro discorso, l'aggettivo «testuale» risulta perciò più indicato: perché la sua etimologia (il latino *textum* significa «tessuto», «intreccio») ne rivela la componente tattile, attribuibile alla pagina del libro come all'immagine filmica. Se pensiamo allo schermo del cinema, si tratta concretamente di una superficie in materiale sintetico, permeabile al suono, su cui vengono proiettate le immagini. Componendo una definizione rigorosa – quasi scientifica – del termine «testo», Roland Barthes descrive quest'ultimo come «la superficie fenomenica dell'opera letteraria», conferendo tridimensionalità alla parola scritta (Barthes, «Texte (Théorie du)», 2002, p. 443; la traduzione è nostra). In altra sede, Barthes ribadisce la *texture* del testo, descrivendolo come «un velo già fatto dietro al quale, più o meno nascosto, sta il senso (la verità)»; una «tessitura» nella quale «il soggetto vi si disfa, simile a un ragno che si dissolve da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela» (Barthes, *Il piacere del testo*, 1983, p. 63).

di problematizzare la relazione madre-figlia nello spettro più ampio di temi non direttamente riconducibili ad essa. Determinate a non cadere in un'analisi riduttiva dei nostri romanzi, abbiamo cercato innanzitutto di evitare un tipo di approccio puramente descrittivo, limitato ad esporre le modalità di interazione che rendono costruttivo o distruttivo il rapporto madre-figlia. Partendo dai passaggi letterari consacrati all'interiorità delle protagoniste, ne abbiamo sondato la psicologia e quella delle figure materne. Non ci è voluto molto per accorgerci della capacità manipolatoria delle madri e dell'importanza di questioni solo in apparenza estranee al loro rapporto con le figlie.

La smania di potere, il rifiuto di mettersi in discussione, la responsabilità del proprio destino sono tematiche racchiuse, rispettivamente, nell'indole autoritaria della signora Lisbon, nei tratti narcisistici di Catherine, nella stasi esistenziale di Camille e nell'affermarsi dell'Arminuta (*infra* capitolo 3). Individuati i sottotemi riconducibili al rapporto madre-figlia, ci siamo focalizzate sul contenuto dei romanzi senza trascurarne la forma. Le scelte lessicali di Eugenides, Gavalda e Di Pientrantonio si sono rivelate sintomatiche della marginalità delle protagoniste. Analizzando il «senso di reclusione» delle sorelle Lisbon, l'«autarchia affettiva» di Camille e l'abbandono dell'Arminuta, ci siamo interrogate sull'origine della loro esclusione sociale, appurando il ruolo-chiave giocato in essa dalla volontà materna.

C'è da dire anche che la fine dei romanzi segna il tramonto dell'egemonia materna. La signora Lisbon, sedata dai sonniferi, si trascina tra le tombe delle figlie tutte morte suicide. Catherine, dipendente dal Prozac, non riesce più a manipolare Camille, dopo che quest'ultima prende in mano la sua vita intraprendendo la carriera artistica e fidanzandosi con Franck. Per quanto concerne le due madri dell'Arminuta, quella adottiva diventa succube di un uomo possessivo. Quella biologica è minacciata da un'insegnante dell'Arminuta, che le intima di non ostacolare la carriera scolastica della figlia se non vuole essere denunciata agli assistenti sociali.

2.2 «Matrophobia» vs «mother-quest»

Viste con gli occhi delle figlie, le madri dei nostri romanzi smontano il cliché della madre «tutta amore»¹⁴. Di conseguenza, nel passare al vaglio la critica letteraria e transdisciplinare, abbiamo esaminato soprattutto (ma non esclusivamente) quegli studi sul rapporto madre-figlia dal punto di vista delle figlie. In essi, abbiamo poi isolato due filoni critici: un primo tendente alla «matrophobia» e un secondo improntato alla «mother-quest»¹⁵.

¹⁴ Recalcati, *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, 2015, p. 15.

¹⁵ Giorgio, *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, 2002, p. 5. La bipartizione tra critica «matrofobica» e critica improntata alla «mother-quest» ci è suggerita da Adalgisa Giorgio e dalla sua riflessione sulla densità di significato propria delle dinamiche letterarie tra madri e figlie.

Il filone «matrofobico» deriva dal sostantivo inglese «matrophobia», coniato da Lynn Sukenick e sviluppato ulteriormente da Rich. L'autrice di *Nato di donna (Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution, 1976)* afferma che la «matrofobia», così come la intende Sukenick, «non è la paura della madre o della maternità ma di diventare come la propria madre»¹⁶. Nella personale elaborazione di Rich, la «matrofobia» è una scissione dell'io e avviene in colei che teme di sperimentare le stesse «schiavitù»¹⁷ della propria madre. Con questo termine, Rich veicola le mortificazioni subite dalle donne nella società patriarcale: mortificazioni che le figlie di oggi non sono tendenzialmente disposte a replicare. «La madre rappresenta la vittima che è in noi, la donna asservita, la martire»¹⁸, ci dice Rich. Questo retaggio storico-culturale, interiorizzato dalle figlie, le induce a rinnegare ogni parte di loro suscettibile di ricondurle all'effigie materna¹⁹. Ciò comporta uno scenario letterario in cui la figlia, mossa da un odio viscerale contro la madre, la rinnega in quanto tale vedendola come una nemica. Di «matricidi letterari»²⁰ è piena la produzione di Némirovsky. A titolo di esempio, rimandiamo al romanzo *La nemica (L'Ennemie, 1928)* dove la vanitosa ed egocentrica Francine è indifferente alla figlia Gabri, la quale per tutta risposta diventa perfida e vendicativa.

A differenza del filone «matrofobico», quello che punta alla «mother-quest» esplora invece quegli esempi letterari in cui le figlie riscoprono il valore del modello materno. Ne sono un esempio la letteratura e la critica letteraria che, alla stregua di Irigaray, insistono sul recupero della genealogia matrilineare, senza escludere il dolore che tale processo comporta. Confrontarsi con la propria madre significa infatti portare alla luce un vissuto psicologico complesso. In esso, la gioia provata nel riflettersi dei corpi simili coesiste con il senso di colpa, sperimentato dalla figlia nella rottura del suo rapporto fusionale con la madre. Questo insieme intricato di emozioni contrastanti è ben rappresentato nei romanzi di Ferrante *L'amore molesto* e *I giorni dell'abbandono* (2002). Sul fronte della critica letteraria, una testimonianza eclatante di *mother-quest* è invece il saggio di Rich *Quando noi morti ci destiamo: la scrittura come re-visione (When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision, 1972)*. In esso Rich ci introduce al concetto di «re-visione» («re-vision») che definisce in relazione alla storia e alla vita delle donne del presente e del futuro: «La re-visione — l'atto di guardarsi indietro, di vedere con occhi nuovi, di affrontare un vecchio testo con una nuova disponibilità critica — è per le donne più di un capitolo di storia culturale; è un atto di sopravvivenza»²¹.

¹⁶ Rich, *Nato di donna*, cit., p. 238.

¹⁷ Ivi, p. 239.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cfr. O'Reilly 2010, p. 738.

²⁰ «Textual matricide[s]» in Giorgio, *Writing Mothers and Daughters...*, cit., p. 5 (la traduzione è nostra).

²¹ Rich, *Quando noi morti ci destiamo: la scrittura come re-visione*, 1982, p. 25. Come osserva Rosella Simonari in merito ad Adrienne Rich e al significato di «re-visione», «è soprattutto una presa di coscienza che
(continua)

Per quanto il termine «sopravvivenza» possa sembrare oggi un po' enfatico, non lo era affatto tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, a cui risale la pubblicazione del saggio di Rich. Il femminismo della «seconda ondata» (1968-1979)²² comportò infatti per le donne una vera e propria lotta²³ per essere riconosciute come individui liberi e autonomi. Sopraffatte per un verso dall'autoritarismo delle istituzioni, e per l'altro dal maschilismo in seno al Sessantotto, esse si difendono creando spazi di incontro e di dibattito solo femminili. Il separatismo del femminismo della «seconda ondata» deriva perciò dall'esclusione che, durante il Sessantotto, le donne militanti subiscono da parte della gerarchia maschile (a destra come a sinistra). Lo stesso discorso potrebbe valere per lo status di *outsiders* delle nostre protagoniste, il quale emerge analogamente dalla loro condizione di giovani emarginate. Questo parallelismo tra la realtà storica del Sessantotto e il nostro corpus letterario è giustificato dalla consapevolezza che, nei romanzi di Eugenides, Galvalda e Di Pietrantonio, le figure materne adottano la stessa logica oppressiva di quegli uomini che furono artefici e oppositori della contestazione.

Come il sistema patriarcale, anche il protagonismo materno ruota attorno a se stesso. Le madri dei nostri romanzi agiscono mosse dai propri bisogni (*L'Arminuta*), dalle proprie nevrosi (*Insieme, e basta*) o dalle proprie paure (*Le vergini suicide*). Si specchiano nelle figlie, ma sono disposte a distruggerle se queste rimandano loro un'immagine diversa da quella che si aspettano. Così facendo, il protagonismo materno

implode, si auto-stermina proprio in ragione di questo suo ruotare autistico su se stesso, e questo suo avvitemento circolare è il prezzo da pagare per l'esclusione di tutto ciò

mette in moto la messa in discussione di certi canoni volti ad escludere le donne o a rappresentarle secondo stereotipi fatti di passività e oggettificazione» (Simonari 2009, p. 29).

²² Cfr. M. Lombardi 2011. L'insistenza sulla «differenza» – intesa come specificità femminile – è ciò che distingue il femminismo della seconda ondata dal femminismo della prima ondata. Quest'ultimo si fonda sull'idea di uguaglianza, concentrandosi su richieste di pari diritti tra uomini e donne. Rispetto alle femministe della prima ondata, quelle della seconda ondata realizzano in più che le differenze biologiche sono strumentalizzate dalla logica patriarcale, al fine di legittimare le discriminazioni sociali, economiche e culturali a danno delle donne. Per questo la seconda ondata femminista punta alla sfera privata, minando la concezione maschilista di sessualità, di relazione di coppia e di famiglia. L'obiettivo è quello di dimostrare «gli effetti pubblici e oppressivi» (*ibid.*) di un contesto domestico controllato e dominato dagli uomini, malgrado le rivendicazioni di uguaglianza sbandierate in piazza dai sessantottini.

²³ Le militanti della seconda ondata femminista miravano a riformare lo spazio pubblico a partire dal privato, come dimostra la loro enfasi sull'emancipazione sessuale femminile. Con questa strategia, esse ambivano a costruire una società rinnovata che riconoscesse la specificità delle donne, pur continuando a garantire loro pari diritti con gli uomini. Trascinate dal fervore del Sessantotto, le donne che vi si unirono non avevano calcolato la parzialità celata nelle idee di uguaglianza del movimento. Tali idee animavano l'attivismo pubblico di studenti e operai, senza tuttavia scalfire la disparità uomo-donna nel privato. A complicare il tutto, vi era il dominio maschile all'interno dello stesso movimento. Le militanti del Sessantotto erano confinate in ruoli subalterni, subivano le aspettative dei compagni sulla propria condotta morale, non erano coinvolte nelle decisioni, diventavano oggetto di competizione tra maschi o venivano messe da parte in favore della complicità tra questi (cfr. M. Lombardi, *op. cit.*; cfr. Sapegno, *op. cit.*, pp. 11-12). Per questi motivi, esse optarono infine per una politica di separatismo (cfr. M. Lombardi, *op. cit.*).

che se stesso non è, di tutto ciò che è Altro e differente da sé.²⁴

Paola Zaretti condensa la logica patriarcale in queste parole, atte a descrivere anche l'agire delle madri delle nostre protagoniste. L'interpretazione che proponiamo dei romanzi di Eugenides, Gavalda e Di Pietrantonio potrebbe dirsi dunque «matrofobica». Noi preferiamo definirla tuttavia come una disposizione critica tesa a problematizzare il «materno». In ragione di ciò, abbiamo selezionato monografie, saggi e articoli che esprimessero le molteplici prospettive letterarie delle figlie. Tale varietà è frutto, da un lato, della transdisciplinarietà cui si presta l'analisi letteraria del legame madre-figlia. Dall'altro, essa risulta dalla capacità che tale legame ha di permeare lo stile e il contenuto del discorso²⁵. Ciò vale soprattutto per la letteratura in cui la descrizione delle madri procede per metafore acquatiche, come nel caso del mare o del fiume che rievocano il liquido amniotico²⁶.

La permeabilità della parola al vissuto condiviso da madri e figlie è di particolare interesse per Lori Saint-Martin. Nell'articolo *Le nom de la mère : Le rapport mère-fille comme constante de l'écriture au féminin* (1998), l'autrice sottolinea come la sintassi di Gabrielle Roy sia costellata di frasi che affermano una cosa e il suo contrario. Nel loro duplice movimento di avvicinamento e di allontanamento, esse ricordano una spirale, figura simbolica del soggetto donna. Nello specifico, per Annie Anzieu, la spirale rimanda al cammino tortuoso verso la conquista di un'armonia tra sé stesse e l'Altro²⁷ (incarnato nel nostro caso dalla madre). Basandosi sulle teorie di Irigaray, Chodorow e Marianne Hirsch, Saint-Martin instaura un dialogo tra letteratura, psicoanalisi e femminismo. L'autrice si colloca perciò nella critica transdisciplinare, in cui il rapporto madre-figlia funge da legante tra vari ambiti del sapere. Ciò avviene sia sul piano teorico, che fa da sfondo all'analisi di dettaglio, sia in quest'ultima con parallelismi tra la letteratura il cinema e il teatro – è il caso per esempio di due studi che consideriamo di seguito: l'uno di Caroline Eliacheff e Nathalie Heinrich, e l'altro a cura di Norman Buford.

Questi testi sono affiancati da altri che optano per un'analisi incentrata sulla

²⁴ Zaretti 2011, p. 26.

²⁵ Cfr. Saint-Martin, «Le nom de la mère : Le rapport mère-fille comme constante de l'écriture au féminin», 1998, cit., p. 76. Lori Saint-Martin dimostra che il legame madre-figlia sovradetermina lo stile e il contenuto del testo letterario. Ella arriva persino ad affermare che l'esigenza di scrittura di un'autrice dipenda dal tipo di rapporto che la lega alla madre: «[...] le rapport mère-fille est souvent à la base de la venue de la protagoniste à l'écriture ; c'est pour la mère ou contre elle, pour lui échapper ou encore pour la rejoindre ou la venger, que la fille écrit» (ivi, p. 77).

²⁶ Cfr. Prosper-Chartier 2008, p. 51.

²⁷ Cfr. Saint-Martin, «Le nom de la mère...», cit., p. 84. Rimandiamo inoltre ad Anzieu 1999, p. 60: «Il punto di partenza della spirale sembra appartenere all'iconografia del femminile. Origine chimerica nella cavità psichica, che si manifesta come una messa in ordine del groviglio dei moti interiori [...]». Il nesso tra spirale e rapporto madre-figlia è poi puntualizzato in ivi, p. 61: «La spirale mi sembra essere, così come già nel bambino piccolissimo, un significanto della necessità di differenziarsi dallo "stampo" restando se stessi. In ogni caso, nella bambina questo segno prende necessariamente questo significato [...]».

letteratura scritta da donne. In essi, la rappresentazione del rapporto madre-figlia diventa un'opportunità per mettere in luce il valore aggiunto della scrittura femminile²⁸. Tra tali studi ve ne sono alcuni basati su simmetrie e confronti tra più autrici ed altri che isolano invece la produzione letteraria di singole scrittrici. Il capitolo si conclude con una sezione dedicata alla critica incentrata sulla scrittura femminile, che si distingue per l'applicazione di teorie femministe all'analisi testuale.

2.3 Dalla critica transdisciplinare alla critica letteraria

Tra gli studi transdisciplinari da noi considerati, figura innanzitutto *Madri e figlie. Una relazione a tre (Mères-filles : Une relation à trois, 2002)* di Eliacheff e Heinich. Le due autrici, l'una psicoanalista e l'altra sociologa, esplorano il binomio madre-figlia in classici della letteratura, come *Biancaneve*, *Anna Karenina* e *Madame Bovary*, e in altrettanti classici del cinema, come *Bellissima*, *Tacchi a spillo* e *Lezioni di piano*. Il titolo scelto da Eliacheff e Heinich sottolinea l'importanza del padre, fondamentale per la costruzione di un rapporto equilibrato tra madri e figlie. Di *Mères-filles* abbiamo apprezzato soprattutto l'audacia delle autrici nel proporre un'analisi socio-psicoanalitica, applicata ad un corpus sia letterario sia cinematografico. La nostra ricerca ambisce infatti ad un simile sincretismo metodologico, mirando ad un'analisi letteraria influenzata dal femminismo, dalla psicoanalisi, dalla filosofia e dalla sociologia.

Di orientamento transdisciplinare è anche *The Mother in/and French Literature (2000)*, monografia curata da Buford. Dedicata alla rappresentazione del «materno», essa ha il pregio di abbracciare una vasta produzione artistica francese e francofona, compresa tra la seconda metà del XVII e la fine del XX secolo. Dalla fiaba al teatro passando per il cinema, i saggi inclusi affrontano il «materno» sia in termini negativi – come limitazione della libertà femminile o strumento di affermazione dell'autorità maschile – sia in termini positivi – come ispirazione poetica o modello per la figlia alla ricerca della propria identità. Di particolare interesse è il saggio di Daniela Di Cecco, intitolato «*Moi aussi j'ai eu ton âge...*» : *la relation mère-fille dans le roman pour adolescentes en France et au Québec*. Esso è una «re-visione» in stile Rich della concezione che vede la madre come ostacolo allo sviluppo della soggettività indipendente della figlia. Al contrario, Di Cecco pone l'accento su una madre positiva, complice e comprensiva, antitetica alla madre tirannica descritta da Simone de Beauvoir²⁹.

²⁸ Con questo termine vogliamo indicare le opere letterarie scritte da donne e non uno stile di scrittura tipicamente femminile, che presupporrebbe l'esistenza di un modo di scrivere inequivocabilmente maschile. Sulla controversa esistenza di uno stile di scrittura femminile, vedi Varvello 2016.

²⁹ Così Simone de Beauvoir descrive i sentimenti contrastanti che prova una madre nei confronti della propria figlia che cresce: «Contrariata di aver generato una donna, la madre l'accoglie con questa equivoca maledizione: "Tu sarai donna". Spera di riscattare la sua inferiorità facendo di colei che considera la sua copia una creatura superiore; e tende anche a infliggerle la stessa tara di cui lei ha sofferto» (Beauvoir 2008, p. 513).

Incuriosite dall'attenzione di Di Cecco al romanzo per adolescenti, abbiamo riscontrato la medesima focalizzazione in due monografie, che esaminano la figura materna e il rapporto madre-figlia nella letteratura per ragazzi/e. La prima di queste è di Hilary Crew e si intitola *Is It Really «Mommie Dearest»? Daughter-Mother Narratives in Young Adult Fiction* (2000). La seconda, invece, è una raccolta di saggi a cura di Lisa Rowe Fraustino e Karen Coats, dal titolo *Mothers in Children's and Young Adult Literature: From the Eighteenth Century to Postfeminism* (2016).

Crew si concentra sulla relazione tra madri e figlie adolescenti, in una selezione di romanzi e racconti per ragazzi/e pubblicati tra il 1965 e il 1998. L'autrice conduce la sua analisi intrecciandovi elementi teorici narratologici (focalizzazione narrativa), psicoanalitici (concetti freudiani) e femministi (messa in discussione del patriarcato). L'obiettivo del suo approccio transdisciplinare è di rendere conto di varie istanze letterarie. Tra le molte individuate da Crew, figurano l'assenza della voce materna, l'idealizzazione della madre, il bisogno di indipendenza della figlia, la specularità e il conflitto madre-figlia, la voce della figlia che dà sfogo al suo risentimento verso la madre, la competizione tra madre e figlia, il potere materno e il rovesciamento degli stereotipi di genere³⁰, che dà voce all'identità femminile dietro i ruoli di moglie e madre.

Rispetto alla monografia di Crew, quella a cura di Fraustino e Coats si interessa alla letteratura per ragazzi/e senza escludere la letteratura per bambini. I saggi selezionati dalle due autrici abbracciano un vasto numero di opere non soltanto letterarie. Comprese tra il XVIII e la prima metà del XXI secolo, queste appartengono ai generi più disparati: dalla narrativa pedagogica di Anna Laetitia Barbauld ai libri illustrati (*picture books*); dal genere *fantasy* alla fantascienza distopica di Suzanne Collins. Analogamente a Crew, Fraustino e Coats integrano nella loro analisi prospettive teoriche transdisciplinari: da quella storico-culturale a quella psicoanalitico-cognitiva, fino alle teorie femministe e post-femministe nella parte finale della monografia. Detto ciò, diversamente da Crew, che pone l'accento sulla relazione madre-figlia, Fraustino e Coats sondano l'esperienza materna così come emerge dall'analisi dettagliata del discorso letterario.

La tesi magistrale di Annalisa Zirolto rappresenta una sintesi tra l'approccio di Crew e quello di Fraustino e Coats. Intitolata *La relazione madre-figlia nella letteratura per l'infanzia: la penna delle donne registra, racconta, insegna...* (2013/14), Zirolto riunisce sotto la dicitura «letteratura per l'infanzia» la produzione delle scrittrici più rappresentative della letteratura per bambini e ragazzi, come Beatrice Masini e Bianca Pitzorno. Zirolto esamina il rapporto madre-figlia contestualizzato nel discorso patriarcale sulla maternità.

³⁰ Rimandiamo al paragrafo del libro di Hilary Crew sul rapporto tra la dodicenne Tiger Ann e la madre Corinna nel romanzo *My Louisiana Sky* (1998) di Kimberly Willis Holt. La scrittrice smonta gli stereotipi di genere, ricorrendo ad una dinamica narrativa madre-figlia in cui la forza d'animo e l'autonomia di Tiger Ann non si affermano per contrasto rispetto ad una Corinna debole e bisognosa di cure, malgrado quest'ultima sia una madre affetta da un ritardo mentale (cfr. Crew 2000, p. 254).

Isolando i meccanismi relazionali tra madri e figlie, ella sonda il «materno» e la riscoperta, da parte della figlia, della genealogia matrilineare. Zioldo parla di quest'ultima in modo realistico e pragmatico, senza vittimizzare o idealizzare il vissuto delle madri.

Molto onestamente, Zioldo afferma che «difficilmente [...] le donne cresciute nella società patriarcale possono sentirsi abbastanza amate dalla madre, in quanto l'affetto di quest'ultima è sempre troppo limitato, sopraffatto dal potere maschile»³¹. A tal proposito, l'autrice sottolinea che quando si parla di genealogia matrilineare si esortano all'azione quasi sempre le figlie, quasi mai le madri. Mentre le figlie non hanno il diritto di odiare le loro madri, le madri non sono tenute a smettere di sfogare frustrazioni e sensi di colpa sulle figlie. In questo caso, il pensiero femminista si allinea paradossalmente con la narrazione patriarcale, secondo la quale «le madri sono per definizione irreprensibili» e le figlie si devono adeguare, soffocando le proprie rivendicazioni. Una figlia che si rivolta contro la madre «sarebbe ignobile, creerebbe disordine»³²; mentre, inspiegabilmente, è del tutto accettabile che un figlio si rivolti contro il padre. In controtendenza con chi santifica le madri, Zioldo sostiene che esse dovrebbero innanzitutto lavorare su loro stesse. Infatti, solo imparando a conoscersi e a piacersi, si può essere un modello positivo per la propria figlia:

Nel patriarcato, [...] l'amore per le figlie richiederebbe un forte senso di amore per sé da parte della madre. Una donna che rispetti e ami il proprio corpo, che non lo ritenga impuro, non lo veda come oggetto sessuale, farà in modo, senza parole, solo con il proprio essere e il proprio atteggiamento, che la figlia veda il proprio corpo come un luogo sano e felice in cui vivere.³³

2.4 Il rapporto madre-figlia nella scrittura delle donne

Per la sua scelta del corpus letterario, Zioldo ci permette di introdurre la critica del rapporto madre-figlia nella scrittura femminile. Essa è composta da studi di cui una prima tranche si costruisce su simmetrie e confronti tra più scrittrici, in diversi paesi o in singole aree geografico-linguistiche. Una seconda tranche sceglie invece di esplorare la produzione letteraria di singole autrici. Negli uni e negli altri, abbiamo approfondito le ricerche sulla letteratura femminile anglo-americana, francese e italiana con alcune eccezioni: la tesi di dottorato di Claudia Mansueto, basata su opere di scrittrici maghrebine; il saggio di Maria-Regina Kecht, che confronta i romanzi di due scrittrici austriache (Elfriede Jelinek e Anna Mitgutsch); e il già citato articolo di Saint-Martin³⁴, incentrato sulle scrittrici quebecchesi

³¹ Zioldo 2013/14, p. 68.

³² Naouri 1999, p. 236.

³³ Zioldo, op. cit., p. 68.

³⁴ Per via della focalizzazione di Saint-Martin sulle scrittrici del Québec, ci siamo limitate al suo articolo del 1998 tralasciando l'ampliamento monografico del 1999 (*Le nom de la mère : Mères, filles et écriture dans la* (continua)

operative tra la fine degli anni '70 e la fine degli anni '90.

L'inclusione in via eccezionale di questi studi nella nostra ricerca deriva dal loro valore aggiunto a livello metodologico e tematico. Le opere analizzate da Mansueto, Kecht e Saint-Martin non rientrano nelle aree geografico-linguistiche della nostra tesi. Eppure, la tesi di Mansueto è esemplare nel dipanare la complessità analitica intrinseca al rapporto madre-figlia. Suddividendolo in quattro tipologie relazionali, Mansueto isola i temi letterari che più lo rispecchiano. Dal canto suo, il saggio di Kecht evidenzia il binomio vittima-oppressore, nel suo emergere dalla rappresentazione del legame madre-figlia. Infine, l'articolo di Saint-Martin vanta un'argomentazione integrata all'analisi di dettaglio, quest'ultima caratterizzata a sua volta da un'attenzione bilanciata tra i temi ricorrenti e gli elementi stilistici del discorso narrativo.

Tra i contributi accademici che optano per un approccio pluriautorale, spicca *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women* (2002). Curato da Adalgisa Giorgio, esso orchestra più voci femminili che testimoniano delle varie dimensioni letterarie del rapporto madre-figlia. Sia quest'ultimo simbolico, "passionale", dialettico o conflittuale, la sua rappresentazione suscita interpretazioni controverse, in ragione dell'impossibilità di una lettura univoca. Il libro a cura di Giorgio traccia in particolare le modalità con cui il rapporto madre-figlia si esplica nella scrittura femminile dell'Europa Occidentale. Data la vastità di tale corpus, esso viene circoscritto alla seconda metà del XX secolo e alle seguenti aree geografiche: Inghilterra, Francia, Germania e Austria, Irlanda, Italia e Spagna. Il libro è suddiviso in sette capitoli, di cui ciascuno tratta la letteratura di un singolo paese. Ad eccezione degli altri, il capitolo 1 espone le principali teorie sulle dinamiche tra madri e figlie, con un approccio che coniuga psicoanalisi, narratologia e studi culturali.

Per quel che ci riguarda, il valore aggiunto di *Writing Mothers and Daughters* è nel trattamento separato delle letterature di vari paesi. Come sostiene Giorgio nell'«Introduzione», l'analisi letteraria che rispecchia la diversità geografico-culturale delle opere oggetto di studio serve meglio l'idea di una prospettiva comparata, rispetto a una raccolta antologica di saggi. Secondo Giorgio, la forma dell'antologia rischia infatti di oscurare le differenze tra le varie tradizioni storiche, culturali e letterarie, differenze che si riflettono nel modo specifico con cui ogni letteratura tratta il rapporto madre-figlia.

A differenza di Giorgio, Elizabeth Podnieks e Andrea O'Reilly suddividono per aree tematiche il loro corpus letterario transculturale. Ogni area mette in luce una sfaccettatura della maternità, grazie alla selezione di un insieme di saggi che abbraccia più generi

littérature québécoise au féminin). In quest'ultimo, Saint-Martin approfondisce l'idea, già esposta nell'articolo, che esistano una o più stilistiche femminili riconoscibili. Dalla rappresentazione di matricidi e infanticidi reali e simbolici, Saint-Martin arriva a considerare esempi letterari di collaborazione madre-figlia. Rispetto all'articolo, la monografia estende anche il corpus analizzato, che non si limita più allo studio di romanzi ma vi include anche poesie e testi teatrali.

letterari: dal romanzo al racconto, dall'autobiografia alla memorialistica, passando per la poesia. Dal titolo *Textual Mothers/Maternal Texts: Motherhood in Contemporary Women's Literatures* (2010), il libro a cura di Podnieks e O'Reilly si suddivide in quattro parti, coronate da una coda sugli obiettivi raggiunti dalle ricerche accademiche sul «materno». La prima parte tratta la rappresentazione letteraria dell'assenza materna, riconducibile ai personaggi di madri fisicamente e/o emotivamente assenti, così come al silenzio della voce materna dal punto di vista narrativo delle figlie. La seconda parte affronta invece il tema letterario dell'ambivalenza materna, intesa nel senso di Rozsika Parker. Per quest'ultima, l'ambivalenza caratterizza diversamente le madri, portandole tutte a sperimentare l'odio accanto all'amore per i figli: «[...] maternal ambivalence constitutes not an anodyne condition of mixed feelings, but a complex and contradictory state of mind, shared variously by all mothers, in which loving and hating feelings for children exist side by side»³⁵.

La terza parte di *Textual Mothers/Maternal Texts* si concentra sulla rivendicazione letteraria della maternità come funzione indipendente dalla logica patriarcale. Focalizzata sulla comunicazione del «materno», la quarta ed ultima parte della monografia oscilla tra l'impossibilità letteraria di trasmissione della genealogia matrilineare alla condivisione di quest'ultima per mezzo di internet. Dai propositi introduttivi di Podnieks e O'Reilly risulta evidente il loro intento di dare voce alle madri, privilegiando prospettive letterarie «matrilineari e matrifocali»:

The overarching goal of *Textual Mothers/Maternal Texts* is to map shifts from the daughter-centric stories (those which privilege the daughter's voice) that have, to be sure, dominated maternal traditions, to the matrilineal and matrifocal perspectives that have emerged over the last few decades as the mother's voice—in all its rhythms and ranges—has moved slowly, as Hirsch describes, from silence to speech.³⁶

Le opere considerate nei saggi scelti da Podnieks e O'Reilly danno forma a un corpus letterario dalla portata transoceanica, che dalle Americhe (Canada, Stati Uniti e America Centrale) e i Caraibi si estende fino all'Asia e all'Australia, senza escludere l'Europa. Cronologicamente, le autrici analizzate nei saggi si situano tra gli ultimi decenni del XX secolo e il primo decennio del XXI secolo. Si tratta di romanziere, poetesse, scrittrici di autobiografie e *memoirs*, accomunate dalla propensione letteraria a ripensare soggettività e ruoli materni³⁷.

³⁵ Parker 1997, p. 17.

³⁶ Podnieks e O'Reilly 2010, p. 2.

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 5.

* * *

Tra le studiose che si occupano di simmetrie e confronti tra più scrittrici, Mansueto si limita ad un genere letterario connotato geograficamente. Lo si evince dal titolo della sua tesi di dottorato del 2013: *Il rapporto madre-figlia nelle letterature femminili maghrebine (1980-2010)*. Il fulcro della ricerca di Mansueto è la figura materna, «simulacro ricorrente»³⁸ nelle opere francofone di scrittrici algerine, marocchine e tunisine pubblicate tra gli anni '80 e il primo decennio degli anni 2000. Mansueto indaga la maternità alla luce della relazione madre-figlia, che schematizza in quattro tipologie di rapporto: la prima all'insegna della violenza, la seconda dell'assenza, la terza dall'incomprensione e la quarta dall'amore reciproco. L'autrice mostra in tal modo i molteplici volti del «materno», che incarnato da un personaggio o astratto in un simbolo si sottrae in ogni modo ad una lettura univoca.

Il tema dell'ambivalenza viene sondato anche da Kecht in *The Victim as Oppressor: Mirror Structures in Mother-Daughter Relations in Recent German Women's Fiction* (1989). Infatti, nei romanzi analizzati dall'autrice, madri e figlie racchiudono in sé la doppia identità di vittima-oppressore. Focalizzandosi sulla letteratura femminile austriaca degli anni '80, Kecht esemplifica ne *La pianista (Die Klavierspielerin, 1983)* di Jelinek e in *Tua madre era come te? (Die Züchtigung, 1985)* di Mitgutsch la violenza fisica e psicologica riconducibile all'amore materno. Entrambi i romanzi confermano l'essenza conflittuale del rapporto madre-figlia, descritta da Beauvoir ne *Il secondo sesso (Le deuxième sexe, 1949)* e così riassunta da Kecht:

In her classic work *The Second Sex*, Simone de Beauvoir astutely described the nature of the conflict that turns the mother-daughter relationship into a struggle for maternal domination and self-extension, leaving behind a victim who has absorbed rather than developed a self, who has internalized the behavior of maternal oppression and imitates it whenever the occasion permits.³⁹

Al pari di Kecht, vi sono altri critici che circoscrivono la loro analisi del rapporto madre-figlia alla letteratura femminile di singole aree geografico-linguistiche. Fatta eccezione per Saint-Martin, che si concentra sulle scrittrici quebecchesi nella seconda metà del XX secolo, Saveria Chemotti, Patrizia Sambuco e Hanna Serkowska si focalizzano sulla letteratura italiana del Novecento. Ne *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea* (2009), Chemotti seleziona una serie di voci letterarie femminili tra XX e XXI secolo. Da Sibilla Aleramo ed Elsa Morante fino alla più contemporanea Ferrante, Chemotti sostiene che, per attualizzare la riflessione sulla figura materna, è

³⁸ Mansueto 2013, p. 5.

³⁹ Kecht 1989, p. 108.

necessario confrontarsi con l'enigma e i paradossi del «materno»⁴⁰. Ciò si realizza «sottoponendo la parola “madre” a interrogazioni e teorizzazioni diverse», «che rifluiscono in termini come madre interna, madre immaginaria, madre reale, madre simbolica»⁴¹. Le proiezioni del «materno» informano, a loro volta, la rappresentazione del rapporto madre-figlia, in cui predomina spesso «l'idea del soffocamento da parte della madre o il ricordo e la nostalgia di una simbiosi originaria che rende insopportabili le due alterità soggettive»⁴². Questa consapevolezza dà il via all'indagine di Chemotti, orientata su autrici che parlano di sé attraverso la vita e la genealogia di altre donne⁴³. Dall'analisi della selezione letteraria di Chemotti, traspare «un nuovo desiderio di riconquista e di riappropriazione di una traccia sorgiva del materno che può essere fonte di rinnovamento, di riconoscimento e perfino di riconoscenza e amore filiale»⁴⁴.

Sambuco e Serkowska si concentrano entrambe sulla produzione di scrittrici italiane. Tuttavia, se il corpus di Sambuco si colloca nella seconda metà del XX secolo, quello di Serkowska è compreso tra la prima metà del 1900 e la prima metà degli anni 2000. In *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento* (2014), Sambuco esplora il punto di vista della figlia, che tende a predominare portando avanti la narrazione di sé e della propria madre. Accanto al tema della figlia-narratrice, i romanzi scelti da Sambuco presentano altri due *leitmotiv*: il corpo femminile e le «forme alternative di comunicazione tra madre e figlia». Sambuco si focalizza in particolare «sulla relazione tra l'espressione del senso di identità della figlia e lo sviluppo di un discorso di corporeità, che emerge nel re-immaginare la relazione con la madre»⁴⁵. In un recente articolo del 2018, dal titolo *Madre-figlia: un binomio complesso*, Serkowska esplora invece il «materno» in Sibilla Aleramo, Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg, Oriana Fallaci, Ferrante e Di Pietrantonio. Stabilendo simmetrie vertiginose tra le numerose scrittrici, ella definisce la misura in cui la riflessione sull'identità femminile e sul rapporto madre-figlia influisce sull'elaborazione e l'interpretazione della figura materna⁴⁶.

Correlata al discorso sul «materno», la genealogia matrilineare incide anch'essa nella costruzione della soggettività femminile. Toccata a più riprese da Sambuco, la matrilinearità presuppone, in Serkowska, il confronto tra i termini «genealogia» e «tradizione». Non a caso *Madre-figlia* esordisce con una citazione di Ida Dominijanni, secondo cui «la strategia genealogica è in un certo senso l'inverso della fissazione di una tradizione». Laddove infatti «la tradizione comporta un movimento discendente, dalle

⁴⁰ Cfr. Chemotti, op. cit., p. 15.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Chemotti, op. cit., pp. 28-29.

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 29.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Sambuco, op. cit., p. 15.

⁴⁶ Cfr. Serkowska 2018, p. 59.

premesse alle conseguenze», e impegna «chi è venuto prima a tramandare un contenuto [...] a chi viene dopo», la genealogia comporta viceversa «un movimento ascendente, in cui chi viene dopo interroga chi è venuto prima a partire da sé»⁴⁷.

* * *

Il medesimo «movimento ascendente» anima il confronto genealogico tra madri e figlie, tema che ricorre ne *La tesa fune rossa dell'amore. Madri e figlie nella poesia femminile contemporanea di lingua inglese* (2015). A cura di Loredana Magazzeni *et al.*, questa raccolta comprende sessanta poesie di autrici di lingua inglese, che trattano il legame madre-figlia «illuminandone aspetti inediti in positivo e in negativo»⁴⁸. Cronologicamente, l'antologia si estende dagli anni '70 al primo ventennio degli anni 2000, con qualche eccezione situata negli anni '60. Nel consultarla ci siamo soffermate non tanto sul corpus di poesie, quanto sulla sua organizzazione; ma soprattutto sui saggi di Vegetti Finzi e Salvo. In *Madri e figlie: una narrazione infinita*, Vegetti Finzi riflette sull'indicibilità del rapporto madre-figlia, i cui vissuti sfuggono alla sintassi grammaticale⁴⁹. Questa afasia è aggirata dalla poesia che, grazie alla sua immediatezza, «non rappresenta ma presenta una realtà nuova e diversa, interna ed esterna, una verità che è propria dell'autore e, al tempo stesso, riguarda tutti»⁵⁰. La verità, ovvero l'essenza del rapporto madre-figlia, risiede nel «corpo a corpo» che per Vegetti Finzi costituisce la chiave d'accesso ad una soggettività femminile autentica:

Il legame che connette madri e figlie non ha eguali perché solo la genealogia femminile procede sfilando di corpo in corpo. Gli uomini nascono e crescono passando attraverso un corpo diverso, di un altro genere. Solo noi [donne] ci conteniamo, come le matroske russe, l'una nell'altra.⁵¹

In *La relazione madre-figlia: un enigma psicoanalitico*, Salvo propone un'esposizione intrisa di riferimenti alla psicoanalisi e alla filosofia: da Freud a Valdimir Jankélévitch, passando per Irigaray e Melanie Klein. Tali paradigmi teorici convergono nel delineare la dimensione «potente, conflittuale e difficilmente afferrabile»⁵² del legame madre-figlia. Al pari di Vegetti Finzi, Salvo non trascura l'importanza del «corpo a corpo» e della genealogia femminile. Il «corpo a corpo», consente di guardare al passato aprendosi al futuro. In mani femminili, esso è lo strumento per «ri-vedere» le proprie antenate, definire

⁴⁷ Dominijanni 2002, p. 191.

⁴⁸ Magazzeni *et al.*, op. cit., p. 5.

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 12.

⁵⁰ *Ivi*, p. 11.

⁵¹ *Ivi*, p. 13.

⁵² *Ivi*, p. 252.

se stesse e arrivare a comprendere le proprie figlie:

Ritrovare la madre diviene, per la figlia, questione non solo affidata al passato e al rimpianto per quel passato. Il *corpo a corpo* con la madre è vicenda del presente e del futuro, in un percorso erratico di crescita che forse non può essere visto come concluso o definito una volta per tutte.⁵³

Accanto ai saggi di Vegetti Finzi e Salvo, ci siamo soffermate anche sull'«Introduzione» di Fiorenza Mormile. Spiegando la tripartizione dell'antologia di Magazzeni *et al.*, Mormile dà voce alla portata concettuale del legame madre-figlia, la cui rappresentazione intreccia la letteratura alla storia, alla filosofia, alla psicologia e all'antropologia. La prima parte dell'opera è dedicata al «difficile equilibrio tra fusionalità e necessità di separazione»⁵⁴, mentre la seconda affronta la memoria materna sotto vari aspetti: dalla rivisitazione del rapporto madre-figlia secondo l'una e l'altra alla rievocazione onirica del simulacro materno; dall'assenza all'ammissione di colpa della madre. La terza ed ultima parte dell'antologia tratta infine la genealogia femminile attraverso testimonianze e retaggi materni. Essa comprende una selezione di poesie sul valore affettivo di pratiche e oggetti quotidiani, sulla violenza (abusi, mutilazioni genitali, aborto selettivo), sulla lingua materna dal punto di vista della specificità formale (idioletti, cadenze, lessico), delle implicazioni identitarie (appropriazione e sradicamento linguistici), dei rimandi alla «prosodia» intrauterina del «corpo a corpo» e, con essa, al significato della discendenza matrilineare.

* * *

Il tema della matrilinearità ci traghetta, dai testi critici all'insegna di simmetrie e confronti tra varie scrittrici, ad altri che si limitano alla produzione letteraria di singole autrici. Su questo versante, ci siamo orientate su saggi e articoli consacrati a Ferrante e Némirovsky. L'unica eccezione è un articolo di Giorgio sul rapporto tra la narratrice protagonista e la madre nevrotica⁵⁵ in *Althénopis* (1981), romanzo autobiografico di Fabrizia Ramondino. Intitolato *A Feminist Family Romance: Mother, Daughter and Female Genealogy in Fabrizia Ramondino's Althénopis* (1991), l'articolo di Giorgio valorizza il rovesciamento dei ruoli di genere nella famiglia di Ramondino:

The [women] overshadow the men, who, also present in great numbers, are pushed to the margins and treated with contempt, to be accepted into the women's community

⁵³ Ivi, p. 256.

⁵⁴ Ivi, p. 5.

⁵⁵ Cfr. Giorgio, «A Feminist Family Romance: Mother, Daughter and Female Genealogy in Fabrizia Ramondino's *Althénopis*», 1991, p. 131.

and loved only when they are defeated and, thus, become themselves oppressed beings.⁵⁶

A Feminist Family Romance ha anche il pregio di sottolineare la mancata celebrazione in *Althénopis* della triade nonna-madre-figlia. Sebbene quest'ultima sia a detta di Giorgio «assai più potente del [...] triangolo freudiano padre-madre-figlia»⁵⁷, Ramondino si situa lucidamente rispetto alla propria genealogia femminile. Ella non idealizza né la madre né la nonna, evitando la trappola patriarcale dell'esaltazione della maternità. Col dettaglio della mano della madre, che «pareva sempre cancellare “sciocchezze”, lavare via qualcosa, [...] odorosa di sapone», Ramondino opta per un «materno» ambivalente: rassicurante a priori ma «inquietante»⁵⁸ a posteriori. In tal senso, l'autrice di *Althénopis* si allinea con Ferrante e Némirovsky, le cui madri egoiste, criptiche e talvolta feroci ricordano le madri del nostro corpus.

In merito al legame madre-figlia in Ferrante, hanno arricchito la nostra ricerca il già citato contributo di G. Lombardi (*Scambi d'identità: il recupero del corpo materno ne L'amore molesto*, 1999) e l'articolo di María Reyes Ferrer *La funzione dello specchio nel romanzo I giorni dell'abbandono di Elena Ferrante* (2016). Di G. Lombardi abbiamo trattenuto le considerazioni che sondano l'unione madre-figlia radicandola nel «semiotico». Di Reyes Ferrer ci ha colpito invece il focus sul «riflesso materno»⁵⁹, metafora che ne *I giorni dell'abbandono* simboleggia la ripugnanza della maternità in Olga e la problematica identificazione di Ilaria con la madre disfunzionale.

Rispetto al legame madre-figlia in Némirovsky, la nostra riflessione si è basata soprattutto sul saggio di Anna Norris *Mauvaises mères et filles meurtries dans les textes d'Irène Némirovsky* (2015). Altrettanto proficua è stata la lettura di due articoli: *En eaux troubles : la relation mère-filles dans l'œuvre d'Irène Némirovsky* (2016) di Maya Semaan e il già citato *Mamma cara così fragile e crudele* (2016) di Tobagi. Le tre autrici ragionano sulla specificità delle madri in Némirovsky, lontane anni luce dalla figura materna di stampo patriarcale. Per definirle, Norris e Semaan si servono di un'espressione di Eliacheff e Heinich: «più donne che madri»⁶⁰. Questa formula si basa sulla tesi di Rich secondo cui la maternità non coincide con l'identità femminile: «La maternità, nel senso di un intenso rapporto reciproco con uno o più bambini, è una parte della vita femminile, non è un'identità permanente»⁶¹. Come teorizzerà Chodorow, la maternità è un ruolo: le donne

⁵⁶ Ivi, p. 135.

⁵⁷ *Ibid.* (la traduzione è nostra).

⁵⁸ Ramondino 1981, p. 8.

⁵⁹ Reyes Ferrer 2016, p. 229.

⁶⁰ Eliacheff e Heinich 2003, p. 47. Laddove Maya Semaan cita la formula di Caroline Eliacheff e Nathalie Heinich (cfr. Semaan 2016, p. 15), Anna Norris la incorpora invece nel proprio discorso (cfr. Norris 2015, p. 29).

⁶¹ Rich, *Nato di donna*, cit., p. 34.

non *sono* madri, esse «*fanno* le madri»⁶². Esplicitato il sottotesto femminista di «più donne che madri», esso è distorto dalle madri che eccedono in una passione. Sia che si tratti di un uomo, sia che si tratti di uno status sociale, di un'ambizione o di loro stesse, tale passione non corrisponde mai alla maternità⁶³.

In Norris e Semaan, la formula «più donne che madri» evidenzia il narcisismo che contraddistingue le madri in Némirovsky. La priorità di queste ultime è il godimento sessuale e materiale. Anche Tobagi ne mette in luce l'egoismo vanitoso ma, diversamente da Semaan, le vede lontane dalla «grandiosità di Medea»⁶⁴. Sul vissuto traumatico delle figlie in Némirovsky, le tre autrici sono invece concordi. Secondo Norris, esse odiano il «materno» al punto tale da sviluppare una «crudeltà implacabile»⁶⁵. Analogamente, Semaan ne sottolinea la sofferenza dinnanzi all'esibizione della sessualità materna⁶⁶. Tobagi puntualizza infine l'influenza nefasta e, al contempo, letterariamente fertile del narcisismo materno, mettendo in luce la specularità tra le madri dei romanzi di Némirovsky (prima tra tutte Gladys in *Jezabel*⁶⁷) e la madre reale di quest'ultima. Come ricorda la primogenita di Némirovsky Denise Epstein, Anna Margulis – che si faceva chiamare vezzosamente Fanny – regalò a Irène, ormai sposata e madre di due figlie, un enorme orso di peluche. La follia di Anna consiste nel rinnegare la femminilità della figlia, rea di denunciare con la sua età l'invecchiamento della madre⁶⁸.

Alle madri-matrigne di Némirovsky, Tobagi affianca altre madri letterarie, ugualmente mortifere e ispirate da donne reali. È il caso di Joan Crawford in *Mamma cara* (*Mommie Dearest*, 1978), romanzo-sfogo della figlia Christina, e di Élise in *Pedigree* (*Pedigree*, 1948), romanzo autobiografico di Georges Simenon in cui tale personaggio ricalca la madre dello scrittore. Tra le figlie di madri-matrigne, figura anche Erika Kohut, insegnante e concertista mancata ne *La pianista* di Jelinek. Questo romanzo, dal quale è tratto il film di Michael Haneke, vede l'algida Erika «avvinta in un morboso abbraccio mortale con la madre»⁶⁹. Tobagi conclude la sua rassegna di figlie spezzate con Rachele, pseudonimo della protagonista di *Io non amavo mia madre* (2008). In questo romanzo a

⁶² Chodorow, *La funzione materna...*, cit., p. 17 (il corsivo è nostro).

⁶³ Cfr. Eliacheff e Heinich, op. cit., p. 47.

⁶⁴ Tobagi, op. cit., p. 45.

⁶⁵ Norris, op. cit., pp. 29-30 (la traduzione è nostra).

⁶⁶ Cfr. Semaan, op. cit., p. 17; cfr. Couchard 1991, p. 89. Semaan riprende da Françoise Couchard l'idea che la madre teatralizzi la propria vita sessuale, accentuandone la seduzione o il dramma a seconda che si tratti di scambi amorosi o di litigi col partner (cfr. Couchard, op. cit., p. 89). Rispetto a Couchard, per Semaan il «teatro» della sessualità materna corrisponde, più concretamente, alle tracce dei rapporti sessuali avuti dalle madri némirovskiane: tracce che queste lasciano in evidenza – come in una sorta di *mise en scène* – e che le figlie non possono evitare di cogliere (cfr. Semaan, op. cit., p. 18). Dato il carattere spesso illecito dei rapporti amorosi delle madri némirovskiane, essi appaiono trasgressivi agli occhi delle figlie perché le inducono a dubitare della legittimità dei loro padri (ivi, p. 20).

⁶⁷ *Jézabel* (1936).

⁶⁸ Cfr. Bigliosi 2014, p. 454; cfr. Scifoni 2011.

⁶⁹ Tobagi, op. cit., p. 45.

metà tra l'epistolario e l'autobiografia, l'autrice Enrichetta Buchli intreccia due voci: quella dell'«io» narrante Rachele e quella della sua psicoanalista⁷⁰. Quest'ultima è Buchli stessa, che commenta le lettere della paziente «figlia di una madre crudele»: «guarda caso un'altra pianista mancata»⁷¹.

2.5 Il punto di vista della critica letteraria femminista

Concludiamo a nostra volta illustrando due monografie e una tesi di dottorato che considerano l'influenza del pensiero femminista sulla rappresentazione letteraria del legame madre-figlia. Nella monografia *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989), Marianne Hirsch si concentra su romanzi di scrittrici del XIX e XX secolo, appartenenti alle tradizioni letterarie dell'Europa occidentale e del Nord America. L'analisi di Hirsch parte dai presupposti che le madri e le figlie non siano al centro del discorso psicoanalitico e che abbiano scarso rilievo negli intrecci narrativi tradizionali. Coniugando le due istanze, l'autrice indaga le dinamiche psicologiche, tra i personaggi di madri e figlie, nelle trame familiari di una data selezione letteraria. Innanzitutto, le narrazioni scelte sono viste alla luce della psicoanalisi incentrata sulla formazione del Soggetto. Esse sono poi contestualizzate nelle correnti del realismo, del modernismo e del post-modernismo letterari. Orientata sugli scritti di alcune tra le più note intellettuali femministe – come Teresa de Lauretis, Hélène Cixous, Irigaray, Chodorow, Kristeva e Rich, –, Hirsch ambisce in sintesi a «rimodellare le strutture familiari alla base della narrazione tradizionale, e le strutture narrative alla base della [famiglia tradizionale], dai punti di vista del femminile e, più controversamente, del “materno”»⁷².

Il conseguimento di forme narrative improntate al femminile anima ugualmente la monografia *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura* (2005). In essa, Anna Scacchi riunisce saggi di studio incentrati su letterate e donne di spettacolo che hanno ispirato generazioni di femministe. Da Kate Chopin a Ida Lupino, la selezione di Scacchi annovera anche le tuttora influenti Ferrante, Jamaica Kincaid e Danielle Girard. Mescolando letteratura e autobiografia, *Lo specchio materno* contempla il rapporto madre-figlia sia nel corpus selezionato, sia nella vita delle intellettuali oggetto di studio. In aggiunta, la raccolta di saggi guarda «alla “grande storia non scritta” delle donne»⁷³, con punti di vista che trascendono le singole opere analizzate. Questa prospettiva è proficua nella misura in cui dà voce al rapporto personale delle autrici dei saggi con le intellettuali oggetto di studio. La lettura di chi interpreta il rapporto madre-figlia non può prescindere,

⁷⁰ Cfr. Galli 2009, 05:45-06:14; cfr. Valdré 2013.

⁷¹ Tobagi, op. cit., p. 45.

⁷² «[*The Mother/Daughter Plot*'s] aim is to reframe the familial structures basic to traditional narrative, and the narrative structures basic to traditional conceptions of family, from the perspectives of the feminine and, more controversially, the maternal» (Hirsch 1989, p. 3; la traduzione è nostra).

⁷³ Scacchi 2005, p. 21.

infatti, dalla qualità di relazione con la propria madre⁷⁴.

Il tema dell'autobiografia ritorna infine nella tesi di Maria Teresa Maenza-Vanderboegh, intitolata *Madri, figlie, e maternità in Una donna di Sibilla Aleramo, Lettera a un bambino mai nato di Oriana Fallaci, e La cattiva figlia di Carla Cerati* (2002). Da noi situato nella critica letteraria femminista, questo testo intreccia due livelli di confronto: l'uno tra le opere autobiografiche di Aleramo, Fallaci e Cerati; l'altro tra «i modelli di maternità nuova del “primo femminismo”» e «quelli del “secondo femminismo”»⁷⁵. *Una donna* di Aleramo risale al femminismo della prima ondata. Situato tra la prima metà del XIX e l'inizio del XX secolo, esso è caratterizzato dalla rivendicazione femminile di diritti fondamentali per le donne: nel pubblico, il diritto di voto, il diritto all'istruzione e alla parità di salario; nel privato, il diritto al divorzio, alla contraccezione e al celibato.

Le altre due opere, rispettivamente di Fallaci e Cerati, sono riconducibili invece al femminismo della seconda ondata. Negli Stati Uniti, la sua data di inizio (1963) coincide con la pubblicazione di *The Feminine Mystique* di Friedan, quest'ultima ispirata a sua volta da *Il secondo sesso* di Beauvoir. In Italia, la seconda ondata femminista si manifesta qualche anno dopo, nel 1968, per poi concludersi intorno al 1980. Considerate le date di pubblicazione di *Lettera a un bambino mai nato* (1975) e di *La cattiva figlia* (1990), si può dire che l'opera di Fallaci segni il culmine del femminismo della seconda ondata e che quella di Cerati ne sancisca il tramonto, inaugurando il femminismo della terza ondata (1990-2000).

Come afferma Maenza-Vanderboegh, la *Lettera* di Fallaci concepisce la maternità in un'ottica negativa e pessimistica, perché chi scrive non riesce a prescindere dalla mortalità dell'essere umano e ritiene perciò vano ogni tentativo di migliorarne l'esistenza. Pubblicata al tempo del dibattito sulla legalizzazione dell'aborto in Italia⁷⁶, la *Lettera* suscitò l'attenzione dell'opinione pubblica. Dal canto suo, Cerati, che ultima *La cattiva figlia* nel dicembre del 1990, vi propone come narratrice una donna felicemente sola e madre di due figli. Con la voce narrante di *Una donna*, Giulia condivide la novità «di partecipare ai fervori di una fase storica»: ella incarna il «prototipo del femminismo anni '70», conquistandosi «uno spazio proprio, al di fuori del matrimonio»⁷⁷.

Al di là dell'orientamento femminista delle tre scrittrici, il loro intento è, per Maenza-Vanderboegh, di «far luce sul difficile legame tra madre e figlia e indagare sul senso materno»⁷⁸. In *Una donna*, Aleramo problematizza in chiave femminile la concezione tradizionale della maternità, trasmessa alle figlie dalla discendenza patriarcale e di cui anche

⁷⁴ Cfr. *ibid.*

⁷⁵ Maenza-Vanderboegh 2002, p. 3.

⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 5.

⁷⁷ *Ivi*, p. 7.

⁷⁸ *Ivi*, p. 1.

le madri sono responsabili⁷⁹. Come osserva Chemotti, nel romanzo di Aleramo «la maternità viene vissuta dalla protagonista anonima come mutamento ed “espansione di sé”, potenzialità naturale e non il mezzo di riproduzione biologica che era l’obiettivo principale del matrimonio»⁸⁰. Nella *Lettera* di Fallaci, le riflessioni scritte della narratrice rievocano la figura materna diventando degli insegnamenti. Essi sono destinati al bambino che porta in grembo, «pensato prima in versione femminile, poi maschile»⁸¹. Infine, ne *La cattiva figlia* di Cerati, si affronta il tema della difficile convivenza tra la cinquantenne divorziata Giulia, realizzata nel proprio lavoro, e la vedova ultraottantenne Ida, madre autoritaria devota al marito⁸². Partendo dall’idea di Cerati, per cui la donna non si definisce in relazione al Maschile, la tesi di Maenza-Vanderboegh sonda il «materno» per mettere a fuoco il legame madre-figlia, con l’obiettivo di costruire una storia delle donne.

⁷⁹ Cfr. Chemotti, op. cit., p. 37.

⁸⁰ Ivi, pp. 37-38.

⁸¹ Maenza-Vanderboegh, op. cit., p. 86.

⁸² Cfr. ivi, p. 145.

Capitolo 3

Prospettive teoriche su madri e figlie in *The Virgin Suicides*, *Ensemble, c'est tout* e *L'Arminuta*

Questo capitolo è dedicato alle madri dei romanzi di Eugenides e Gavalda, così come alle figlie dei romanzi di Gavalda e Di Pietrantonio. Sul fronte delle madri, cominceremo dall'autoritarismo della signora Lisbon (*Le vergini suicide*) per poi considerare il narcisismo di Catherine (*Insieme, e basta*). Sul fronte delle figlie, vedremo invece come la *paralysis* e la differenza tra il fato¹ e il destino segnino, rispettivamente, la storia di Camille (*Insieme, e basta*) e quella dell'Arminuta. Al contrario, la madre biologica di quest'ultima, Adalgisa e le sorelle Lisbon non saranno al centro di questo capitolo. Esso mira ad isolare i fattori che concorrono all'esclusione delle protagoniste e che preludono, di conseguenza, al loro diventare *outsiders*.

A monte del «senso di reclusione» delle sorelle Lisbon, vi è l'indole autoritaria della signora Lisbon, che educa le figlie secondo la propria rigida morale cattolica. Alle cinque protagoniste non è permesso né truccarsi né indossare gonne corte né, tantomeno, uscire con i ragazzi. Più la signora Lisbon le sottrae alla vista dei maschi, più esse ne diventano il sogno erotico. Le sorelle Lisbon, dal canto loro, sono oggetto del voyeurismo di Grosse Pointe. Trattate a scuola come bestie rare, si chiudono a riccio. Evitano di interagire soprattutto con le altre ragazze che, intimorite dal loro clan, non osano avvicinarle.

La predisposizione narcisistica di Catherine trasmette a Camille la diffidenza che la rende una donna solitaria. Analogamente, le due madri che abbandonano l'Arminuta sono entrambe all'origine del suo vissuto di emarginazione. Costretta dai genitori adottivi a lasciare la costa abruzzese, l'Arminuta torna dai genitori biologici nel paese nativo dell'entroterra. Qui viene discriminata perché non comprende il dialetto locale. La marginalità di Camille e dell'Arminuta è inoltre incentivata, rispettivamente, dalla stasi esistenziale e dal «senso di colpa ancestrale»². Simile alla *paralysis*, la stasi di Camille le impedisce di assumere il controllo sulla sua vita. Per quanto riguarda invece l'Arminuta, il «senso di colpa ancestrale» ne causa la remissività che la porta, inizialmente, a lasciarsi manovrare dalle due madri.

Per Silone (nato Secondo Tranquilli), il «senso di colpa ancestrale» è intrinseco alla cultura abruzzese, che vive il dolore come parte integrante dell'esistenza umana. Esso

¹ D'ora in avanti, «fato» (con l'iniziale minuscola) rimanderà al significante grammaticale mentre «Fato» (con l'iniziale maiuscola) esprimerà la sua accezione nell'epica classica.

² Scorrane 2017, p. 33.

racchiude in sé i tre principi che Hippolyte Taine giudica all'origine del destino dell'uomo: l'ereditarietà («race»), l'ambiente sociale («milieu») e il momento storico («moment»)³. La «race» indica la predisposizione fisica (la corporatura) e mentale (il temperamento) che ereditiamo geneticamente. Il «milieu» significa invece il contesto sociale che condiziona la nostra impostazione psico-fisica. Il «moment» si riferisce, infine, alle tradizioni artistico-culturali anteriori o contemporanee al periodo storico in cui viviamo⁴.

Anche la caratterizzazione psicologica dell'Arminuta risente del «senso di colpa ancestrale», ma soprattutto del comportamento di entrambe le figure materne. La madre adottiva e quella biologica agiscono come il Fato nella letteratura classica. Nell'*Odissea* (Ὀδύσσεια, VI sec. a. C.) e nell'*Eneide* (*Aeneis*, I sec. a. C.), esso rappresenta una forza superiore che diverge dal «destino». Se il Fato è al di fuori della portata degli uomini, del proprio destino è artefice l'individuo grazie alle capacità personali. A proposito dell'Arminuta, l'abbandono che subisce da entrambe le madri la obbliga a dei trasferimenti dalla città al paese, e viceversa. Questi le vengono imposti come parte di un'ineluttabilità da accettare senza fare domande. Le due madri ignorano però il bisogno dell'Arminuta di conoscere la verità. Tale bisogno non solo fa di lei un'*outsider*, ma le permette anche di riappropriarsi della facoltà di autodeterminarsi: in altre parole, del suo destino.

3.1 La madre dai tratti autoritari

L'autoritarismo della signora Lisbon mostra una certa affinità con le teorie sul soggetto autoritario di Erich Fromm, Abraham Maslow e della Scuola di Francoforte. Ne *Le vergini suicide*, la signora Lisbon è una madre anaffettiva, intransigente e conservatrice, soprattutto per via della sua fede cattolica. Quest'ultima è a tratti fondamentalista⁵, come esprime il controllo ossessivo che ella esercita sul corpo delle figlie. La sensualità femminile è per lei fonte di peccato. Perciò, vieta alle figlie di frequentare i ragazzi e, per il ballo di Homecoming, cuce loro «quattro sacchi informi, identici»⁶, che ne coprono le forme. Con l'obiettivo di mostrare l'autoritarismo della signora Lisbon, isoleremo i tratti psicologico-caratteriali che l'accomunano al soggetto autoritario.

Partendo dalla definizione di «autoritarismo», Augusto Palmonari ragiona su di essa nel presentare il saggio *L'autoritarismo* (*L'Autoritarisme*, 2007) di Jean-Pierre Deconchy e Vincent Dru. Palmonari osserva in particolare che l'«autoritarismo», da non confondersi con l'«autorevolezza», esprime «una connotazione negativa, più frequentemente ambivalente, dei comportamenti sociali e di molte caratteristiche individuali»⁷. Pur avendo

³ Cfr. Taine 1863, pp. XXII-XXIII e ss.

⁴ Cfr. «Race, milieu, and moment», in *Encyclopædia Britannica* (www.britannica.com/art/race-milieu-and-moment), consultato in data 19/11/2019).

⁵ Cfr. Ripatrzone 2013, p. 16.

⁶ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 103.

⁷ Deconchy e Dru 2011, p. 7.

attinenza con le regole, l'inclinazione autoritaria è fortemente influenzata dal carattere di una persona, dalla sua educazione e dal suo modo di relazionarsi con gli altri⁸. Per questa ragione, Erich Fromm parla di «carattere autoritario»⁹ in *Fuga dalla libertà* (*Escape from Freedom*, 1941). Egli comincia con l'esaminare il «carattere sado-masochistico» («sado-masochistic character»¹⁰), che da un certo punto del saggio in poi viene chiamato «carattere autoritario» («authoritarian character»¹¹). Fromm giustifica questa transizione affermando di voler evitare l'identificazione tra autoritarismo e sadomasochismo. Egli nota però anche che «il sado-masochista è sempre caratterizzato dal suo atteggiamento verso l'autorità»¹², il che consente di intercambiare gli aggettivi «authoritarian» e «sado-masochistic». Se poi si intende l'autoritarismo come «fuga dalla libertà», esso coincide con la tendenza – di stampo sadomasochistico – «a rinunciare all'indipendenza del proprio essere individuale», fondendosi «con qualcuno o qualcosa al di fuori di se stessi per acquistare la forza che manca al proprio essere».

Quel «qualcuno o qualcosa» possono coincidere, rispettivamente, con un leader carismatico o con un'ideale. Se il primo devia nel fanatismo e la seconda nell'ideologia, prevale la «brama di sottomissione e di dominio»¹³ che cela le inclinazioni sadomasochistiche presenti tanto nell'individuo normale quanto in quello nevrotico¹⁴. La prerogativa del soggetto autoritario di ricoprire, a seconda dei casi, il ruolo di vittima o di carnefice dipende dal suo sadomasochismo. Al comando, il soggetto autoritario non esiterà a mostrarsi crudele, usando gli altri per i propri scopi e mortificandoli all'occasione. Al contrario, in una posizione di subordinazione, egli sarà pronto a sottomettersi fino all'umiliazione¹⁵.

Al pari di Fromm, che alterna la riflessione sul «carattere autoritario» a digressioni sulla nozione di «autorità», ci soffermiamo ugualmente su quest'ultima prima di proseguire con il nostro discorso. Per inquadrare il significato del termine «autorità», partiamo da una definizione di Fromm: «L'autorità non è una qualità che una persona "ha", come può avere una proprietà o delle qualità fisiche. L'autorità si riferisce a un rapporto interpersonale, in

⁸ Cfr. *ibid.*

⁹ Fromm, *Fuga dalla libertà*, 1994, p. 133.

¹⁰ Fromm, *Escape from Freedom*, 1941, p. 163.

¹¹ *Ivi*, p. 164.

¹² Fromm, *Fuga dalla libertà*, cit., p. 133.

¹³ *Ivi*, p. 117.

¹⁴ Cfr. *ibid.*

¹⁵ Cfr. Maslow 1943, p. 408. Le considerazioni di Abraham Maslow sul «carattere autoritario» si basano su quelle di Erich Fromm in *Fuga dalla libertà* (*Escape from Freedom*, 1941). Discutendo il rapporto del «carattere autoritario» con il potere, Fromm afferma: «Il potere lo affascina non per i valori che un determinato potere può rappresentare, ma proprio in quanto è potere. Proprio come il potere suscita automaticamente il suo "amore", così le persone o le istituzioni impotenti suscitano automaticamente il suo disprezzo» (Fromm, *Fuga dalla libertà*, cit., p. 136). La fluidità con cui il «carattere autoritario» passa dall'amore al disprezzo, a seconda che il destinatario del suo sentimento sia potente o meno, va di pari passo con la coesistenza in lui di tendenze sadiche e masochistiche.

cui una persona considera un'altra persona superiore a se stessa»¹⁶. La distorsione dell'autorità è espressa invece da Claudia Belletti, che distingue tra «autorità autorevole» e «autorità autoritaria». Tale distinzione emerge dalle ricerche di Martin Hoffman che esaminano le modalità di espressione e affermazione del potere genitoriale, considerandone l'impatto sullo sviluppo della personalità del/la bambino/a¹⁷. Dalla convergenza degli approcci teorici di Belletti e Hoffman, deriva la constatazione che l'«autorità autorevole»¹⁸ induce l'Altro a un appagamento «volontario»¹⁹. L'Altro asseconda il soggetto perché ne riconosce il valore e non perché il soggetto è seduttivo o intimidatorio. In netta contrapposizione con l'«autorità autorevole», l'«autorità autoritaria» si fonda sullo status e perciò «non ricerca consensualità ma trova in se stessa la sua legittimazione»²⁰.

Riacciandoci al nostro discorso sul «carattere autoritario», gli aspetti psicologici che lo contraddistinguono sono isolati da Abraham Maslow. In *The Authoritarian Character Structure* (1943), Maslow isola nella «persona autoritaria» («the authoritarian person») i seguenti tratti caratteriali: volontà di dominio sull'Altro; predisposizione gerarchica e visione del mondo basata sul binomio superiorità-inferiorità; brama di potere e di conquista del prestigio sociale; ostilità, odio e pregiudizio verso un dato gruppo o categoria di individui; giudizio formulato sulla base delle apparenze; identificazione della gentilezza con la debolezza; strumentalizzazione dell'Altro; sadomasochismo; ambizione insaziabile e sensi di colpa.

L'argomentazione di Maslow si basa sulla nozione di «struttura caratteriale» («character structure»). Frutto dell'intersecarsi tra forze psicologiche e sociologiche, essa è la «cristallizzazione»²¹ nell'individuo dei fattori ambientali che l'hanno influenzato: «[...] the character structure may be considered to be largely (though not altogether) the reflection in the individual of all the environmental forces that have ever impinged upon him»²². Al pari della «struttura caratteriale», anche la «concezione del mondo» («world-view» o «Weltanschauung») è determinata dalla misura in cui ciascun individuo è condizionato dall'esperienza vissuta. Nel caso della «persona autoritaria», essa è convinta che il mondo sia una giungla dove l'Altro è pericoloso, pronto a sopraffarci alla nostra prima manifestazione di debolezza:

¹⁶ Fromm, *Fuga dalla libertà*, cit., p. 133.

¹⁷ Cfr. i seguenti articoli di Hoffman: *Power Assertion by the Parent and Its Impact on the Child* (1960) e *Personality, Family Structure, and Social Class as Antecedents of Parental Power Assertion* (1963).

¹⁸ Belletti 1995, p. 134.

¹⁹ Cfr. Hoffman, «Personality, Family Structure, and Social Class as Antecedents of Parental Power Assertion», 1963, p. 869; cfr. Hoffman, «Power Assertion by the Parent and Its Impact on the Child», 1960, p. 130.

²⁰ Belletti, op. cit., p. 129.

²¹ Maslow, op. cit., p. 402. La traduzione è nostra come quelle seguenti di termini e citazioni di Maslow.

²² *Ibid.*

Like other psychologically insecure people, the authoritarian person lives in a world which may be conceived to be pictured by him as a sort of jungle in which man's hand is necessarily against every other man's, in which the whole world is conceived of as dangerous, threatening, or at least challenging, and in which human beings are conceived of as primarily selfish or evil or stupid.²³

La stessa concezione del mondo riecheggia nella signora Lisbon: più precisamente, nella sua astiosa diffidenza rispetto al Maschile. Ne *Le vergini suicide*, ella chiude in casa le figlie dopo che Lux torna dal ballo di Homecoming oltre l'orario del coprifuoco. Interrogata dal narratore, la donna afferma di non aver mai voluto castigare le figlie. Essendo queste isolate a scuola dopo il suicidio di Cecilia, aveva ritenuto logico non mandarcele più, a maggior ragione se i maschi erano gli unici ad interagire: «None of the other children were speaking to the girls. Except boys, and you knew what they were after»²⁴. L'ultima frase della signora Lisbon ne rivela il disprezzo androfobico, dipingendo i coetanei delle figlie come potenziali predatori sessuali.

Secondo Maslow, il soggetto autoritario non è né uno squilibrato né un eccentrico. Detiene una logica ben precisa che ne determina e legittima le azioni. Volendo assicurarsi di sopravvivere nella giungla dell'esistenza umana, il soggetto autoritario divide gli individui in superiori e inferiori: teme i primi, li guarda con risentimento²⁵, li ossequia e li ammira; di contro, disprezza i secondi, li umilia e li domina²⁶. Da questa dicotomia deriva la «tendenza alla gerarchia» che contraddistingue la «persona autoritaria» rendendola simile alla signora Lisbon. L'ordine gerarchico, ossequiato da quest'ultima, si manifesta quando, dopo la trasgressione di Lux, ella conduce le figlie a far visita alla loro nonna, per «farsi consigliare da una donna anziana sopravvissuta a ogni genere di traversie»²⁷.

L'incontro è ricostruito dal narratore come una sorta di Inquisizione, presieduta dalla vecchia matriarca e dalla sua devota figlia: a un capo del tavolo, Lema Crawford, «capelli fragili e radi racchiusi in un turbante elasticizzato»; di fronte a lei, la signora Lisbon, «labbra tirate e faccia scura». Al banco degli imputati, «le quattro penitenti, a capo chino, che giocherellano con dei ninnoli e delle statuette di porcellana»²⁸: Lux, la rea confessa, e poi

²³ Maslow, op. cit., pp. 402-403.

²⁴ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 137.

²⁵ In questo contesto, ci aspetteremmo che il «carattere autoritario» provi invidia, più che risentimento, nei riguardi di chi gli è superiore. Eppure, Maslow utilizza proprio il verbo inglese *to resent*, che Fernando Picchi traduce con «provare fastidio o risentimento» (Picchi, «To resent», 2002, p. 968). Come spiega Fromm, «c'è un tratto del carattere autoritario che ha fuorviato molti osservatori: la tendenza a sfidare l'autorità e a risentirsi di ogni influenza dall'"alto"» (Fromm, *Fuga dalla libertà*, cit., p. 137). In virtù di questa tendenza alla ribellione (ma non alla rivoluzione), alcune persone autoritarie sono ambivalenti rispetto all'autorità: «Queste persone potrebbero battersi contro un sistema di autorità, soprattutto se provano irritazione per la sua mancanza di potere, e contemporaneamente o successivamente potrebbero sottomettersi ad un altro sistema di autorità, che per il suo maggior potere o per le sue maggiori promesse sembra soddisfare le loro aspirazioni masochistiche» (*ibid.*).

²⁶ Cfr. Maslow, op. cit., p. 403.

²⁷ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., pp. 125-126.

²⁸ Ivi, p. 126.

Bonnie, Mary e Therese, punite anch'esse per principio²⁹ o per rappresaglia. Nel quadro verosimile di questo colpevolizzante concilio matriarcale, vi è un dettaglio immaginato dal narratore e devastante per le quattro sorelle: «There is no discussion of how they feel or what they want out of life; there is only the descending order—grandmother, mother, daughters—with the backyard outside under rain, and the dead vegetable garden»³⁰.

Come una «terra desolata»³¹, il giardino di Lema simboleggia l'oppressione silenziosa che la gerarchia matriarcale opera nel privato. La famiglia Lisbon funziona secondo un'organizzazione piramidale, in cui le sorelle Lisbon vengono schiacciate tanto quanto gli inferiori nella gerarchia verticale della «persona autoritaria». Agognando la posizione dei superiori, il soggetto autoritario si rivela attratto dal potere e dal prestigio sociale. Entrambi giustificano la sua volontà di dominio, che egli giudica imprescindibile³². Ciò vale anche per la signora Lisbon, che si impone sull'educazione e sulle frequentazioni delle figlie:

At that point, Mr. Lisbon told Trip to sit down, and for the next few minutes, in a patient voice, he explained that he and his wife had certain rules, they had been the same rules for the older girls and he couldn't very well change them now for the younger ones, even if he wanted to his wife wouldn't let him, ha ha, and while it was fine if Trip wanted to come over to watch television again, he could not, repeat not, take Lux out [...].³³

Questa citazione richiede una digressione sul narratore di Eugenides, che svelando l'acquiescenza del signor Lisbon ci permette di capire meglio l'autoritarismo della signora Lisbon. Il discorso del signor Lisbon è riportato da un «noi» narrante imprecisato³⁴. Questo «noi» è un gruppo di uomini sulla cinquantina, presumibilmente sposati³⁵, che rievocano fatti di vent'anni addietro³⁶ accaduti a Grosse Pointe. All'epoca il «noi» narrante adolescente è ammaliato dalle sorelle Lisbon. Le spia a scuola e dentro casa, facendone l'oggetto di un'ossessione morbosa:

²⁹ Negando la soggettività delle figlie, la signora Lisbon nega di fatto la loro singolarità.

³⁰ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 140.

³¹ «La terra desolata» è la traduzione italiana del titolo originale (*The Waste Land*) del poema di T. S. Eliot, pubblicato nel 1922.

³² Nel suo attuarsi, la volontà di potere può sfociare in forme di ostilità (odio nei casi estremi) verso un dato gruppo sociale: generalmente, quello che più si presta a servire da capro espiatorio (cfr. Maslow, op. cit., p. 406).

³³ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 109.

³⁴ Intervistato da Bram van Moorhem, Eugenides giustifica la sua scelta di un narratore di cui non si conosce l'identità: «There's something I like about [...] not being able to know exactly where the voice is coming from. [...] that's the case in *The Virgin Suicides* where you don't know how many boys it is. Is it one, two or a hundred, you don't know. But the voice is compelling and holding your attention [...]» (Moorhem, op. cit.).

³⁵ Nel romanzo di Eugenides, il narratore allude genericamente alla sua età (cfr. *ivi*, p. 102) e alla sua condizione di uomo sposato (cfr. *ivi*, p. 164).

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 99.

In the novel, the boys' viewing is typologically fetishistic: they obsessively collect and catalogue items of "virginalia." Their curatorship forms the narrative impetus: sharing the "exhibits" with the reader, to whom they speak as a curious stranger.³⁷

Per quanto anomalo e inquietante, il collezionismo del narratore è indicativo della forza d'attrazione delle sorelle Lisbon. Esse scatenano il suo desiderio erotico, configurando al contempo un ideale femminile irraggiungibile. Quest'ultima connotazione coincide con la loro verginità, che data la promiscuità di Lux è una condizione sociale e non sessuale³⁸. Come nota Clare Hayes-Brady, il narratore identifica le sorelle con la «totalità ideale»³⁹ della Vergine Maria, il cui magnetismo risiede proprio nell'impossibilità di essere incarnata da una singola donna.

Sebbene alcuni dei ragazzi si distinguano dal «Soggetto narrante»⁴⁰, resta anonimo colui che racconta «the death and life» delle sorelle Lisbon. Analogamente al romanzo di Eugenides, il film di Xavier Dolan *La mia vita con John F. Donovan* (*The Death & Life of John F. Donovan*, 2018) parte dalla morte del protagonista, star della televisione e astro nascente del cinema, per ripercorrerne l'ascesa e risalire alle cause del suo presunto suicidio⁴¹. A ritroso procede anche il narratore de *Le vergini suicide*, paragonato da svariati critici⁴² a un coro greco. Quest'ultimo ha la funzione di «dilatare sentimentalmente» e «giudicare moralmente le vicende dei personaggi»⁴³. In sostanza, esso risponde, testimonia,

³⁷ Hayes-Brady 2012, p. 216. Le reliquie raccolte dal narratore includono le scarpe di Cecilia, il reggiseno di Lux, le candele votive di Bonnie, i trucchi di Mary e i vetrini per microscopio di Therese (cfr. Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 241).

³⁸ Cfr. Hayes-Brady, op. cit., p. 214.

³⁹ Kristeva, *Storie d'amore*, 1985, p. 259.

⁴⁰ Hayes-Brady, op. cit., p. 216 (la traduzione è nostra). Per esempio, Eugenides fa i nomi di coloro che si introducono in casa delle sorelle di Cecilia, assistendo al loro suicidio. Si tratta di Paul Baldino, Kevin Head, Chase Buell, Tom Faheem, Joe Hill Conley, Peter Sissen e Buzz Romano (cfr. Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., pp. 200-201 e 207-209).

⁴¹ Xavier Dolan non chiarisce infatti se John Donovan assuma una dose letale di sonniferi volontariamente o accidentalmente. «We'll never really know, will we? I don't know anything more than what's in those pages», dice il protagonista Rupert alla giornalista Audrey Newhouse, riferendosi allo scambio epistolare che da bambino ebbe con Donovan. A Rupert, Donovan indirizzò la sua ultima lettera prima di morire. «Either, he did kill himself, because he'd sunken into a deep despair, etc... That's the easy version, isn't it?», ipotizza Audrey. «Or he really did want to sleep and he made a terrible mistake», replica Rupert infittendo il mistero sulla morte di Donovan (Dolan 2019, 0:30-0:54; poiché l'analisi si gioca sul senso delle parole, abbiamo preferito citare i dialoghi originali).

⁴² Il narratore di Eugenides è paragonato a un «Greek chorus» sia da Hillary Kelly (H. Kelly, «25 Years Ago *The Virgin Suicides* Kicked Off the American Obsession With Teenage Tragedy», 2018) sia da Adam Kelly (A. Kelly, «Moments of Decision in Contemporary American Fiction: Roth, Auster, Eugenides», 2010, p. 324), così come da Michiko Kakutani (Kakutani 1993, p. C23) e da Alice Truax. Quest'ultima rafforza l'accostamento tra il romanzo di Eugenides e la tragedia greca definendo i ragazzi dei «fledgling Greek heroes» (Truax 1993, p. 45). Anche Francisco Collado-Rodríguez nota nella strategia narrativa di Eugenides un richiamo evidente alla tragedia greca (cfr. Collado-Rodríguez 2005, p. 30, nota 4). Mentre Martin Dines, pur definendo il narratore di Eugenides «a peculiarly indeterminate retrospective chorus» (Dines 2012, p. 961), riconosce la problematicità di tale affermazione: «Strictly speaking, the novel's narrative voice is not choric, but a singular voice speaking anonymously as or for a unified "we"» (ivi, p. 961, nota 7).

⁴³ Todarello 2006, p. 43.

paragona, estrae morali, rende pubblico, cerca di dare un senso⁴⁴ che, tuttavia, si perde nel suicidio delle sorelle Lisbon. A questa assenza, si aggiunge la smentita di Eugenides. Intervistato da Bram van Moorhem, lo scrittore nega qualsiasi analogia tra la voce narrante de *Le vergini suicide* e quella del coro nella tragedia greca:

For *The Virgin Suicides* I didn't think I was working with Classical motives and I think that if my name hadn't been Eugenides, people wouldn't have called the narrator a Greek chorus. The traditional Greek chorus stays apart from the action, but the boys in *The Virgin Suicides* meddle in the action quite a bit, so they really different from a traditional Greek chorus.⁴⁵

Detto ciò, resta la tendenza implicita del narratore a giudicare moralmente gli altri abitanti di Grosse Pointe, ad eccezione delle sorelle Lisbon che risultano invece idealizzate. A tal proposito, la citazione di Eugenides (*supra* p. 62) risente del punto di vista di adolescenti non professanti. L'inconciliabilità tra la mentalità del narratore e quella dei coniugi Lisbon svela il perbenismo di questi ultimi, finendo per ridicolizzarlo. Lo smascheramento si attua sul piano stilistico della citazione che riporta la risatina del signor Lisbon («ha ha»). Questa reazione del personaggio ne tradisce il nervosismo ed è sintomatica di un rapporto in cui la moglie lo tiene in scacco.

Oltre a dettar legge, la signora Lisbon veglia sulla reputazione dell'intera famiglia. La sua preoccupazione per il giudizio altrui risparmia a Lux uno schiaffo in pubblico, dopo il suo tardo rientro dal ballo di Homecoming. Il confronto madre-figlia avviene sulla porta di casa, sotto lo sguardo indiscreto dei vicini *voyeurs*. Anch'esso è riportato dal narratore, che si basa sulla discutibile testimonianza dello zio Tucker. Questi, un vicino alcolista dei Lisbon, sostiene di aver visto Lux scendere dal taxi ed essere scortata⁴⁶ dal padre verso casa. Attraversata la veranda, sua madre le sbarrò però il cammino. Segue uno scambio di parole inudibili di cui lo zio Tucker intuisce il senso, vedendo la signora Lisbon accostarsi al viso di Lux:

“Breathalizer,” Uncle Tucker explained to us. The test lasted no more than five seconds before Mrs. Lisbon reared back to strike Lux across the face. Lux flinched, but the blow never came. Arm raised, Mrs. Lisbon froze. She turned toward the dark street, as

⁴⁴ Cfr. Taplin 1998, p. 28.

⁴⁵ Moorhem 2003.

⁴⁶ «Il signor Lisbon scortò Lux verso casa» (Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 119). Nel testo originale: «Mr. Lisbon herded Lux inside» (Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 132). «To herd» significa guidare un gruppo di animali (per esempio un gregge) o indurre delle persone a muoversi insieme da un posto ad un altro, «spesso contro la loro volontà o con difficoltà» (dictionary.cambridge.org/dictionary/english/herd, consultato in data 09/02/2020; la traduzione è nostra). L'impiego da parte di Eugenides del verbo «to herd» è perciò volto a rappresentare Lux come una pecora smarrita e/o ad esplicitare il suo avviarsi contro voglia verso casa. Al contrario, traducendo «to herd» con «scortare», Stella si scosta dal significato letterale del verbo, anticipando la futura segregazione di Lux.

though a hundred eyes and not only Uncle Tucker's two were watching.⁴⁷

Maslow non approfondisce ulteriori tratti del «carattere autoritario», ma li elenca prima di concludere il suo articolo⁴⁸. Di tali tratti, ci limitiamo a quelli che il soggetto autoritario ha in comune con la signora Lisbon, a cominciare dalla misoginia. Il «carattere autoritario» reputa le donne nettamente inferiori agli uomini. Giudicandole più deboli, ritiene legittimo relegarle in ruoli minori⁴⁹. Lo svilimento della figura femminile porta con sé una visione distorta che divide le donne tra Madonne e prostitute: «[...] the former being good but non-sexual, the latter being sexual but bad»⁵⁰.

Questo stereotipo pregiudizievole e la condanna della sessualità femminile sono entrambi attestati dalla signora Lisbon. A tal proposito, uno dei passaggi più significativi de *Le vergini suicide* la vede in veste di guardiana della morale, durante la visita di Trip Fontaine. Trip è il bello del liceo, che invaghitosi di Lux la corteggia. Perciò, si reca a casa sua col pretesto di guardare la televisione. Accolto da Lux senza una parola, viene condotto «al posto che gli avevano assegnato»⁵¹: ovvero, sul divano del soggiorno accanto alla madre della sua bella. Molti anni dopo, ricoverato in un centro di disintossicazione, Trip rivela al «noi» narrante i particolari di quella serata. All'epoca, Cecilia si era già suicidata e il narratore gli chiede perciò se avesse notato comportamenti anomali nelle ragazze. Trip risponde di no ma confessa anche che in quella casa ci si sarebbe uccisi pur di vincere la noia⁵².

Alla luce del tragico epilogo delle «vergini suicide», la testimonianza di Trip evoca un nesso tra il loro suicidio e la sorveglianza castrante della signora Lisbon. Trip ricorda come quest'ultima accettasse di cambiare canale solo dopo essersi accertata della moralità dei programmi. Inoltre, non appena Lux esibiva i suoi piedi nudi sul tavolino, la madre li ricacciava indietro assestandovi «un colpetto con un ferro da calza»⁵³. Da «persona autoritaria», la signora Lisbon ha bisogno di «ordine» («order»), «disciplina» («discipline») e «assenza di cambiamento» («fixity»⁵⁴). Uniti alla misoginia, questi tratti caratteriali

⁴⁷ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 132.

⁴⁸ Cfr. Maslow, op. cit., pp. 410-411. Del soggetto autoritario, elenchiamo di seguito gli aspetti psicologici schematizzati da Maslow. Essi comprendono lo sviluppo di tendenze omosessuali, l'ambivalenza nei confronti della morte («the soldier-ideal»), il ricorso all'umiliazione per convalidare il proprio status, l'opposizione all'educazione degli «inferiori», la tendenza ad evitare di assumersi responsabilità in merito al proprio destino, la sottomissione «estatica» ad un protettore più forte e la rinuncia in suo nome alla propria indipendenza. Quella che Maslow sintetizza con «the tendency to avoid responsibility for one's own fate» è spiegata da Fromm con queste parole: «Il carattere autoritario ama le condizioni che limitano la libertà umana, ama venir sottomesso al destino» (Fromm, *Fuga dalla libertà*, cit., p. 138).

⁴⁹ Cfr. Maslow, op. cit., p. 410.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 75.

⁵² Cfr. Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 80; cfr. Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 75.

⁵³ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 75.

⁵⁴ Maslow, op. cit., p. 411. Abbiamo scelto di tradurre «fixity» con «assenza di cambiamento» in base alla
(continua)

coronano il profilo autoritario. Se con il suicidio di Cecilia viene meno l'ordine in casa Lisbon, la disciplina e la paura di cambiare sono portate all'eccesso nel corso del romanzo. Come osserva Michel Foucault in *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (*Surveiller et punir : Naissance de la prison*, 1975), la «tattica disciplinare»

permette insieme la caratterizzazione dell'individuo come individuo, e l'ordinazione di una data molteplicità. È la condizione prima per il controllo e l'uso di un insieme di elementi distinti: la base per una microfisica del potere che potremmo chiamare «cellulare».⁵⁵

La disciplina mira all'affermazione del controllo e del potere sull'Altro, che è un po' il fine cui tende la signora Lisbon educando rigidamente le proprie figlie. Per reprimere la loro femminilità, che le sfugge di mano, costringe i loro «corpi in rigoglio»⁵⁶ dentro abiti infantili di fattura casalinga⁵⁷. Per la stessa ragione, la signora Lisbon pone restrizioni alle uscite delle figlie, che si diradano sempre di più fino ad annullarsi con la segregazione in casa.

Relativamente all'«assenza di cambiamento», che Maslow denomina «fixity», essa si manifesta compiendo quotidianamente gli stessi gesti e le stesse azioni. Nei casi estremi, il soggetto autoritario applica la propria routine in modo ossessivo-compulsivo, illudendosi così di raggiungere una condizione di «pseudo-sicurezza»⁵⁸. Capiamo ora perché la signora Lisbon rifiuti la femminilità delle figlie, la quale, se accolta, la obbligherebbe a vederle cambiare, a vederle sottrarsi al suo potere materno. «Once they're out of you, they're different, kids are»⁵⁹, confessa al narratore una signora Lisbon invecchiata, ma non addolcita dal suo dramma. Il suicidio di gruppo delle sue figlie «non l'aveva resa più disponibile»: al contrario, «le aveva conferito l'inaccessibilità di chi ha sofferto più di quanto si possa esprimere a parole»⁶⁰. Stella traduce con «inaccessibilità» l'originale «unknowable quality»⁶¹, che rimanda al carattere imperscrutabile della signora Lisbon. Quest'ultimo è veicolato dagli occhi algidi del personaggio, che ne simboleggiano il controllo autoritario evidenziandone l'affinità con il voyeurismo di Grosse Pointe. Di ritorno a casa dal funerale di Mary, la signora Lisbon squadra il quartiere con il suo

definizione del termine inglese fornita dal *Cambridge Dictionary* (dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fixity, consultato in data 28/09/2019). In esso, «fixity» indica «the quality of not changing», definizione che rispecchia l'avversione al cambiamento tipica del soggetto autoritario. Trattandosi di un individuo ossessionato dal potere, una variazione di circostanze potrebbe compromettere l'esercizio del suo controllo sugli altri.

⁵⁵ Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, 1993, p. 162.

⁵⁶ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 11.

⁵⁷ Cfr. Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 6.

⁵⁸ Maslow, op. cit., p. 411.

⁵⁹ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 138.

⁶⁰ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 124.

⁶¹ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 138.

«sguardo azzurro»⁶². Questa traduzione dell'originale «blue gaze» mantiene il contrasto semantico cercato da Eugenides, il quale dichiarando la bellezza dello sguardo lo smorza con gli aggettivi «icy», «spectral» e «unknowable»⁶³:

[...] we do have the image of Mrs. Lisbon turning toward the street and showing her face as never before, to those of us kneeling at dining room windows or peering through gauzy curtains, those of us sweating in Pitzenberger's attic, the rest of us looking over car hoods or from troughs serving as first, second, and third base, from behind barbecues or from the apex of a swing's arc—she turned, she sent her blue gaze out in every direction, the same color gaze the girls had had, icy and spectral and unknowable, and then she turned back and followed her husband into the house.⁶⁴

Lo sguardo austero e maestoso della signora Lisbon percorre il tessuto urbano del *suburb*, smascherandone il voyeurismo come variante del controllo autoritario. Tanto opprimente quanto quest'ultimo, il voyeurismo di Grosse Pointe si materializza nella lancetta dell'orologio del liceo, che come un «dito nero» punta sulle «teste morbide»⁶⁵ delle sorelle di Cecilia. Il voyeurismo del narratore è altrettanto soffocante nel suo trarre piacere dall'atto unilaterale del guardare⁶⁶. Esso permea la «prosa onirica»⁶⁷ del romanzo, nella quale l'osservato e l'osservatore sconfinano l'uno nell'altro: «The boys look in at the girls looking out as the neighbors look on»⁶⁸. Lo sguardo del narratore, dei vicini e dei *media* che spettacolarizzano i suicidi riducono le sorelle Lisbon ad un «puro Oggetto»⁶⁹ di speculazione. Più precisamente, il narratore incarna un voyeurismo «retrospettivo»⁷⁰. Definito anche «voyeurismo della memoria»⁷¹, esso è dato dallo scarto tra quando i fatti accadono e quando vengono raccontati. Questo voyeurismo rende l'occhio del narratore mortifero, perché non guarda alle protagoniste in carne ed ossa ma ad una loro idealizzazione senza tempo: «Our surveillance had been so focused we missed nothing but a simple returned gaze»⁷².

Il narratore riduce le sorelle Lisbon a icone da venerare e profanare, proiettandovi il suo ideale di donna e con esso la sua perdita dell'innocenza. Privandole della loro umanità, il suo voyeurismo mina la loro serenità: «The girls, vainly struggling to assert their humanity and overcome their mythic status, called to an audience filled with hungry eyes

⁶² Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 206.

⁶³ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 235.

⁶⁴ Ivi, pp. 234-235.

⁶⁵ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 88.

⁶⁶ Cfr. Mathonet 1996, p. 57.

⁶⁷ Hayes-Brady, op. cit., p. 209 (la traduzione è nostra).

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Hayes-Brady, op. cit., p. 212 (la traduzione è nostra).

⁷⁰ Ivi, p. 210 (la traduzione è nostra).

⁷¹ *Ibid.* (la traduzione è nostra).

⁷² Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 193.

and deaf ears»⁷³. Questo pubblico avido e sordo include il narratore e gli abitanti del *suburb* che emarginano le sorelle di Cecilia. Nei giorni successivi alla morte di quest'ultima, esse destano curiosità perché non appaiono né tristi né depresse. Nella perbenista Grosse Pointe, il suicidio è inoltre un tabù che, nel pensiero freudiano, si fonda su «un'azione proibita verso la quale esiste nell'inconscio una forte inclinazione»⁷⁴. La dimensione ambivalente del tabù spiega l'ambivalente comportamento del *suburb* che, pur evitando le sorelle Lisbon, non può fare a meno di guardarle.

Per effetto del controllo autoritario del *suburb* e del conseguente ostracismo subito, Lux, Bonnie, Mary e Therese si chiudono in un «esilio volontario»⁷⁵. Quest'ultimo viene sfruttato dalla madre che lo usa come scusa per ritrarle da scuola. Similmente, la loro reclusione è una rappresaglia tesa a punire in modo esemplare la disobbedienza filiale. Eppure, la signora Lisbon non si pente mai della sua condotta, convinta di aver agito per il bene delle figlie: «A mother knows. I thought if they stayed at home, they'd heal better»⁷⁶. La tendenza a ritenersi infallibile traspare da queste parole, sancendo il rifiuto della signora Lisbon di mettersi in discussione. Esso rientra in un atteggiamento più ampio, denominato «extra-punitivo»⁷⁷.

Come teorizzano gli autori de *La personalità autoritaria* (*The Authoritarian Personality*, 1950), l'«extra-punitività»⁷⁸ è tipica degli individui ad alto punteggio sulla scala dell'antisemitismo. Pubblicata negli anni immediatamente successivi alla caduta del Nazifascismo, *La personalità autoritaria* indaga il soggetto potenzialmente antidemocratico. Theodor Adorno *et al.* partono dal presupposto che le idee politiche, economiche e sociali di un individuo rivelino «tendenze profonde nella sua personalità»⁷⁹. Se si considera, per esempio, l'antisemitismo come il sintomo di «un'ideologia più complessa» – «caratterizzata dal conservatorismo politico, da un rapporto di sottomissione verso l'autorità, dall'autoritarismo verso chi ha minor potere, e soprattutto da una *ideologia etnocentrica*» –, capiamo perché Giovanni Jervis identifichi la «struttura autoritaria del carattere»⁸⁰ con il tema centrale de *La personalità autoritaria*.

Per Adorno *et al.*, l'«extra-punitività» è una delle «forze della personalità»⁸¹ del «tipo autoritario di uomo», giudicato da Max Horkheimer una «specie “antropologica”»⁸². L'«extra-punitività» è la «tendenza ad accusare gli altri anziché se stessi» e deriva spesso

⁷³ Hayes-Brady, op. cit., p. 212.

⁷⁴ Freud, «Totem e tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici», 1975, p. 40.

⁷⁵ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 90.

⁷⁶ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 137.

⁷⁷ «Extrapunitive» nel testo originale (Rosenzweig 1944, p. 383).

⁷⁸ Adorno *et al.*, *La personalità autoritaria*, vol. 2, 1997, p. 170.

⁷⁹ Adorno *et al.*, *La personalità autoritaria*, vol. 1, 1997, p. 17.

⁸⁰ Ivi, p. XXIII.

⁸¹ Ivi, p. 17.

⁸² Horkheimer 1997, p. 7.

dall'incapacità di riconoscere i propri limiti, così come dalla «proiezione delle proprie debolezze e [...] mancanze sugli altri»⁸³. Un simile atteggiamento si riscontra nel modo in cui la signora Lisbon si rapporta al dottor Hornicker, lo psichiatra dell'ospedale dove Cecilia viene ricoverata. Dopo una seduta con la ragazza, lo psichiatra convoca i genitori. Secondo lui, Cecilia non voleva morire ma chiedere aiuto, benché la gravità delle ferite sui polsi faccia sospettare il contrario. Il dottor Hornicker consiglia ai Lisbon di essere meno rigidi, per consentire alla figlia di integrarsi coi coetanei. La signora Lisbon si convince a lasciare che le figlie organizzino una festa, durante la quale Cecilia riesce a «catapultarsi fuori dal mondo»⁸⁴ morendo trafitta dalla cancellata del giardino.

Il suicidio di Cecilia riporta la madre al suo antico autoritarismo: «[...] Mrs. Lisbon once more took charge of the house while Mr. Lisbon receded into a mist»⁸⁵. Anni dopo, il signor Lisbon confesserà che la sua ormai ex-moglie «non aveva mai accettato il parere dello psichiatra» e che l'indulgenza dimostrata era stata soltanto una «resa momentanea»⁸⁶. La signora Lisbon ignora la seconda convocazione del dottor Hornicker perché, come racconta al narratore, lo psichiatra voleva incolpare lei e il marito del suicidio di Cecilia⁸⁷.

Non vi sono dubbi sull'opportunità e la pochezza del dottor Hornicker, messi in luce da alcuni passaggi pungenti del romanzo⁸⁸. Detto ciò, egli non accusa mai i coniugi Lisbon di essere responsabili del suicidio di Cecilia. Non parla mai di «colpa», contrariamente a quanto afferma la signora Lisbon. A tal proposito, quest'ultima ricorre per ben due volte all'uso del verbo *to blame*: «That doctor wanted to *blame* it on us. He thought Ronnie [il signor Lisbon] and I were to *blame*»⁸⁹. Come il soggetto «extra-punitivo», la signora Lisbon accusa gli altri (lo psichiatra) anziché se stessa. Fa del suicidio delle figlie una questione di colpa (*blame*): forse perché in fondo non si sente del tutto estranea alla loro morte. Trattandosi però di una verità troppo dolorosa, opta per una comoda versione dei fatti: «None of my daughters lacked for any love. We had plenty of love in our house»⁹⁰. In base a quanto discusso nel capitolo 1, sappiamo che l'amore materno può essere fatale

⁸³ Adorno *et al.*, *La personalità autoritaria*, vol. 2, cit., p. 170. Nelle parole di Saul Rosenzweig: «*Extrapunitive* responses are those in which the individual aggressively attributes the frustration to external persons or things. The associated emotions are anger and resentment. The cognate psychoanalytic mechanism is projection» (Rosenzweig, op. cit., p. 383).

⁸⁴ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 30.

⁸⁵ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 58.

⁸⁶ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 23.

⁸⁷ Cfr. Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 138.

⁸⁸ È il caso della teoria sulla promiscuità sessuale di Lux, contenuta in «uno dei molti articoli che [il dottor Hornicker] sperava di pubblicare» (Eugenides, *Le vergini suicide...*, cit., p. 78); o della seconda convocazione dei coniugi Lisbon, avvenuta tramite «un biglietto scritto a mano nella calligrafia elegante che [il dottor Hornicker] aveva perfezionato durante la scuola di specializzazione a Zurigo» (ivi, p. 56).

⁸⁹ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 138 (il corsivo è nostro). Picchi traduce il verbo *to blame* con «incolpare, accusare, [...] dare la colpa a/di», includendo, tra gli esempi d'uso, la costruzione sintattica presente nella citazione di Eugenides: «*to be to [blame] for st* essere responsabile/colpevole di qs» (Picchi, «To blame», 2002, p. 100).

⁹⁰ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 84.

(*supra* § 1.5). È il caso della signora Lisbon, una madre così protettiva da privare le figlie della libertà di autodeterminarsi. Questa libertà le sorelle Lisbon la rivendicano con il suicidio: non potendo decidere della loro vita, esse decidono della loro morte.

3.2 La madre dai tratti narcisistici

Secondo Anthony Elliott, il Sé inteso come «identità personale» non è predeterminato. Esso è il prodotto dei «meccanismi interiori della fantasia» e delle «sue contorsioni inconse – angosce legate alla differenza, all’alterità e alla estraneità, a intimità e vicinanza – nella più ampia cornice della cultura, della società e della politica»⁹¹. Partendo dal concetto di «Sé» di Elliott, Vincenzo Cesareo e Italo Vaccarini problematizzano il narcisismo fisiologico, che corrisponde alla quantità di amor proprio necessario allo sviluppo e al mantenimento dell’autostima individuale⁹². Il narcisismo è fisiologico finché assolve la funzione di «principio unificante dell’Io»⁹³, rimanendo entro i limiti di un amore verso se stessi utile alla costruzione di rapporti sociali. Il narcisismo diventa invece patologico quando si identifica con «vissuti di autosufficienza e onnipotenza»⁹⁴ e col «culto dell’apparenza fondato sull’eccesso e sul vuoto»⁹⁵.

Tali illusioni celano una psiche fragile, che si difende dalle «turbolenze»⁹⁶ dell’inconscio. Cesareo e Vaccarini diffidano dell’elogio della frammentazione psichica, promosso invece da Gilles Deleuze e Félix Guattari. I due autori de *L’anti-Edipo* (1972) celebrano la schizofrenia come forza liberatoria contro l’oppressione e la repressione della «macchina sociale»⁹⁷. Al grido di «perché [la società] rinchiude i suoi pazzi, invece di vedere in essi i suoi eroi [...]?»⁹⁸, Deleuze e Guattari celebrano la patologia, travisando la sofferenza che deliri e allucinazioni generano nei pazienti schizofrenici⁹⁹. Definito da

⁹¹ Elliott 2010, p. 206.

⁹² Cfr. Cesareo e Vaccarini 2012, p. 15.

⁹³ Ivi, p. 16. Vincenzo Cesareo condensa in questa formula la tesi di Béla Grunberger, che definisce il narcisismo come «istanza». Nel presentare *Il narcisismo. Saggio di psicoanalisi* (1998) di Grunberger, Fausto Petrella distingue tra l’uso del termine «istanza» da parte dei Grunberger e la diversa funzione che esso ricopre nel modello strutturale della mente (o seconda topica) di Freud. In *L’Io e l’Es (Das Ich und das Es, 1923)*, Freud suddivide l’apparato psichico in tre «istanze» o sottosistemi psichici: l’Es, l’Io e il Super-Io (cfr. Legacci 2016; cfr. Oasi 2014, p. 192). Nella riflessione di Grunberger sul narcisismo, «istanza» assume il significato di «momento unitario e costellazione dinamica specifica, provvista di una sua autonoma “voce”: voce potente, che in modo sommerso o urlato reclama le sue ragioni nel soggetto» (Petrella 1998, p. XX).

⁹⁴ Cesareo e Vaccarini, op. cit., p. 18.

⁹⁵ Ivi, p. 19.

⁹⁶ Ivi, p. 155.

⁹⁷ «La macchina sociale o socius può essere il corpo della Terra, il corpo del Despota, il corpo del Danaro» (Deleuze e Guattari 1975, p. 35).

⁹⁸ Ivi, p. 279. «Come spiegare», si chiedono Gilles Deleuze e Félix Guattari, «che la produzione capitalistica non cessi di arrestare il processo schizofrenico, di trasformarne il soggetto in entità clinica rinchiusa, come se vedesse in questo processo l’immagine della propria morte venuta dall’interno?» (*ibid.*).

⁹⁹ Cfr. Glass 1993, p. 135 e il suo rimando a Wolfenstein 1993, p. 124, che riportiamo di seguito: «If they were concerned with actual schizophrenic experience, then *Anti-Oedipus* might have been compassionate rather than celebratory. As it is, we are treated to schizophrenia-as-spectacle, an enjoyable pastime for those who relish cruelty».

Cesareo e Vaccarini come «un prodotto intellettuale dell'ebbrezza ideologica del Sessantotto», *L'anti-Edipo* fu duramente contestato soprattutto da James Glass e Eugene Wolfenstein. Dal canto loro, questi criticano la «deriva postmodernista» di Deleuze e Guattari: una deriva «contrassegnata da una ingenua celebrazione della molteplicità del Sé, delle identità frammentarie che danno luogo ai disturbi narcisistici di personalità, concepiti quali fattori soggettivi in grado di produrre assetti sociali alternativi»¹⁰⁰.

Menzionando il dibattito teorico sull'interpretazione della schizofrenia, abbiamo voluto concentrare l'attenzione sulla componente deleteria dei disturbi di personalità. Tra di essi è annoverato il narcisismo patologico, che comporta l'incapacità di provare empatia e preoccupazione per i sentimenti altrui. Per chi è affetto da tale disturbo, «gli altri non sono [...] persone che hanno un'esistenza separata o esigenze specifiche». Il narcisista patologico «si accosta agli altri trattandoli come oggetti da usare o abbandonare a seconda dei suoi bisogni, incurante dei loro sentimenti»¹⁰¹. A tal proposito, riportiamo di seguito un passaggio di *Insieme, e basta*, in cui Catherine lascia a Camille un messaggio in segreteria:

«C'est maman. Enfin... ricana la voix, je ne sais plus si tu vois de qui je parle... Maman, tu sais ? C'est ce mot-là que prononcent les gentils enfants quand ils s'adressent à leur génitrice, je crois... Parce que tu as une mère, Camille, tu t'en souviens ? Excuse-moi de te rappeler ce mauvais souvenir, mais comme c'est le troisième message que je te laisse depuis mardi... Je voulais juste savoir si l'on déjeunait toujours ens...».

Per non sentire più la voce colpevolizzante della madre, Camille interrompe la segreteria e ripone in frigo lo yogurt che aveva appena iniziato: «[...] quelques phrases sorties d'une machine lui déglouaient la tête, l'entraînaient en arrière et l'obligeaient à s'étendre, broyée qu'elle était sous le poids d'improbables gravats...»¹⁰². Quelli che Gavalda chiama «gravats» o, altrove nel romanzo, «pierres» e «cailloux»¹⁰³ sono metafore dei sensi di colpa che opprimono Camille. Fromm classificherebbe questo atteggiamento sotto il nome di «carezza d'amore», che a suo avviso è una delle conseguenze del narcisismo estremizzato. Per Fromm, «è evidente che se mi occupo solo di me stesso non posso amare nessun altro al di fuori di me»¹⁰⁴.

Quella di Catherine non è certamente una tendenza narcisistica sana. Ella si nutre della propria visione cinica e pessimistica della vita. È animata dall'urgenza di condividere il proprio disfattismo e di affermarlo, anche se ciò comporta il ferire, consapevolmente o meno, la figlia. Ad aggravare il rapporto già precario tra Catherine e Camille, vi è la gelosia

¹⁰⁰ Cesareo e Vaccarini, op. cit., p. 156.

¹⁰¹ Gabbard 2015, p. 479.

¹⁰² Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 35.

¹⁰³ Ivi, p. 27.

¹⁰⁴ Fromm, *I cosiddetti sani. La patologia della normalità*, 1996, p. 94.

dell'una nei confronti dell'altra: un antagonismo madre-figlia che l'indole narcisistica di Catherine non fa che inasprire. Il motivo principale della gelosia materna è una cospicua assicurazione sulla vita stipulata dal padre di Camille in favore di quest'ultima. Si tratta di un gesto d'amore paterno, in concomitanza con la decisione dell'uomo di lasciare la moglie. «Bon, ben, il a bien fait les choses...», dice Camille riferendosi a suo padre. «Comme il savait qu'il allait m'abandonner, au moins il a pensé à me blinder...»¹⁰⁵.

L'assicurazione sulla vita a beneficio di Camille è per Catherine un danno alla propria persona. Incapace di distinguere tra amore coniugale e amore paterno, ella confonde i doveri di un padre con i doveri di un marito. Catherine si pone infatti sullo stesso piano di Camille, che vede come una rivale in amore. La madre, una donna adulta che dovrebbe saper badare a se stessa, rivendica per lei i soldi della figlia. La sua è chiaramente una visione distorta, tipica del narcisista ubriaco di sé: «Conseguenza del narcisismo è la distorsione dell'obiettività e del giudizio, poiché per il narcisista è bene ciò che è suo, e male ciò che non lo è»¹⁰⁶.

Non potendo prendersela con il marito defunto, Catherine fa di Camille il proprio bersaglio. L'agire della madre viene dissezionato da Gavalda, assumendo la prospettiva della figlia:

Ces déjeuners, si espacés fussent-ils, lui bousillaient toujours les intestins. [...] Comme si sa mère s'appliquait, avec une méticulosité sadique et probablement inconsciente, *quoique*, à gratter le croûtes et à rouvrir, une à une, des milliers de petites cicatrices.¹⁰⁷

La nota di dubbio, espressa dalla congiunzione «quoique», instilla il sospetto che il sadismo di Catherine sia l'espressione calcolata di una volontà consapevole. Ancor prima che Gavalda ci introduca ai gravosi incontri madre-figlia, il messaggio registrato ci informa della lucida perversione materna. Catherine accusa Camille di non amarla, ritorcendole contro il presunto odio filiale¹⁰⁸. Analizzando il testo della registrazione, si vede infatti che

¹⁰⁵ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 560.

¹⁰⁶ Fromm, *I cosiddetti sani...*, cit., p. 94. Quello che Fromm denomina genericamente «narcisismo» è da intendersi come la variante nevrotica del narcisismo sano. Il passaggio sopracitato appartiene alla conferenza «Il concetto di salute psichica». Tenuta da Fromm il 1° dicembre 1962 a Cuernavaca, fu parte di un seminario sulla salute psichica promosso dall'Organizzazione Panamericana della Sanità. La registrazione dell'intervento di Fromm fu rielaborata da lui stesso e trascritta in un testo originariamente intitolato *The Concept of Mental Health*. Pubblicato per la prima volta come seconda parte de *I cosiddetti sani. La patologia della normalità (Die Pathologie der Normalität. Zur Wissenschaft vom Menschen*, 1991), il testo in questione è, per Rainer Funk, il documento in cui «Fromm parla per la prima volta del narcisismo come di una malattia psichica della società contemporanea» (Funk 1996, p. X).

¹⁰⁷ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 47 (il corsivo è nostro).

¹⁰⁸ Questa convinzione materna è infondata perché, per quanto Camille e Catherine non siano in buoni rapporti, l'una protegge l'altra fino ad invertire i ruoli madre-figlia. Dei genitori che si separarono quand'era una bambina, Camille dice che avrebbe preferito stare con suo padre, ma che non l'aveva fatto per via delle tendenze suicide di sua madre (cfr. Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 457). In seguito, nell'«Epilogo» di *Insieme, e basta*, Camille presenterà Agnès a sua madre, chiamandola «une amie» invece di «ma sœur» (ivi, p. 572).

(continua)

prima la madre chiede sarcasticamente alla figlia se si ricordi di lei, gettando così il presupposto per poterla incolpare in seguito. «Excuse-moi de te rappeler ce mauvais souvenir», rinfaccia a Camille prima che quest'ultima, in un moto di insofferenza, interrompa la «voce beffarda»¹⁰⁹.

Dei due incontri madre-figlia, descritti in *Insieme, e basta*, soltanto il primo presenta ampi dialoghi e flussi di pensiero, mentre il secondo si risolve in scambi concisi quasi paratattici. La durata di tali incontri, drasticamente ridotta al secondo di essi, rispecchia la progressiva consapevolezza di Camille di doversi preservare dalla madre. «Preoccupato soltanto di ricevere (attenzione, approvazione, conferme)», il narcisista patologico è «incapace di donarsi e di instaurare un rapporto reale col prossimo»¹¹⁰. Camille ripaga la sterilità emotiva di Catherine abbandonando, appena maggiorenne, la sua casa di Meudon a sud-ovest di Parigi. E proprio a Parigi Camille si trasferirà, interrompendo ogni contatto con la madre. Da quest'ultima, ritornerà reduce da una relazione con un artista tossicomane. Ripresasi dalla depressione, Camille diventerà ostaggio di un altro “amore” distruttivo che, una volta finito, la riporterà a rifugiarsi a Meudon dove troverà la casa natale in vendita. Non essendovi traccia di sua madre, la crederà morta, per poi ritrovarla successivamente in circostanze non chiarite da Gavalda.

Per quanto esigui, gli incontri madre-figlia campeggiano in *Insieme, e basta*, attestando in modo eloquente il narcisismo della figura materna. «Anche se spesso abbreviava i loro incontri, ammantandosi di dignità offesa», Catherine «ne usciva sempre soddisfatta»¹¹¹: «Satisfaite et repue. Emportant avec elle sa bonne foi abjecte, ses triomphes pathétiques et son comptant de mauvais grain à moudre jusqu'à la prochaine fois»¹¹². Con queste parole, Gavalda commenta il primo incontro tra Camille e Catherine, aggiungendo al sadismo la tendenza passivo-aggressiva di quest'ultima. L'incontro in questione consiste in un pranzo al Paradis de Jade. Si tratta di un ristorante parigino fittizio, dalle «orrende decorazioni a base di stucchi e bassorilievi pseudoasiatici»¹¹³. Gli intarsi posticci in tartaruga e madreperla, uniti al giallo della lacca in formica, fanno da sfondo all'ennesima replica del melodramma materno. Gavalda lo definisce, sempre dal punto di vista di

Agnès è la figlia che il padre di Camille ha avuto dalla sua seconda compagna, prima di essere preso dai rimorsi tornando a vivere con Catherine e Camille. Per quanto quest'ultima si giustifichi dicendo che «non valeva la pena di mettere in scena uno psicodramma» (Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 554), il vero motivo per cui non chiama la sorellastra col suo nome è per evitare di turbare sua madre. Nella quinta e ultima parte del romanzo, Franck fa notare a Camille che non è giusto che ella si sacrifichi così. Egli insiste sull'idea che, «quando si comportano male, non siamo obbligati a voler bene ai nostri genitori» (ivi, p. 483). «Bien sûr que si», ribatte dogmatica Camille. E aggiunge: «[...] parce que ce sont tes parents justement...» (Gavalda, *Ensemble...*, cit., pp. 501-502).

¹⁰⁹ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 28.

¹¹⁰ Forte 2011, p. 47.

¹¹¹ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 45.

¹¹² Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 51.

¹¹³ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 42.

Camille, come «un numero privo di sorprese, ripetuto mille volte e ormai perfezionato: ricatto morale, lacrime di cocodrillo e minacce di suicidio. Non necessariamente in quest'ordine»¹¹⁴.

Alla luce del narcisismo materno, la relazione tra Catherine e Camille esprime inoltre la tendenza dell'una a svalutare l'altra sotto vari aspetti: dalle abitudini alle scelte di vita, senza risparmiare l'aspetto fisico. Al Paradis de Jade, Catherine comincia dall'inappetenza di Camille, rinfacciandogliela indelicatamente. «Je n'ai pas les moyens de t'inviter à la Tour d'Argent», dice citando uno degli storici ristoranti parigini. «D'ailleurs, même si je les avais, je ne t'y emmènerais pas... Avec ce que tu manges, ce serait de l'argent jeté par les fenêtres...»¹¹⁵. Non contenta, verso la fine del pranzo, ritorna sull'argomento rincarando la dose: «Regarde-toi...», dice con fare disapprovante. «On dirait un squelette... Si tu crois que tu donnes envie aux garçons...»¹¹⁶. Nel francese colloquiale, «ça me donne envie» si usa alla vista di qualcosa da mangiare che suscita appetito. O ancora, per il *Dictionnaire Larousse*, «avoir envie de quelqu'un» significa desiderare fisicamente una persona¹¹⁷. Catherine, con quel suo modo di esprimersi, tradisce un immaginario femminile misogino, nel quale la donna è ridotta a un corpo da rendere appetibile agli occhi dei maschi. Questa connotazione maschilista aggrava le già svilenti parole materne, rappresentando per Camille una doppia violenza verbale.

Poco dopo, la disapprovazione materna si scaglia sul lavoro della figlia. Camille ha scelto di fare l'inserviente, mettendo da parte il suo talento per l'arte. «C'est vrai que mademoiselle travaille...», le dice Catherine con bieco sarcasmo. «Un bon travail... Intéressant en plus... Femme de ménage... Ce n'est pas croyable venant de quelqu'un d'aussi bordélique... Tu ne cesseras jamais de m'étonner, tu sais ?»¹¹⁸. Qualche mese dopo sarà il look di Camille ad essere denigrato, quando la madre si accorgerà del suo nuovo, cortissimo, taglio di capelli. «C'est vraiment affreux. Pourquoi t'as fait ça ?»¹¹⁹, le dirà Catherine prima di congedarsi. Camille, sentendosi soffocare, si affretterà a salutarla, per scappare il più lontano possibile dall'asfissiante ego materno.

Gli attacchi personali di Catherine sono per Camille punture di spillo, in confronto alle coltellate delle sue insinuazioni volte a screditare il padre. Ne sono la prova due scambi di battute sempre al Paradis de Jade. Nel primo caso, Catherine dice alla figlia con «un risolino sarcastico»¹²⁰ che lei, a differenza sua, potrebbe permettersela la Tour d'Argent:

¹¹⁴ Ivi, p. 44.

¹¹⁵ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 48.

¹¹⁶ Ivi, p. 50.

¹¹⁷ Cfr. «avoir envie de quelqu'un», in *Dictionnaire Larousse* monolingue (www.larousse.fr/dictionnaires/francais/envie/30147/locution?q=envie#179253, consultato in data 31/08/2019).

¹¹⁸ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 48.

¹¹⁹ Ivi, p. 174.

¹²⁰ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 42.

«Note bien, tu pourrais y aller sans moi parce que tu en as de l'argent, toi ! Le malheur des uns fait le bonh...»¹²¹. La frase che Camille impedisce alla madre di proferire è il proverbio francese «le malheur des uns fait le bonheur des autres»¹²². Con questo detto, Catherine allude all'assicurazione sulla vita del defunto marito. Intimando alla madre di tacere, Camille le impedisce di rivangare il proprio lutto e di infangare la memoria del padre insinuando che la tragica morte di questi sia stata per lei una fortuna¹²³. A conferma della buona fede di Camille, il suo stile di vita rasenta quello di una *clocharde*. «J'en veux pas de ce fric¹²⁴», confessa a Franck. «Y pue la charogne. Moi, c'est mon papa vivant que je voulais. Pas ça»¹²⁵.

Pur di non dichiararsi sconfitta, Catherine si ammantava di vittimismo, rimproverando sommessamente a Camille di non andare mai a trovarla. Quest'ultima le risponde a tono («Et là ? Je fais quoi, là ?»¹²⁶), ma l'abile Catherine non demorde. Ritorce nuovamente contro la figlia il ricordo paterno, rendendo il loro pranzo più uno scontro che una condivisione:

— Toujours le dernier mot, pas vrai ? Comme ton père...

Camille se figea.

— Ah ! tu n'aimes pas quand je te parle de lui, hein ? déclara-t-elle triomphante.

— Maman, je t'en prie... Ne va pas dans cette direction...

— Je vais où je veux. Tu ne finis pas ton assiette ?

— Non.¹²⁷

La «nota di trionfo» nella voce della madre ne sancisce la meschinità, che riduce il rapporto con la figlia ad una sterile rivalità tra donne. Potremmo dire che Camille viene schiacciata «sotto il giogo»¹²⁸ materno, rielaborando la metafora de *I promessi sposi* (1840-42)¹²⁹ che descrive la volontà paterna. In *Insieme, e basta*, la figura paterna è il telaio su cui si tesse la gelosia di Catherine. Quando il marito era ancora vivo, Catherine ripeteva alla

¹²¹ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 48.

¹²² Pare che la frase, poi divenuta proverbio, risalga a Voltaire (cfr. les-proverbes.fr/site/proverbes/le-malheur-des-uns-fait-le-bonheur-des-autres/, consultato in data 11/09/2019). Nel suo romanzo filosofico *Candido o l'ottimismo* (*Candido ou l'optimisme*, 1759), Pangloss, il maestro di Candido, afferma: «[...] le sventure individuali compongono il bene generale, di modo che più ci sono disgrazie particolari e più tutto va bene» (Voltaire 2005, p. 26).

¹²³ *Bonheur* può significare, a seconda del contesto, non solo «felicità» ma anche «fortuna» (cfr. la traduzione italiana di «bonheur» sul *Dictionnaire Larousse* francese-italiano: www.larousse.fr/dictionnaires/francais-italien/bonheur/8388, consultato in data 13/02/2020).

¹²⁴ Sinonimo gergale di «argent» (soldi).

¹²⁵ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 561.

¹²⁶ Ivi, p. 49.

¹²⁷ Ivi, pp. 49-50.

¹²⁸ Manzoni 1981, p. 176.

¹²⁹ Si tratta della seconda edizione definitiva de *I promessi sposi* (detta «quarantana»), dopo la prima edizione (detta «ventisetтана») apparsa tra il 1825 e il 1827. Cfr. «Premessa alla lettura dei "Promessi Sposi"», 1981, pp. XX-XXI.

piccola Camille che suo padre «era un bugiardo, una carogna, che aveva un'altra moglie e un'altra bambina a cui faceva le coccole tutte le sere...»¹³⁰. Morto il marito, Catherine non smette di competere con lui per l'amore esclusivo della figlia, la quale, negandoglielo, diventa il bersaglio del suo narcisismo distruttivo. Parlando di felicità con Camille, Catherine afferma: «C'est le nouveau mot à la mode, ça... Heureuse ! Heureuse ! Si tu crois qu'on est sur cette terre pour batifoler et cueillir des coquelicots, tu es bien naïve, ma fille...». Così dicendo, la madre ripropone la sua visione catastrofista del mondo, instillata nella figlia a partire dall'infanzia. Divenuta adulta, Camille può razionalizzare il comportamento materno, che tuttavia ha interiorizzato. «J'ai été à bonne école», dice alla madre con disincanto, «et je sais qu'on est là pour en chier. Tu me l'as assez répété...»¹³¹.

Catherine ha raggiunto il suo scopo: crescere una figlia disillusa, incline al masochismo tanto quanto alla creatività. Per Camille, il potere dell'immaginazione ha il volto dell'uomo disprezzato da sua madre: «[...] c'était ce genre d'homme mon papa, un grand rêveur qui pouvait passer les vitesses d'une voiture sur cale pendant plusieurs heures et m'emmener au bout du monde dans un garage de banlieue...»¹³². Di tutt'altra stoffa è invece Catherine: una madre che, nel ricordo di Camille, spegne bruscamente la musica in cui si cullano il marito e la figlia. Incapace di avere sogni, la narcisista Catherine distrugge anche quelli degli altri¹³³, incarnando all'eccesso la morale di *Madame Bovary*¹³⁴ (*Madame Bovary : Mœurs de province*, 1857). La miserabile fine, quasi *splatter*, della protagonista Emma Rouault, mette in guardia dal lasciarsi risucchiare dalla fantasia. Emma vive della sua passione per le poesie lamartiniane e per i *romans à l'eau de rose*. Cristallizzandosi nel sentimentalismo adolescenziale di tali letture, si convince che la logica della realtà sia la stessa della finzione. Oppressa dai debiti, ingerisce avidamente dell'arsenico, convinta di morire alla maniera patinata delle sue eroine. L'epilogo vede Emma in preda a dolori lancinanti, che tra urla disumane maledice la propria ingenuità¹³⁵. Gustave Flaubert descrive l'agonia con precisione naturalistica e scabrosa, di modo che la morte scomposta di Emma ci colpisce tanto quanto il suo stupore nel realizzare lo scollamento tra realtà e finzione.

All'esatto opposto di Emma, Catherine sposa il lato peggiore dell'esistenza umana. Per motivi a noi sconosciuti, ella odia la vita. Nella sua gelosia e nel suo disfattismo, affiora un fondo di rabbia mista a frustrazione, che ella costringe se stessa e gli altri ad espiare ogni giorno. Vestendo a lutto anche i momenti più sereni, Catherine affoga il male di vivere in cocktails di psicofarmaci. E per non sentirsi sola nel suo abisso, vi trascina con sé anche il

¹³⁰ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 440.

¹³¹ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 49.

¹³² Ivi, p. 459.

¹³³ Cfr. *ibid.*

¹³⁴ Tradotto in italiano anche come *La signora Bovary*.

¹³⁵ Cfr. Flaubert 2001, p. 355.

suo doppio: quella figlia delicata e sognatrice che le rimanda, per contrasto, la propria immagine di donna infelice. Tratteggiando Catherine attraverso gli occhi di Camille, Gavalda ci restituisce una donna narcisisticamente “corrosiva”¹³⁶, proteiforme nel consumare la figlia a parole.

È con Franck che Camille darà voce, per la prima volta, alla sofferenza causatale dalla madre. Sotto le sue arie da duro, Franck ha una sensibilità affine a quella di Camille. *Insieme, e basta* si regge su uno schema di mutuo aiuto tra i protagonisti. Camille si fa carico di Paulette, la nonna di Franck, il quale, trovandosi in difficoltà economiche, viene a sua volta aiutato da Philibert. Questi si prenderà cura di Camille che ricambierà il favore aiutandolo a superare la sua patologica timidezza. Contratta una brutta influenza, Camille sarebbe morta sola di inedia se Philibert non avesse bussato alla sua porta. Trovandola semi-svenuta, egli la porta nel suo appartamento che Gavalda tratta alla stregua di personaggio. Camille si affeziona tanto a Philibert quanto al labirinto di stanze dallo sfarzo d’altri tempi, in cui la bisnonna di lui, «la parigina più civettuola della Belle Époque», aveva fatto installare nel 1894 «il bagno più bello del palazzo, forse anche della strada»¹³⁷:

Camille s’assit sur le panier à linge sale et dessina la forme du carrelage, les frises, les arabesques, la grosse baignoire en porcelaine avec ses quatre pieds de lion griffus, les chromes fatigués, l’énorme pomme de douche qui n’avait plus rien craché depuis la guerre de 14, les porte-savons, évasés comme des bénitiers, [...] les iris bleus qui couraient le long du bidet et les lavabos si travaillés, si tarabiscotés, si chargés de fleurs et d’oiseaux qu’elle avait toujours eu des scrupules à poser sa trousse de toilette hideuse sur la tablette jaunie.¹³⁸

Dopo una violenta litigata con Franck, Camille pensa seriamente di tornare nella sua squallida soffitta, ma le si stringe il cuore al solo pensiero: «Ce n’était pas tant de retourner là-haut qui l’angoissait, mais plutôt de quitter cette chambre... L’odeur de poussière, la lumière, le bruit mat des rideaux de soie, les craquements, les abat-jour et la douceur du miroir»¹³⁹. Riappacificatasi con Franck, la sua relazione con lui richiama quella tra Dan Mulligan (Mark Ruffalo) e Gretta James (Keira Knightley) nel film *Tutto può cambiare* (*Begin Again*, 2013) di John Carney. I personaggi di entrambe le coppie si incontrano nel pieno del loro buio esistenziale. Camille è quasi anoressica quando incontra Franck che odia il mondo. Gretta, cantautrice disillusa, è sul punto rinunciare al proprio talento quando incontra Dan, ex-discografico, depresso e alcolista.

Le due coppie sono speculari nel supportarsi a vicenda per «ricominciare» («begin

¹³⁶ Cfr. Fratini, «Narcisismo», 2012, p. 69: «Ciò che desta davvero timore del narcisismo patologico, [...] è il suo carattere fortemente insidioso, di attacco corrosivo alla natura dei legami, delle relazioni umane, in particolar modo affettive intime, e insieme la sua pervasività».

¹³⁷ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 167.

¹³⁸ Gavalda, *Ensemble...*, cit., pp. 178-179.

¹³⁹ Ivi, p. 177.

again»). Il tipo di relazione che si instaura tra di esse mette soprattutto Dan e Camille in condizione di uscire dalle rispettive *impasses*. In *Tutto può cambiare*, Dan e Gretta osservano la vita notturna seduti sulle scale di Union Square, ascoltando la stessa musica grazie ad uno sdoppiatore di cuffie:

DAN: That's what I love about music.

GRETТА: What?

DAN: One of the most banal scenes is suddenly invested with so much meaning, you know? All these banalities, they're suddenly turned into these... these beautiful, effervescent pearls. From music. I gotta to say, as I've gotten older, these pearls are just... becoming increasingly more and more rare to me.

GRETТА: More string than pearls?

DAN: Yeah. You've got to travel over a lot more string to get to the pearls. This moment is a pearl, Gretta.

GRETТА: It sort of is, isn't it?

DAN: All this has been a pearl.¹⁴⁰

In questo scambio di battute, Dan esprime il suo doloroso disincanto, motivato da una generale e profonda sfiducia nei confronti dell'Altro. Nello spazio di pochi anni, si ritrova in crisi con la moglie, incapace di comunicare con la figlia e licenziato dal suo amico e socio in affari. Le «perle» di cui parla Dan sono momenti come quello con Gretta, in cui la musica, col suo potere evocativo, investe una banale scena di molteplici significati nascosti¹⁴¹. Sempre la musica rivela a Dan la sua preziosa intesa con Gretta, la quale, tra ascolto e brevi battute, gli fa da specchio in un processo catartico in cui entrambi riscoprono la rara bellezza della vita.

Questa scena fa eco a un intero capitolo di *Insieme, e basta*. Stesa sul letto accanto a Franck, Camille gli racconta del proprio passato: dal tentato suicidio della madre alla morte del padre, dalla tossicodipendenza del suo primo ragazzo alla vita losca del suo successivo compagno. Se la rievocazione del passato di Dan avviene in esterno ed è implicita, quella di Camille avviene in interno (la camera di Franck) ed è esplicita. Per quanto riguarda invece i ruoli di Gretta e Franck, essi si equivalgono. Entrambi aiutano i rispettivi partner ad elaborare la loro sofferenza. Quello tra Franck e Camille è un momento cruciale del romanzo, in cui la protagonista, come abbiamo anticipato, ammette il narcisismo patologico della madre. In questo frangente, Camille confronta la propria madre con quella altrettanto disfunzionale di Franck. Quest'ultima, un'altra madre assoluta, lascia il figlio ai propri genitori. Qualche anno dopo, viene a riprenderselo per poi rispedirlo al mittente: ma non prima di averlo messo contro i nonni che l'hanno cresciuto. Dal confronto, emerge un dittico al vetriolo: «Tu vois», dice Camille a Franck, «[ta mère] elle t'a dézingué avant de

¹⁴⁰ Carney 2014, 01:05:43-01:06:33. Poiché l'analisi si gioca sul senso delle parole, abbiamo preferito citare i dialoghi originali.

¹⁴¹ Cfr. O'Hehir 2014.

te remettre dans un train, mais la mienne, elle me mangeait la tête tous les jours. Tous les jours...»¹⁴².

3.3 La stasi esistenziale della figlia

Esposta al cinismo della madre per tutta l'infanzia e l'adolescenza, Camille crede che nessuno agisca in modo disinteressato. Ciò la porta a sviluppare una radicale diffidenza nei riguardi dell'Altro, esasperata dal suo invischiarsi in rapporti d'amore fallimentari. Scampata per un soffio alla sua ultima relazione tossica, Camille si chiude in se stessa. Conduce una vita solitaria e, per non avere legami, evita categoricamente di chiedere favori. Quando non riesce più a lavarsi i capelli nel suo gelido bagno di fortuna, preferisce raparsi a zero piuttosto che accettare l'ospitalità di amici. A taglio ultimato, si guarda allo specchio: il suo riflesso è quello di «una ragazza calva con lo sguardo duro»¹⁴³. «Alors ?», si interpella in silenzio. «C'était ça le programme ? Se démerder, quitte à s'enlaidir, quitte à se perdre de vue, pour ne jamais rien devoir à personne ?»¹⁴⁴.

Questo è soltanto un esempio degli atteggiamenti masochistici di Camille. Sommandosi, essi creano la stasi esistenziale che la contraddistingue e che ne definisce la tendenza a sabotare la propria felicità. Camille si sottopone infatti a ripetuti atti di autosvilimento. Si nutre poco e male e vive a corto di soldi, quando le basterebbe riscuotere l'assicurazione paterna. Ripercorrere la *paralysis* di Eveline, una delle protagoniste di *Gente di Dublino* (*Dubliners*, 1914), ci permette di inquadrare la stasi di Camille: un'analoga forma di *paralysis* che, diversamente da quest'ultima, non è frutto di un dato contesto geografico-religioso, ma del complicato rapporto madre-figlia. La *paralysis* di Eveline si insinua in lei dall'esterno. Essa è frutto della società patriarcale di Dublino, permeata dall'alcolismo, dalla povertà e da una rigida morale cattolica. Di contro, la stasi di Camille si dirama in lei dall'interno. Strettamente legata al rapporto con madre, essa ha il suo nucleo nella dimensione psicoemotiva della protagonista.

Ciò non esclude che anche la *paralysis* abbia un risvolto psicologico. Lo conferma l'analisi dei personaggi femminili in *Gente di Dublino*, elaborata da María Pilar Sánchez Calle. Per Sánchez Calle, la *paralysis* è una forma di inerzia che priva di vitalità tanto il corpo quanto la psiche¹⁴⁵. Come una malattia, la *paralysis* di Eveline segue un decorso marcato da un'acme. Quest'ultima coincide con l'aggrapparsi convulso della protagonista al parapetto della nave. Pronta a salpare per l'Argentina, Eveline ha in progetto di iniziarvi una nuova vita con il suo innamorato. Tuttavia, a pochi istanti dalla partenza, un senso di cupo terrore la invade azzerando le sue facoltà psichiche. Joyce chiude il suo racconto con

¹⁴² Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 458.

¹⁴³ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 84.

¹⁴⁴ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 90.

¹⁴⁵ «The word paralysis refers to lack of movement, it can be a physical and moral feature» (Sánchez Calle 1998, p. 29).

lo sguardo inespressivo di Eveline, simbolo del suo tacito addio all'amato Frank: «She set her white face to him, passive, like a helpless animal. Her eyes gave him no sign of love or farewell or recognition»¹⁴⁶.

Per Heyward Ehrlich, la *paralysis* di Eveline è contrassegnata da una regressione di quest'ultima allo stato animale¹⁴⁷. D'improvviso, è fisicamente presente ma razionalmente assente, come se fosse affetta da un deficit cognitivo che la rende insensibile. Prima di essere sopraffatta dalla *paralysis*, Eveline si racconta in un flusso di coscienza, che passa in rassegna i momenti salienti della sua vita. Tra questi spicca la promessa, strappatale dalla madre, di tenere unita la famiglia. Ormai in fin di vita, la donna fa leva sulla pietà della figlia e la grava di un senso di colpa che le impedirà di lasciare Dublino. Eveline ha diciannove anni, eppure non vi è traccia di vitalità in lei. A parte qualche guizzo di lucidità, in cui sembra sottrarsi al padre violento, la protagonista rievoca il passato con la rassegnazione di chi non crede più di poter rimediare ai propri errori.

Il pensiero di una nuova vita a Buenos Aires, lungi dall'elettrizzarla, la pietrifica. La *paralysis* la invade alla stessa velocità con cui monta in lei la disperazione. È anticipata da una sensazione di nausea e culmina con il terrore di annegare per mano di Frank: «All the seas of the world tumbled about her heart. He was drawing her into them: he would drown her»¹⁴⁸. Il racconto di Joyce si conclude con il grido d'angoscia di Eveline. Esso si irrigidisce dall'interno, cristallizzandola in una muta espressione di terrore: «Eveline's static image when she sees Frank leave reflects the worst of the paralyses, that of death-in-life»¹⁴⁹.

Analogamente alla *paralysis*, la stasi esistenziale si costruisce sulla mancanza di fiducia in sé stessa e sul senso di colpa instillato dalla madre. Inoltre, se la *paralysis* è scatenata dal concretizzarsi della vita di coppia, anche la stasi esistenziale è provocata dal rapporto con l'altro sesso. Camille si invischia in relazioni con uomini meschini, che annientano quel poco di autostima che era riuscita a guadagnarsi. Legandosi prima ad un artista tossicomane e poi ad un falsario tendente al ricatto, Camille sperimenta il tradimento e la dipendenza affettiva, la disumanizzazione data dalla droga e la paranoia dei criminali.

Non c'è da stupirsi se Camille si rifugi in una «passività totale»¹⁵⁰, azzerando le aspettative nei confronti dell'Altro. Per questo diventa addetta notturna alle pulizie negli uffici: un lavoro che, pur non rispecchiandola, riduce al minimo le sue interazioni sociali. Camille lascia poi il lavoro per occuparsi a tempo pieno di Paulette. Si tratta dell'ennesima mortificazione che la protagonista si infligge. Persino Paulette lo riconosce: «[...] ce n'est

¹⁴⁶ Joyce, «Eveline», 2014, p. 29. Poiché l'analisi si gioca sul senso delle parole di James Joyce, di qui in avanti abbiamo scelto di citare il testo originale.

¹⁴⁷ Cfr. Ehrlich 1997, p. 97.

¹⁴⁸ Joyce, «Eveline», cit., p. 29.

¹⁴⁹ Sánchez Calle, op. cit., p. 31.

¹⁵⁰ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 21.

pas normal de passer tout son temps avec une vieille femme comme moi...»¹⁵¹, dice a Camille. Ma quest'ultima non l'ascolta e costringe il proprio fisico, giovane ed energico, nei ritmi lenti e ripetitivi di Paulette. Se la vecchiaia è sinonimo di inerzia, la stasi di Camille è una «non-vie»¹⁵² analoga alla «death-in-life» di Eveline. Al pari della protagonista di Joyce, anche quella di Gavalda è uno spirito vecchio in un corpo giovane. Entrambe appaiono vive, ma in cuor loro sono già tese verso la morte. Lo dimostra Eveline con il suo fossilizzarsi sul parapetto della nave; e lo dimostra Camille quando, in un implicito slancio suicida, si lascia quasi morire di influenza.

Prima di conoscere Philibert, Franck e Paulette, Camille è un essere umano alla deriva. All'inizio del romanzo, è descritta come una donna fragile, sfuggente e sottopeso. La sua inappetenza è sintomatica di uno stato di lucida e rassegnata disperazione: «[...] si elle ne mangeait plus, ou si peu, c'est parce que des cailloux prenaient toute la place dans son ventre»¹⁵³, scrive Gavalda. Quando poi quest'ultima dice di Camille che «si svegliava ogni mattina con la sensazione di masticare ghiaia»¹⁵⁴, configura l'angoscia debilitante del personaggio. Tale angoscia ne alimenta la stasi, richiamando il terrore che si impadronisce di Eveline.

Accostando le descrizioni della stasi di Camille e della *paralysis* di Eveline, si nota però una differenza sostanziale: se Gavalda ricorre alla metafora del «pietriscio»¹⁵⁵, Joyce predilige quella del mare. Camille si sente soffocare¹⁵⁶ da una componente terrosa che la pervade; Eveline si sente annegare da un moto ondoso che infuria in lei. Il soffocamento e l'annegamento sono metafore di un vissuto doloroso, entrambe frutto del senso di colpa di matrice materna¹⁵⁷. Come abbiamo detto nel capitolo 1, la madre è il primo modello di donna per una figlia. Di conseguenza, a forza di sentirsi dare della fallita da Catherine, Camille si convince di essere incapace di gestirsi. Guardare al passato non l'aiuta, ma anzi conferma le parole materne. Quando ripercorre mentalmente la relazione con il suo primo fidanzato, capisce di aver sacrificato il proprio talento per fargli da musa. Nei mesi

¹⁵¹ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 405.

¹⁵² *Ivi*, p. 467.

¹⁵³ *Ivi*, p. 27.

¹⁵⁴ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 21.

¹⁵⁵ *Ibid.* «Caillasse» nel testo originale (Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 28).

¹⁵⁶ «[...] elle n'avait pas encore ouvert les yeux, que déjà, elle étouffait» (*ibid.*).

¹⁵⁷ La madre rimanda simbolicamente tanto all'immagine dell'acqua, quanto a quella della terra. L'associazione tra l'acqua e la madre è formulata sia da Marie-France Régine Prosper-Chartier sia da Saint-Martin. Prosper-Chartier interpreta la discesa al torrente di Mira, personaggio femminile de *La traversata della mangrovia* (*Traversée de la Mangrove*, 1989) di Maryse Condé, come un tentativo di recupero della figura materna, attraverso il fluido comune alla *ravine* (parola creola che designa genericamente un torrente) e al liquido amniotico (cfr. Prosper-Chartier, op. cit., p. 51). Saint-Martin si concentra invece sulla similitudine tra la figura materna e il fiume, contenuta nell'autobiografia di Gabrielle Roy *La Détresse et l'Enchantement* (1984) (cfr. Saint-Martin, «Le nom de la mère : Le rapport mère-fille...», cit., pp. 82-83). Per quanto riguarda invece l'associazione terra-madre, essa si riscontra nell'etimologia greca della parola «donna». Il greco γυνή/*gynè* significa «che produce» e contiene nella sua radice la parola γῆ/*gê*: ovvero, «terra» (cfr. *La donna. Opera enciclopedica*, 1869, p. 10).

successivi alla fine del rapporto, Camille sfiora l'idea del suicidio. La vita le sembra priva di senso perché, sacrificandosi per il suo uomo, non ha costruito nulla per se stessa. Ma l'istinto di sopravvivenza prevale e Camille opta per una variante più subdola di suicidio. Uccide l'artista che è in lei accettando il sodalizio con Vittorio il falsario:

Je lisais, j'écoutais de la musique, je gagnais de l'argent... Avec le recul, je me dis que c'était une autre forme de suicide... Plus confortable... Je me suis coupée de la vie et du peu de gens qui m'aimaient. De [...] mes anciens petits camarades, de la réalité, de la moralité, du droit chemin, de moi-même...¹⁵⁸

Ancora una volta, Camille si annulla. Da «sgattera [di] un pazzo furioso», diventa la «sgattera di un truffatore»¹⁵⁹. Si dedica alla realizzazione di falsi, sorvolando sul fatto di non piacersi. Si considera infatti alla stregua di una prostituta, che non svende il proprio corpo ma il proprio talento. Vittorio la obbliga a orari massacranti e in cambio soddisfa ogni suo desiderio. «La seule chose que je n'avais pas le droit de dire, c'est "J'arrête"», racconta Camille. «Là, il devenait mauvais le beau Vittorio...»¹⁶⁰. La «non-vita»¹⁶¹ di Camille, la sua stasi, è all'apice: «[...] j'étais devenue une épave. Une épave chic... Le gosier en pente, des chemises sur mesure et un dégoût de ma petite personne...»¹⁶².

Alla fine del racconto di Joyce, Eveline è disumanizzata, prosciugata dal suo stesso terrore. Nella narrazione di Gavalda, Camille risulta analogamente svuotata. Tuttavia, a differenza di Eveline, Camille si emancipa dalla stasi esistenziale. Grazie all'amicizia con Philibert, all'amore di Franck e alla complicità con Paulette, ella riacquista progressivamente fiducia in se stessa. Il suo affrancarsi dalla «non-vita» è sancito dalla decisione di ricominciare a dipingere. Dopo la fine della relazione con Vittorio, Camille aveva infatti chiuso con l'arte: era troppa la meschinità umana vissuta sulla sua pelle. Per «il bel Vittorio», aveva inoltre rinunciato ai pochi amici, perdendo contestualmente ogni traccia di sua madre. Pierre e Mathilde Kessler, una coppia di collezionisti d'arte, la sistemano nella mansarda di Pierre, incoraggiandola a dipingere. Ma per Camille è impossibile: il suo trascorso infernale è ancora troppo vivo. La sola idea di prendere in mano un pennello le genera panico e angoscia... fino al giorno del fatidico pranzo con la madre al Paradis de Jade.

Rimasta sola, Camille si abbandona all'atmosfera intima del locale. Sente che è tempo di affrontare la sua «schiavitù»¹⁶³. Il termine «soumission»¹⁶⁴, per cui opta Gavalda,

¹⁵⁸ Gavalda, *Ensemble...*, cit., pp. 466-467.

¹⁵⁹ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 447.

¹⁶⁰ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 466.

¹⁶¹ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 449.

¹⁶² Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 467.

¹⁶³ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 410.

¹⁶⁴ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 428.

e il corrispettivo «schiavitù» della traduzione italiana alludono entrambi alla dipendenza di Camille dall'alcol. Se però li interpretiamo alla luce dei traumi di quest'ultima, i due termini alludono alla sua mortificazione psicofisica. In altre parole, «soumission» e «schiavitù» esprimono la stasi esistenziale di Camille, alla quale ella si ribella estraendo dallo zaino il necessario per dipingere. Sulla tovaglia di «carta dozzinale, ruvida e macchiata qua e là»¹⁶⁵, dà vita a un ironico spaccato animale:

Elle saisit le pinceau le plus fin entre son pouce et son majeur, tendit son bras au-dessus de la nappe et attendit encore quelques secondes. [...] Camille Fauque sortit d'un long sommeil avec un moineau, puis deux, puis trois, puis une volée d'oiseaux à l'œil moqueur. Elle n'avait rien dessiné depuis plus d'un an.¹⁶⁶

Successivamente, Camille crea il proprio *atelier* a casa di Philibert. Si divide tra la cura di Paulette e la sua arte, che immortala la felicità di quest'ultima, ai piedi della Tour Eiffel, o gli stivaletti della parrucchiera Johanna dall'anima rock'n'roll. Tra i disegni di Camille, ve n'è anche uno che riproduce lo sguardo ombroso di Franck. «Ce sont mes feuilles de températures, ces petites choses-là...»¹⁶⁷, dirà a Mathilde parlando dei suoi lavori: volti e dettagli che, una volta accolti nella sua «vita minuscola e in bianco e nero»¹⁶⁸, le ridanno tridimensionalità e colore. È grazie a Philibert che Camille realizza di non poter più tenere a distanza le persone. «Tu crois que c'est comme tes mines de crayon ? Tu crois que ça s'use quand on s'en sert ?», le domanda Philibert. «De quoi ?», ribatte lei. «Les sentiments»¹⁶⁹, replica lui.

Quando Camille si innamora di Franck, capiamo che ha infine sconfitto i suoi demoni. In *Insieme, e basta*, egli è un cuoco che incarna il bello dai modi rozzi. Gavalda parte da un cliché per conferirgli spessore, dando vita a un personaggio maschile in contatto con le sue emozioni. In generale, la stasi di Camille si staglia quando Gavalda descrive quest'ultima in qualità di narratrice onnisciente. C'è da dire però che essa traspare anche dalle parole di Franck, che col suo parlare basico e gergale la esprime con altrettanta efficacia. Nella percezione di Franck, la stasi di Camille equivale a un «groviglio»¹⁷⁰, a una contrazione dell'animo: «T'es tout en nœuds...», immagina di dire a Camille, «y a que tes dessins qui sont beaux... T'es toute rétractée à l'intérieur de toi...»¹⁷¹.

Poco prima dell'epilogo, Franck costringe Camille ad affrontare la sua stasi: quel

¹⁶⁵ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 47.

¹⁶⁶ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 54.

¹⁶⁷ Ivi, p. 450. «Feuilles de températures» dovrebbe corrispondere all'italiano «cartella clinica». Le traduttrici Antonella Viale e Marcella Maffi optano invece per «radiografie» (Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 432), forse per restituire l'idea che i disegni di Camille rivelino il suo essere più recondito.

¹⁶⁸ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 446.

¹⁶⁹ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 540.

¹⁷⁰ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 517.

¹⁷¹ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 534 (il corsivo è nostro).

senso di soffocamento che, all'inizio del romanzo, le rendeva difficile alzarsi ogni mattina. Franck esorta Camille: «Y faut que tu la fasses craquer cette peau qu'est trop petite pour toi, là... Regarde... T'étouffes là-dedans... Y faut que tu t'en sortes maintenant... Vas-y... Je veux entendre la couture qui craque dans ton dos...»¹⁷². Se è Camille a inaugurare la propria liberazione dalla stasi, è Franck a supportarla nel passo decisivo. Fa credere a Camille di essere salito su un treno per Londra, dove l'attende una promozione come *chef de partie*. Quando Camille se lo ritrova alle spalle, lo stringe a sé «fino a spaccarsi». Tra le braccia di lui, riversa nelle lacrime «ventisette anni di solitudine»¹⁷³, sciogliendo definitivamente la stasi che la paralizzava.

3.4 Il destino della figlia

In *Forze del destino. Psicoanalisi e idioma umano (Forces of Destiny: Psychoanalysis and Human Idiom, 1989)*, Christopher Bollas distingue tra i concetti di «fato» e «destino». Nella narrazione epica, il Fato è una volontà impersonale e imparziale, superiore tanto agli uomini quanto agli dei. Se il Fato non prevede che i primi vengano ostacolati dai secondi, i propositi divini sono destinati a fallire. Per quanto la letteratura classica tenda a usare il termine «fato» come sinonimo di «destino», si riscontrano alcune eccezioni, come quella del conflitto tra Giunone ed Enea. Nell'*Eneide*, Virgilio narra l'ira della dea determinata a far fallire il viaggio dell'eroe. Ella tuttavia non può nulla contro il Fato, per il quale il destino di Enea consiste nel fondare la stirpe romana. L'*Eneide* presenta dunque *in nuce* un'idea di destino diversa da quella di «Fato»: il primo indica il percorso di vita di ciascun uomo, mentre il secondo identifica una forza cosmica assoluta e neutrale.

La distinzione tra i due termini e l'idea di un destino meno ineluttabile si formalizzano però solo con l'affermarsi della borghesia. Nel XVII secolo, il destino indica «il corso potenziale della vita di una persona»¹⁷⁴, che per compiersi necessita di un po' di fortuna e di una buona dose di coraggio e determinazione. Bollas sostiene che il Fato sia un retaggio della civiltà agricola, in cui gli uomini dipendevano dalle stagioni. Convinti di essere in balia degli elementi, essi non potevano concepire che ognuno avesse un «sentiero preordinato»¹⁷⁵. Nella narrazione epica, il destino¹⁷⁶ è scritto «dalla catena degli eventi annunciati dall'oracolo»¹⁷⁷, contrariamente al Fato che è reso noto dalle parole dell'oracolo

¹⁷² Ivi, p. 562.

¹⁷³ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 549.

¹⁷⁴ Bollas, *Forze del destino. Psicoanalisi e idioma umano*, 1991, p. 40.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Il latino *fatum*, participio passato di *fari*, significa appunto «parlare». Il sostantivo «destino» deriva invece dal latino *destinare* (cfr. *ibid.*), traducibile con «fermare», «fissare», «stabilire fermamente» (cfr. www.etimo.it/?term=destinare, consultato in data 07/10/2019). Christopher Bollas ci fa notare inoltre che l'inglese *destination* ha la sua radice proprio nel latino *destinare* (cfr. Bollas, *Forces of Destiny: Psychoanalysis and Human Idiom*, 2019, p. 25).

¹⁷⁷ Bollas, *Forze del destino...*, cit., p. 40. L'autore porta ad esempio Edipo, il cui Fato è annunciato dall'oracolo di Delfi, ma il cui destino dipende dagli eventi predetti da quest'ultimo.

o di una persona.

La distinzione tra il fato e il destino è fondamentale per inquadrare le dinamiche tra *madri* e figlia nel romanzo *L'Arminuta*. Il plurale «*madri*» è usato di proposito, poiché due sono le figure materne della protagonista di Di Pietrantonio. A tredici anni, l'Arminuta scopre che colei che credeva sua madre è in realtà una parente che l'ha cresciuta facendo le veci della madre biologica. Le dinamiche che si instaurano tra le due donne e la figlia definiscono le une come personificazione biface del Fato e l'altra come incarnazione del destino. Infatti, così come il Fato tesse le fila del destino dell'eroe, allo stesso modo le due madri decidono arbitrariamente della vita della figlia. All'inizio del romanzo, l'Arminuta è privata del diritto di autodeterminarsi. Di tale diritto, ella si riappropria soltanto dopo aver affrontato l'imperfezione materna e il «senso di colpa ancestrale» che grava sul suo destino.

Nel romanzo di Di Pietrantonio, la madre biologica è al contempo «avara di carezze»¹⁷⁸ e avida di denaro. Complice della violenza del marito sui figli, non si scompone quando questi picchia il primogenito Vincenzo:

I genitori si sono scambiati solo uno sguardo mentre lui si avvicinava al tavolo. Il padre ha colpito a freddo, senza una parola. Vincenzo ha perso l'equilibrio, cadendo una mano gli è finita dentro il piatto di pasta condita con i pomodori [...].¹⁷⁹

Quando però Vincenzo muore in un tragico incidente, la madre ostenta un dolore pari a quello di Mamma Roma (*figura 1*). La descrizione della madre in lutto rimanda alla performance di Anna Magnani, che con la chioma in subbuglio e il viso teso esprime lo strazio per la perdita del figlio Ettore: «Vestiva sempre di nero e i capelli spettinati sembravano foglie rimaste attaccate ai rami di un albero d'inverno»¹⁸⁰. Di Pietrantonio controbilancia questa resa poetica del lutto materno con il cinismo dell'Arminuta: «Eccola lì, la madre dolorosa di quello scapestrato. Era tutta per lui, chiuso tra le tavole di legno. Non aveva niente per me, che sopravvivevo. Di certo quando mi aveva data, creatura di pochi mesi, non si era ridotta così»¹⁸¹. Dal tono della citazione si evince che, per la protagonista, la devastazione della madre risponde non ad una sofferenza autentica ma ad un esibizionismo da prefica¹⁸². A questo punto del romanzo, l'Arminuta parteggia ancora

¹⁷⁸ Di Pietrantonio, op. cit., p. 122.

¹⁷⁹ Ivi, p. 19.

¹⁸⁰ Ivi, p. 87.

¹⁸¹ Ivi, p. 88.

¹⁸² Nell'antica Roma, le prefiche erano donne pagate per prendere parte ai cortei funebri intonando canti laudativi del defunto (*neniae* o *mortualia*), inframmezzati dall'elogio funebre recitato dalla corifea (colei che tra le prefiche aveva la voce migliore). Tra il canto e la recitazione, le prefiche simulavano pianti e grida di dolore, accompagnati da gesti di disperazione: scuotevano la testa con i capelli sciolti, si battevano il petto con violenza, singhiozzavano (cfr. Mancini e Corso 1935). La pratica delle prefiche, attestata sin dall'antico Egitto, viene anche citata da Omero. Nell'Italia meridionale, la si ritrova nell'area abruzzese-molisana, in Basilicata (cfr. Laterza 2012) e in Sardegna (cfr. Chighine 2014), così come nella Grecia salentina dove permane fino

(*continua*)



Figura 1 – Anna Magnani (seconda da destra) interpreta Mamma Roma

per la madre adottiva. È convinta che quest'ultima sia gravemente ammalata e che l'abbia allontanata per proteggerla. Non sospetta minimamente che la nausea di Adalgisa sia il sintomo di una gravidanza. Solo verso la fine del romanzo, verrà a sapere di essere stata abbandonata perché Adalgisa si è separata ed è andata a convivere con l'amante.

Ne *L'Arminuta*, Adalgisa è una figura doppia e ambivalente. È una catechista sposata che intreccia una relazione extraconiugale. È anche una madre affettuosa che di colpo taglia i rapporti con la figlia adottiva. Prima di essere restituita, l'Arminuta conosce solo uno dei due volti di Adalgisa: quello di madre premurosa e attenta. Come la signora Lisbon, ma meno ossessivamente, Adalgisa sorveglia la femminilità della figlia, che si vede negato un bikini succinto: «– A te sta meglio questo, – aveva detto mia madre tra gli scaffali del negozio, pescando in mezzo agli altri un bikini più coprente»¹⁸³. Dopo che l'Arminuta scopre la verità, Adalgisa rivela il suo secondo volto: quello di donna debole e sottomessa. La sua viltà appare chiara quando, oltre a nascondere alla figlia le ragioni del suo abbandono, la evita per non affrontarla. La sottomissione di Adalgisa al suo amante si manifesta invece quando l'Arminuta si reca a pranzo dalla coppia. A tavola, Adalgisa schizza d'olio la camicia di Guido. Recupera prontamente del borotalco che applica sulla macchia «con mani devote». Segue «una carezza lenta, di traverso sul petto, prima di

agli anni '50. Nel Salento, le prefiche prendono il nome di «répute» o «chiangimuerti» (www.youtube.com/watch?v=mMorX-WNH6c, visionato in data 20/11/2019).

¹⁸³ Di Pietrantonio, op. cit., p. 24.

lasciarlo e tornare alla sedia». «Non l'avevo mai vista così, con suo marito»¹⁸⁴, chiosa l'Arminuta con amaro sarcasmo.

Nelle rispettive caratterizzazioni, le due figure materne appaiono inconsapevoli (o noncuranti) degli effetti delle loro azioni. Entrambe trattano l'Arminuta «come un giocattolo»¹⁸⁵, spostandola da una casa all'altra con parole ineluttabili. «Tu rimani con noi, questo è sicuro»¹⁸⁶, le dice la madre biologica. Adalgisa si mostra ugualmente dogmatica e reticente, quando l'ignara Arminuta le chiede di tornare a vivere con lei e il marito: «Che cosa vi ho fatto?», esclama al telefono. «Niente», ribatte Adalgisa, «adesso non posso spiegarti. Ma ci tengo molto che tu prosegua negli studi»¹⁸⁷. La formazione dell'Arminuta è la scusa delle madri per giostrare la sua vita. Il periodo che trascorre al paese nativo coincide con la durata del suo ultimo anno di scuola media, mentre l'inizio del liceo sancisce il suo ritorno in città. Se da un lato l'Arminuta ama a tal punto studiare da eccellere in ogni materia, dall'altro è consapevole che perseguire la sua passione significa assecondare le madri:

Mi divertivo davvero a calcolare superfici e volumi, ad aggiungerli e sottrarli in cerca del totale. Ma poi pensavo che quei voti eccellenti mi stavano proiettando dritta verso il domani che le due madri avevano disegnato per me in mia assenza.¹⁸⁸

Oltre a difendersi dalle ingerenze materne, l'Arminuta deve anche fare i conti con il suo «senso di colpa ancestrale»¹⁸⁹. Questa formula di Roberta Scorraneese è frutto di una riflessione intorno al saggio autobiografico di Silone *Uscita di sicurezza* (1949). In esso, lo scrittore abruzzese si dichiara sorpreso dalla naturalezza con cui gli abitanti del suo circondario accettarono «la tremenda catastrofe»¹⁹⁰: ovvero, il terremoto della Marsica che causò più di trentamila morti. In un altro testo, questa volta a carattere etnogeografico, Silone tratta la tendenza degli abruzzesi ad affidarsi a un'entità superiore:

Il carattere peculiare dell'uomo abruzzese non tralignato è [...] un'estrema resistenza al dolore, alla delusione, alla disgrazia; una grande e timorosa fedeltà; una umile accettazione della “croce” come elemento indissociabile della condizione umana.¹⁹¹

Il testo in questione prelude alla sezione dedicata all'Abruzzo, nel volume *Abruzzo e Molise* (1948) del Touring Club Italiano. Contribuendo alla definizione di un immaginario

¹⁸⁴ Ivi, p. 159.

¹⁸⁵ Ivi, p. 100.

¹⁸⁶ Ivi, p. 78.

¹⁸⁷ Ivi, p. 120.

¹⁸⁸ Ivi, p. 108.

¹⁸⁹ Scorraneese, op. cit., p. 33.

¹⁹⁰ Silone, «Uscita di sicurezza», 1994, p. 64.

¹⁹¹ Silone, «L'Abruzzo», 1948, p. 12.

geografico nazionale¹⁹², Silone ci introduce al mondo antico dell'entroterra abruzzese. Ne *L'Arminuta*, esso è incarnato dalla *magara* zi' Carmela. Seduta su un «rustico trono» all'ombra di una quercia, la vecchia saggia incanta con la sua «fiabesca imponenza»¹⁹³. Una folla di gente si reca da lei in cerca di cure e consigli, soprattutto con la luna calante considerata propizia per guarire dai mali:

[...] gli Abruzzesi sono rimasti stretti in una comunità di destino assai singolare, caratterizzata da una tenace fedeltà alle loro forme economiche e sociali anche oltre ogni pratica utilità, il che sarebbe inesplicabile se non si tenesse conto che il fattore costante della loro esistenza è appunto il più primitivo e stabile degli elementi, la natura.¹⁹⁴

Questa citazione ci riporta al destino: un principio, secondo Silone, che «preordina la vita di un uomo» e «contro cui non esiste assolutamente difesa o riparo»¹⁹⁵. Da questa prospettiva, esso è molto simile al Fato epico, mentre il destino nell'accezione di BOLLAS corrisponde più a ciò che Silone chiama «libertà». Ne *Il seme sotto la neve* (1961), l'anarchico Simone Ortiga, avanza l'idea che «la vera libertà [consista] in un'assoluta fedeltà a noi stessi»¹⁹⁶. Sommando queste parole a quelle di Pietro Spina in *Vino e pane* (1955)¹⁹⁷, Silone avanza un'idea di libertà intesa come «mancanza di coercizione interiore»: ovvero, la «possibilità di agire seguendo gli impulsi della propria volontà», «senza una predeterminazione assoluta a un corso voluto da forze oscure e imponderabili»¹⁹⁸.

Sull'identità *in fieri* dell'Arminuta, il «senso di colpa ancestrale» agisce parallelamente al Fato materno, pur non avendo la stessa presa di quest'ultimo. Per l'Arminuta, è assai più ostico emanciparsi dal controllo delle madri, più che

¹⁹² Cfr. Basile 2014.

¹⁹³ Di Pietrantonio, op. cit., p. 112.

¹⁹⁴ Silone, «L'Abruzzo», cit., p. 7.

¹⁹⁵ Alfonsi 1993, p. 15.

¹⁹⁶ Silone, *Il seme sotto la neve*, 1976, p. 305.

¹⁹⁷ In *Vino e pane*, Uliva ritorna con la memoria ai tempi in cui lui e Pietro appartenevano al gruppo degli studenti comunisti. All'epoca, Uliva si era accorto che Pietro era «rivoluzionario per paura»: «Ti sforzavi di credere nel progresso», dice Uliva, «ti sforzavi di essere ottimista, ti davi pena per credere nel libero arbitrio, solo perché il contrario ti sgomentava» (Silone, *Vino e pane*, 1969, p. 256). «È vero», replica Pietro, «se non credessi nella libertà dell'uomo, o almeno nella possibilità della libertà dell'uomo, la vita mi farebbe paura» (ivi, pp. 256-257). *Vino e pane* fu pubblicato per la prima volta nel 1936 in tedesco, con il titolo *Brot und Wein*. Seguì lo stesso anno la prima edizione italiana dell'opera, avente per titolo *Pane e vino*. Silone rivede il libro tra il 1952 e il 1955, dopo essere rientrato in Italia dalla sua permanenza in Svizzera come esule antifascista. La versione finale dell'opera fu pubblicata nel 1955 con il titolo *Vino e pane*. Il seguito di questo romanzo è *Il seme sotto la neve*, pubblicato per la prima volta in tedesco a Zurigo nel 1941. Dello stesso anno è la successiva traduzione in italiano, pubblicata a Lugano. La prima edizione italiana del romanzo risale invece al 1950. Come *Vino e pane*, anche *Il seme sotto la neve* verrà rimaneggiato dall'autore e pubblicato in versione definitiva nel 1961.

¹⁹⁸ Alfonsi, op. cit., p. 17.

dall'«ineluttabilità geografico-genetica»¹⁹⁹ cui è soggetta in quanto abruzzese. Tale difficoltà è sancita dal rifiuto che oppone alla sorella Adriana, quando questa le chiede di portarla a vivere con lei in città. Inaspettatamente, la solitudine di Adriana non genera nell'Arminuta alcuna compassione, ma al contrario un moto di «durezza improvvisa»: «[...] sentivo una resistenza, dentro, e non capivo da dove venisse»²⁰⁰. Con i suoi capelli untati e il suo dialetto stretto, Adriana le rammenta quell'entroterra abruzzese che l'educazione della madre adottiva l'ha indotta a rinnegare.

Grazie ad Adalgisa, l'Arminuta è cresciuta dimentica della povertà. Ad essa viene restituita, paradossalmente, dalla stessa donna che tanto aveva fatto per recidere le sue radici. Educando la protagonista come una signorina di città, Adalgisa tenta di resettarne il corredo genetico. Di ciò l'Arminuta è consapevole, quando afferma della sua vita al paese: «Io non conoscevo nessuna fame e abitavo come una straniera tra gli affamati»²⁰¹. Il «mondo primigenio»²⁰² del paese nativo permane tuttavia in un angolo del suo essere. Lo riconosce nello sguardo della sorella, nei suoi «occhi speranzosi di mendicante bambina»²⁰³. L'impossibilità di rinnegarlo si rivela un vantaggio per l'Arminuta: l'asperità dell'entroterra abruzzese le ha trasmesso l'arte della resistenza, mettendola nelle condizioni di non soccombere al Fato materno.

Sostenuta dalla complicità con Adriana, l'Arminuta inizia a pretendere la verità. La rivendica come un diritto, al prezzo di scoprire il volto peggiore delle sue madri. Se da un lato azzera le aspettative rispetto alla madre biologica, dall'altro gonfia quelle nei confronti della madre adottiva. Di conseguenza, se nel primo caso il disvelamento è doloroso, nel secondo caso esso è traumatico. L'Arminuta ha la certezza che la madre biologica non la ami: certezza che vacilla dopo che scappa di casa. Si fa tardi, ma l'Arminuta non teme la notte. Sarà la voce spaventata della sorella a farla cedere e il pensiero di quest'ultima intirizzita dal freddo. Coricata infine nel suo letto, un'Arminuta insonne subirà un ruvido gesto d'amore materno:

– Metti questo sul petto, sennò ti viene la febbre, – e [la madre] ha scostato le coperte. Aveva scaldato un mattone nel forno e l'aveva avvolto in uno strofinaccio perché non mi scottassi. Un benessere lento si è diffuso sotto il peso, fino al cuore. Batteva con più calma. Sarà uscita in silenzio, mentre cedeva a un sonno breve e profondo. La febbre non mi è venuta.²⁰⁴

¹⁹⁹ Scorraneese, op. cit., p. 33.

²⁰⁰ Di Pietrantonio, op. cit., p. 133.

²⁰¹ Ivi, p. 93.

²⁰² Scorraneese, op. cit., p. 33.

²⁰³ Di Pietrantonio, op. cit., p. 133.

²⁰⁴ Ivi, p. 101.

Contrariamente alla madre biologica, quella adottiva è idealizzata. L'Arminuta non può certo prevederne l'ambivalenza, che esplode quando Adalgisa realizza di non essere sterile. Questo imprevisto e l'innamoramento adolescenziale per Guido fanno cadere la sua maschera: quella di moglie e madre esemplare, oltre che di cattolica irreprensibile. Sul finale del libro, Adalgisa, succube dell'amante, obbedisce al suo divieto di recarsi dal figlio. Nonostante il pianto acuto del neonato, Adalgisa non si muove, inchiodata alla sedia dallo sguardo di Guido. Si alza infine Adriana, che va dal piccolo e lo prende in braccio. Guido inveisce contro di lei che non batte ciglio. Porge ad Adalgisa il figlio che ha dei segni visibili sul polso: non erano i capricci a farlo piangere, ma la manina incastrata tra le sbarre del letto. Guido, sconfitto, si affloscia su se stesso, dopo aver urlato contro una ragazzina che ha la ragione dalla sua parte.

L'Arminuta si congeda dall'unica donna che chiamò «mamma», forte del prezioso e solido legame con Adriana: «Mia sorella. Come un fiore improbabile, cresciuto su un piccolo grumo di terra attaccato alla roccia»²⁰⁵. L'Arminuta «ignor[a] che luogo sia una madre»²⁰⁶ e tuttavia non si autocommisera. Solo talvolta si lascia prendere dal suo orgoglio di figlia ferita, come quando rifiuta che Adalgisa torni a pagarle la scuola di danza. «Non volevo da lei più del necessario», si giustifica per poi ammettere: «[...] il no alla danza mi è pesato la notte come un cibo indigesto»²⁰⁷. Il destino dell'Arminuta è diverso da quello dei suoi coetanei, partoriti o adottati da donne che li hanno voluti e tenuti. «Il destino è una parola da vecchi», le dice la madre della sua migliore amica, «non puoi crederci a quattordici anni. E se ci credi, lo devi cambiare»²⁰⁸.

²⁰⁵ Ivi, p. 163.

²⁰⁶ Ivi, p. 100.

²⁰⁷ Ivi, p. 151.

²⁰⁸ Ivi, p. 143.

Capitolo 4

Ai margini del Sé, di uno spazio, di un gruppo

L'*outsider* è colui che lungi dall'essere un emarginato si pone in una posizione marginale rispetto a un gruppo, dal cui vertice di osservazione può cogliere gli aspetti di contraddizione, di falsità e di adesione passiva alle convenzioni del gruppo stesso¹.

Il termine «gruppo» è inteso da Fratini nella sua accezione sociologica, per la quale esso è un «insieme di persone unite da reciproci rapporti» e organizzato sulla base di «comportamenti comuni o concordi»². Di conseguenza, il termine può significare diverse realtà sociali: dalla scuola al lavoro, dalla famiglia agli amici. Né l'emarginato né l'*outsider* si conformano alla logica del gruppo; ma mentre il primo patisce e subisce la marginalità, il secondo si autoesclude per preservare la propria autonomia di pensiero.

Nei rispettivi romanzi, le sorelle Lisbon, Camille e l'Arminuta si svincolano dalla volontà materna che tende a dominare nei loro nuclei familiari. Analogamente, Mersault, protagonista de *Lo straniero* (*L'Étranger*, 1942) di Camus, obbedisce alla propria interiorità senza lasciarsi condizionare da ingerenze esterne. Per dirlo con le parole di Camus, Mersault «non sta al gioco»: «[...] egli è estraneo alla società in cui vive, vaga ai margini, alla periferia della vita privata, solitaria, sensuale»³. C'è da dire anche che Mersault è tanto un *outsider* quanto un emarginato. Scostandosi dalla «norma»⁴, viene considerato curiosamente diverso; ma rifiutandosi di legittimare il suo status di «irregolare»⁵, viene infine biasimato e ostracizzato.

Come Mersault, anche le sorelle Lisbon sono biasimate e ostracizzate. Il loro suicidio scandalizza la perbenista Grosse Pointe che, da tipico *suburb* americano, si spaccia per luogo idillico. In verità, i muri delle case ordinate celano famiglie voyeuriste e maldicenti. Nel romanzo di Eugenides, il narratore cede all'illusione di perfezione del *suburb*, che si rispecchia nella sua ostinata idealizzazione delle protagoniste. Al contempo, egli guarda con occhio critico al suo *suburb* che, dopo la morte delle sorelle Lisbon, si rivela «prosaico e monotono»⁶. Ripercorrendo ossessivamente le circostanze del loro suicidio, il narratore

¹ Fratini, «Considerazioni cliniche...», cit., p. 102.

² «Gruppo», in *Vocabolario Treccani* (www.treccani.it/vocabolario/gruppo/, consultato in data 20/01/2020).

³ Camus, *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, 1988, p. 1285.

⁴ Per «norma» s'intende l'insieme dei valori e dei modelli di comportamento conformi agli usi di una società o di un gruppo sociale. Come affermano Michael Hechter e Karl-Dieter Opp: «Norms are cultural phenomena that prescribe and proscribe behavior in specific circumstances. As such, they have long been considered to be at least partly responsible for regulating social behavior» (Hechter e Opp 2001, p. XI).

⁵ «Chi non pensa o non si comporta secondo schemi convenzionali» (www.treccani.it/vocabolario/irregolare_%28Sinonimi-e-Contrari%29/, consultato in data 21/01/2020).

⁶ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 208.

fallisce nel comprenderne le ragioni. Secondo Bilyana Vanyova Kostova, questo fallimento s'inscrive nel discorso narrativo, che si fa volutamente incerto e reticente quando si tratta di giustificare i drammatici eventi:

Even though readers are provided with excessive information, the narrative clings onto uncertainty and a resistance to locate the cause of the suicides or to put the blame for the tragic events on the repressing role of the girls' religious mother, on the progressive social dysfunction of the Detroit suburb, or on the boys as passive bystanders.⁷

Sebbene il discorso narrativo eviti di esplicitare la causa dei suicidi, ciò non impedisce di sospettare della comunità suburbana, del narratore e/o della signora Lisbon. Il carattere abusivo di Grosse Pointe è veicolato dallo sguardo dei suoi abitanti, che indugia con invadenza sulle sorelle Lisbon. Il voyeurismo del narratore favorisce il loro «senso di reclusione» (*infra* § 4.1), rendendolo al contempo spettatore passivo dei suicidi. Per Coppola, che dirige l'omonimo film tratto dal romanzo di Eugenides, le sorelle Lisbon sono consapevoli del loro ascendente sul narratore e fanno in modo che questi assista al loro suicidio: «Le livre est écrit du point de vue des garçons. Mais pour moi, dans le film, les filles font un show pour impressionner ces garçons. Presque comme si elles leur faisaient un film. Et selon moi, le suicide fait partie de leur mise en scène»⁸.

Per quanto Coppola distingue tra film e romanzo, la componente spettacolare dei suicidi è già implicita in quest'ultimo⁹. Essa è suggerita da Eugenides tanto nelle pose plastiche¹⁰ di Cecilia, Bonnie e Lux quanto nelle morti ad effetto di Therese e Mary. Di queste due, la prima si uccide con gin e sonniferi, come una stella del cinema sul viale del tramonto¹¹. La seconda opta anche lei per un'overdose di pillole, non prima però di aver provveduto ad esaltare la propria bellezza. I paramedici la trovano truccata pesantemente, con indosso un abito e un velo funebri che la fanno assomigliare a Jackie Kennedy¹² (**figura 2**). Al contrario del narratore, la signora Lisbon gioca un ruolo tutt'altro che passivo.

⁷ Kostova, «Collective Suffering, Uncertainty and Trauma in Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides: Of Bystanders, Perpetrators and Victims*», 2013, p. 53.

⁸ Nicklaus 2000, p. 40.

⁹ Per Barbara Hoffert, la spettacolarità risiede nella pluralità del suicidio di Lux, Bonnie, Mary e Therese (cfr. Hoffert 1993, p. 126).

¹⁰ Alla vista di Cecilia trafitta da una sbarra appuntita, il narratore la paragona ad «un'atleta in equilibrio su un'asta» (Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 30). Bonnie invece, impiccata ad una trave, ha «un aspetto lindo e festoso, come una *piñata* messicana» (ivi, p. 185). Lux infine, rinvenuta nell'auto di sua madre, ha «un'espressione serena sul volto grigio» e «la mano stretta su un accendisigari che le aveva impresso sul palmo una serpentina rovente» (ivi, p. 186).

¹¹ «Pills were the vehicle of choice for stars—male and female—desiring a quick trip to that great projection room in the sky» (Anger 1985, p. 203).

¹² Cfr. Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 232.

Rifiutando categoricamente di mettersi in discussione, esercita sulle figlie un controllo serrato e sfiancante. È dunque plausibile che il suo autoritarismo, al pari dell'infelicità suburbana¹³, sia la causa principale del loro suicidio¹⁴. Uccidendosi, esse risolvono il loro «senso di reclusione» che si distingue tra l'*introversione* di Cecilia e la *segregazione* di Lux, Bonnie, Mary e Therese.

All'opposto di Eugenides, Gavalda e Di Pietrantonio fanno sì che le rispettive



Figura 2 – Jacqueline Kennedy al corteo funebre del marito John Fitzgerald Kennedy

¹³ L'ipotesi secondo cui il contesto sociale di Grosse Pointe sia la causa principale del suicidio delle sorelle Lisbon è avallata da Bilyana Vanyova Kostova, quando afferma: «The wound opened by Cecilia, Lux, Bonnie, Mary and Therese is interpreted in the novel as both the symptom and the cause of a collective suburban malaise» (Kostova, «Collective Suffering...», cit., p. 53). Questa interpretazione sembra condivisa da Sofia Coppola la quale, secondo Patrice Blouin, rappresenta le sorelle Lisbon come delle «icone di periferia». Di conseguenza, il loro suicidio diventa il simbolo di un «dramma nazionale» (Blouin 2001, p. 50; le traduzioni sono nostre) che, però, non è circoscrivibile all'America suburbana degli anni '70. Portavoce di un discorso metacinematografico, le sorelle Lisbon esprimono «la difficoltà di essere un personaggio nell'era del consumismo e della *pop culture*» (ivi, p. 51; la traduzione è nostra). Analogamente, nel romanzo di Eugenides, il loro suicidio allude a un disagio generazionale, come sostiene Ana-Blanca Ciocoi-Pop: «[...] the Lisbon girls [...] stand for a drifting generation that has lost direction and faith only to find itself on the verge of self-destruction» (Ciocoi-Pop 2008, p. 86).

¹⁴ «Mrs. Lisbon, who represents the standards of conventionality and the rigid morality of Catholic sexual repression, is more directly responsible for the sense of imprisonment that ultimately appears to provoke the sisters' suicide» (Shostak, «“A story we could live with”: Narrative Voice, the Reader, and Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*», 2009, p. 830, nota 13). La responsabilità materna nel suicidio delle protagoniste è suggerita anche dall'espressione «the girls' suicidal *evasion*» (Gates 1993; il corsivo è nostro), utilizzata da David Gates nella sua recensione del romanzo di Eugenides. Come sinonimo di «escape», nel senso di «flight from confinement» (www.merriam-webster.com/dictionary/escape, consultato in data 01/06/2020), il sostantivo «*evasion*» rimanda alla reclusione imposta alle sorelle Lisbon.

protagoniste superino costruttivamente la loro marginalità. L'«autarchia affettiva» preserva Camille dalla tossica figura materna, veicolando la sua estraneità nei confronti di una città che non la rispecchia. Se Camille eccelle nelle tecniche pittoriche, la Parigi dipinta da Gavalda predilige l'arte concettuale. Si tratta inoltre di una metropoli fagocitata dalla frenesia, dall'individualismo e dall'aggressività verbale, che stridono con la dolcezza, la generosità e la grazia di Camille.

Per quanto concerne infine l'Arminuta, l'impossibilità di un'identità geografica univoca le impedisce di integrarsi sia in famiglia sia tra i coetanei. Tale impossibilità è il risultato del suo duplice abbandono: se quello compiuto dalla madre biologica la sradica dal paese nativo, quello ad opera della madre adottiva la rende estranea alla città in cui cresce. Ciò nonostante, l'Arminuta riesce a dare voce al suo vero Sé: dopo aver confrontato le madri alla loro inadeguatezza, prende le distanze da entrambe alleandosi con la sorella.

4.1 Il «senso di reclusione»

Il «senso di reclusione» delle sorelle Lisbon si iscrive nel tessuto urbano del *suburb* che, in quanto *enclave*, determina il fallimento del sogno americano¹⁵. Il sogno americano si fonda sulla tutela del diritto alla felicità, mediante la realizzazione dei propri desideri e il soddisfacimento dei propri bisogni:

It has been a dream of being able to grow to fullest development as man and woman, unhampered by the barriers which had slowly been erected in older civilizations, unrepressed by social orders which had developed for the benefit of classes rather than for the simple human being of any and every class.¹⁶

Definendosi come isola felice in antitesi alla città alienante, il *suburb* è in apparenza la configurazione urbana del sogno americano: «At the beginning the suburb was the expression of a new way of life, less effortful, less regimented, less sterile, less formalized in every way than that of the production-minded urban centers [...]»¹⁷. In realtà, il *suburb* mina la felicità individuale, celebrando un appassionato spirito di squadra con risvolti tirannici per chi non vi si adegua¹⁸. Questa mentalità deriva dalla natura stessa del *suburb* che, nel suo differenziarsi dalla città, si dissocia tanto dal caos di quest'ultima quanto dalla sua mescolanza sociale e culturale. In tal modo, il *suburb* diventa uno sterile ghetto per ricchi, retto da uno spirito comunitario che stronca l'iniziativa e il dissenso: «Segregation, in practice, means compulsory association, or at least cohabitation; for if there are any

¹⁵ Cfr. Kostova, «“Time to Write them Off”? Impossible Voices and the Problem of Representing Trauma in *The Virgin Suicides*», 2014, p. 166.

¹⁶ Adams 1941, p. 405.

¹⁷ Mumford 1989, p. 493.

¹⁸ Cfr. Whyte 1957, p. 444.

choices, they lie outside the immediate community»¹⁹.

Che lo si intenda come introversione o come segregazione, il «senso di reclusione» delle sorelle Lisbon le condanna a un'esistenza mortifera. Esso si definisce come causa del loro suicidio e come conseguenza dell'inconscio fanatismo della signora Lisbon. Quest'ultima è fermamente convinta di agire per il bene delle figlie, tanto da non rendersi conto di creare i presupposti per il loro suicidio: «Mrs. Lisbon unknowingly creates the confining setting [...] that allows the girls to make their deadly decision, severing her daughters from the outside world by extinguishing the girls' social ties [...]»²⁰. Crescendo le figlie all'insegna di un moralismo castrante, la madre le opprime, rendendole succubi della sua persona²¹:

[...] the Lisbon sisters are totally dominated by their mother, who exerts an authoritative influence over all her daughters, to the extent that they prefer to kill themselves rather than living a deadly life, or dying a slow death²².

A conferma di ciò, le ragazze si uccidono entro i confini della loro casa. Quest'ultima, oltre ad essere lo scenario del loro calvario, è anche il luogo-simbolo del dominio della signora Lisbon. Dopo un primo suicidio fallito, Cecilia si getta dalla finestra della sua stanza, morendo trafitta dalla cancellata del giardino. Lux decide invece di suicidarsi nel garage, asfissandosi col gas di scarico dell'auto della madre. Quando Bonnie si impicca nel seminterrato, Therese è già in overdose in un luogo imprecisato della casa. Da ultima, Mary infila la testa nel forno, ma viene salvata dai paramedici sopravvivendo per quasi due mesi. Come sappiamo, finirà anche lei per assumere una dose letale di sonniferi, morendo nella camera che aveva condiviso con Bonnie.

Nonostante l'autoritarismo della signora Lisbon e la reclusione che impone alle figlie, per il narratore i suicidi restano un enigma. Per quanto assurda, la sua miopia sussiste, diventando il motore del romanzo:

The riddle that these now middle-aged men [il narratore] are trying to solve twenty years after the “domestic tragedies” occurred, lies not so much in the chronological succession of events but in the mysterious cause of the unexpected suicides, which arouses the collective narrator's own uneasiness and sense of guilt deriving from these events.²³

¹⁹ Mumford, op. cit., p. 493.

²⁰ Womack e Mallory-Kani, op. cit., p. 170.

²¹ Kostova chiama «brainwashing» (Kostova, «“Time to Write them Off”?...», cit., p. 167) l'adoperarsi fanatico della signora Lisbon teso ad «instillare e rafforzare nelle sue figlie uno stile di vita conforme a precetti religiosi» (ivi, p. 166; la traduzione è nostra).

²² Miquel-Baldellou 2008, p. 134.

²³ Kostova, «“Time to Write them Off”?...», cit., p. 165.

Le vergini suicide si costruisce sull'impossibile elaborazione del trauma del suicidio. Quello delle sorelle Lisbon è detto «misterioso» non perché lo sia, ma perché il narratore non è in grado di «immaginare il vuoto interiore di un essere umano che si [accosta] un rasoio al polso e si [apre] le vene»²⁴. Il presunto enigma dei suicidi è rafforzato dal paradosso delle sorelle Lisbon, che non hanno voce in capitolo all'interno del romanzo incentrato su di esse²⁵. Concepite come «oggetti erotici indistinti»²⁶, esse non esprimono mai il loro punto di vista. Quest'ultimo è costantemente filtrato da quello del narratore, che rende insondabile i pensieri e le emozioni delle ragazze. In aggiunta, a mano a mano che procede nel resoconto dei fatti, egli appare sempre più inattendibile²⁷. L'autorevolezza conferitagli dalla pluralità della sua voce²⁸ è minata dalla lacunosità dei suoi ricordi²⁹, configurata nel romanzo dagli spazi bianchi che segmentano i capitoli³⁰.

Secondo Kostova, la memoria frammentaria del narratore è sintomatica del trauma di essere stato testimone dei suicidi. Sopraffatto dal dramma delle sorelle Lisbon, egli non dà il giusto peso alla signora Lisbon. Il controllo repressivo esercitato da quest'ultima porta le figlie a diventare sfingee. Cecilia, per esempio, è solitaria e taciturna. Tiene un diario che tuttavia non è rivelatore del suo vero Sé, definendosi piuttosto come uno spaccato adolescenziale. Leggendo il resoconto del narratore, stupisce perciò la sua capacità di cogliere il «senso di reclusione che comporta l'essere ragazze»³¹: «We felt the imprisonment of being a girl, the way it made your mind active and dreamy [...]»³². Il sostantivo «imprisonment» cristallizza la ritrosia spesso femminile ad esternare il proprio giudizio, che difficilmente viene riconosciuto in una società improntata al Maschile. In aggiunta, il sostantivo richiama metaforicamente l'introversione di Cecilia e al contempo, letteralmente, la segregazione delle sue sorelle.

²⁴ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 213.

²⁵ «The “we” voice encounters the intractability of otherness, while the boys’ youthful desires move them toward a position of voyeurism that obliterates the voices of the sisters whom they scrutinize [...]» (Shostak, «“Impossible Narrative Voices”: Sofia Coppola’s Adaptation of Jeffrey Eugenides’s *The Virgin Suicides*», 2013, p. 180).

²⁶ *Ibid.* (la traduzione è nostra).

²⁷ «Over the course of *The Virgin Suicides*, the knowledge the men [il narratore] claim at this early juncture concerning the Lisbon girls will be steadily undermined, and the basic unreliability in the narrative point of view is exacerbated throughout the novel by the indeterminate presentation of events and small details» (A. Kelly, «Narcissism and Explanation: Jeffrey Eugenides’s *The Virgin Suicides*», 2013, pp. 81-82).

²⁸ «Because the voice is plural, it promises to offer a more reliable point of view than one might expect from a single voice, and the assumptions that determine its interpretations would, for the same reason, seem to have social legitimacy» (Shostak, «“A story we could live with”...», cit., p. 809).

²⁹ Descrivendo la signora Lisbon di ritorno dal funerale di Mary, il narratore afferma: «For the first time ever, we noticed a similarity between Mrs. Lisbon’s face and the faces of her daughters, but that may have been due to the black veil some people recall her as wearing. We ourselves don’t remember a veil and think that detail only an elaboration of romantic memory» (Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 234).

³⁰ Cfr. Kostova, «“Time to Write them Off”?...», cit., p. 169; cfr. inoltre a titolo esemplificativo: Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., pp. 3, 36, 110, 180 e 232.

³¹ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 40.

³² Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 40.

4.1.1 L'introversione di Cecilia

Più il narratore procede nella lettura del diario di Cecilia, più l'«io» narrante di quest'ultima si dissolve. Concentrandosi sempre meno su di sé e sempre più sul degrado ambientale di Grosse Pointe, ella opta infine per una focalizzazione impersonale:

The first person singular ceases almost entirely, the effect akin to a camera's pulling away from the characters at the end of a movie, to show, in a series of dissolves, their house, street, city, country, and finally planet, which not only dwarfs but obliterates them.³³

Così come Cecilia si eclissa dal suo diario, allo stesso modo ella si astrae progressivamente dalla realtà. L'introversione che la distingue è imputabile al soffocante modello materno, ma è data anche dall'essere più matura dei suoi tredici anni. Capace di interagire più con gli adulti che con i coetanei, tiene facilmente testa ai primi, come dimostra il confronto tra lei e il dottor Armonson. Al suo primo tentativo di suicidio, Cecilia si taglia le vene dei polsi. All'ospedale, il dottore le sutura le ferite. «What are you doing here, honey?», le chiede dopo averle dato un buffetto sotto al mento. «You're not even old enough to know how bad life gets». Per nulla intimidita dal paternalismo dell'uomo, Cecilia replica: «Obviously, Doctor, [...] you've never been a thirteen-year-old girl»³⁴.

La maturità di Cecilia traspare ugualmente dal suo tono di voce, oltre che dal suo aspetto all'unica festa consentita dalla signora Lisbon. Seduta su uno sgabello alto, Cecilia fissa il suo bicchiere di punch. Ha le labbra truccate di rosso che, a detta del narratore, le danno «una cert'aria stralunata da prostituta»³⁵. Non appena la festa comincia ad animarsi, chiede alla madre di potersi assentare. Udendola parlare per la prima volta, il narratore rimane colpito dal «suono maturo» della sua voce, nel quale «predominava un tono vecchio e stanco»³⁶. Osservando Cecilia che se ne va, egli ne intuisce l'infelicità, pur ammettendo di non comprenderla: «She kept her face to the floor, moving in her personal oblivion, her sunflower eyes fixed on the predicament of her life we would never understand»³⁷.

L'introversione di Cecilia, che pone un muro tra lei e il mondo, si manifesta sotto forma di *stoicismo*, *cinico disincanto* e *predisposizione all'immaginazione*. Tutti questi aspetti si riscontrano in uno o più passaggi de *Le vergini suicide*. Qui Cecilia è paragonata ad una stoica: per via della sua scelta di tagliarsi le vene, ma anche in ragione della sua imperturbabilità. Amy Schraff, una compagna di scuola, dice a proposito di lei che «aveva sparso il [suo] sangue nel bagno perché così facevano gli antichi romani quando la vita

³³ *Ibid.*

³⁴ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 5.

³⁵ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 26.

³⁶ *Ivi*, p. 28.

³⁷ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 27.

diventava un peso intollerabile [...]»³⁸. I paramedici che soccorrono Cecilia la trovano immersa in un bagno caldo, preparato apposta da lei per dissanguarsi più agevolmente:

[...] when they found her, afloat in her pink pool, with the yellow eyes of someone possessed and her small body giving off the odor of a mature woman, the paramedics had been so frightened by her tranquillity that they had stood mesmerized.³⁹

Giunta in ospedale, Cecilia osserva con «inquietante distacco»⁴⁰ i medici e gli infermieri che si adoperano per salvarle la vita: «Her yellow eyes didn't blink, nor did she flinch when they stuck a needle in her arm»⁴¹. Questo cinico – a tratti patologico – disincanto emerge inoltre da uno scambio di battute con la signora Scheer. Quest'ultima s'imbatte in Cecilia il giorno prima del suo tentato suicidio. Vedendola contemplare una Ford Thunderbird ricoperta di crisope, la signora Scheer le suggerisce di scacciarle con una scopa. Dopo aver fissato la donna «con quel suo sguardo penetrante da asceta»⁴², Cecilia risponde: «They're dead». Poi precisa: «They only live twenty-four hours. They hatch, they reproduce, and then they croak. They don't even get to eat»⁴³. Cecilia corona la sua macabra descrizione con un gesto tanto sinistro quanto premonitore: incide le proprie iniziali (C. L.) nello spesso strato di insetti morti, come a significare la sua immedesimazione con la loro vita effimera.

Da ultima, la predisposizione di Cecilia al sogno e alla fantasia è racchiusa nel suo diario, esaminato da Tim Winer. Presentato come la mente brillante del narratore collettivo, Tim deduce dalla calligrafia di Cecilia la sua «instabilità affettiva». Secondo lui, la forma sempre uguale dei puntini sulle «i» è infatti tipica di «una persona che ha perduto il contatto con la realtà»⁴⁴. Per quanto dubbia, l'argomentazione di Tim va tenuta in considerazione, essendo il narratore l'unico tramite tra noi e le protagoniste. Attraverso Tim, egli decifra l'introversione di Cecilia. Sempre lui testimonia inoltre della segregazione delle altre sorelle, frangente in cui rivela il proprio voyeurismo.

³⁸ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 22.

³⁹ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., pp. 1-2.

⁴⁰ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 10.

⁴¹ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 5.

⁴² Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 8.

⁴³ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 2. È il carattere icastico dello *slang* «croak» (crepare, tirare le cuoia) a conferire alle parole di Cecilia un retrogusto cinico.

⁴⁴ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 39. Le sicure deduzioni di Tim tradiscono una certa ironia di Eugenides che sembra non amare molto questo personaggio. Tim è un ragazzino che si prende troppo sul serio. La sua «pelle diafana» ci porta a immaginarlo inchiodato alla sedia del suo studio, «con le lampade verdi da scrittoio, il mappamondo in rilievo e l'enciclopedia con le pagine dal taglio dorato». Si tratta di un interno pretenzioso, più adatto a un accademico che a un liceale. La descrizione, tuttavia, è utile a comunicare la saccenteria di Tim, convinto di decifrare Cecilia basandosi sulla forma dei puntini sulle «i».

4.1.2 La segregazione di Lux, Bonnie, Mary e Therese

Come abbiamo accennato nel capitolo 3 (*supra* § 3.1), la signora Lisbon chiude in casa le sorelle di Cecilia dopo la violazione del coprifuoco da parte di Lux. Il narratore non ha più modo di vederle, se non attraverso un binocolo con cui spia la loro casa. La dimensione voyeuristica del narratore non è data tanto dall'uso di questo strumento, quanto dalla sua

inclinazione a sorprendere la nudità del corpo, totale o parziale [...], ad osservare lo spogliarsi (o il rivestirsi) [...] e le pratiche sessuali dell'altro a sua insaputa [...] e di godere dello spettacolo, senza l'intenzione di un'ulteriore relazione.⁴⁵

Questa definizione assimila il voyeurismo alla scopofilia. Essa si addice al narratore che si inebria della performance di Lux, guardandola amoreggiare entro i confini della sua clausura⁴⁶. Con l'inizio dell'inverno, Lux incontra coetanei e uomini sul tetto di casa sua. L'aver rapporti occasionali sopra la camera dei suoi genitori suona come una sfida all'autorità materna. Al contempo, Lux sembra sperare di morire assiderata, incontrando i propri amanti nel freddo nelle notti invernali: «It was crazy to make love on the roof at any time, but to make love on the roof in winter suggested derangement, desperation, self-destructiveness far in excess of any pleasure snatched beneath the dripping trees»⁴⁷.

Durante la segregazione, anche Mary e Bonnie vengono sorprese all'esterno delle mura domestiche, ma senza mai superare il giardino. Mary ritira la posta per far credere che la sua famiglia conduca ancora una parvenza di vita normale. Bonnie, invece, è solita apparire all'alba per andare a recitare il rosario là dove morì Cecilia. Spiandole, il narratore mantiene con esse un rapporto fittizio, basato unicamente sulla vista. Tuttavia, grazie al signor Lisbon, egli trascende il voyeurismo entrando in contatto con la sofferenza delle ragazze:

[...] Mr. Lisbon became the medium through which we glimpsed the girls' spirits. We

⁴⁵ Bieder 1990, p. 765 (la traduzione è nostra). È stato difficile fare chiarezza sul nome e il cognome dell'autore di *Coup d'œil sur le voyeurisme* (1990). Tra le fonti di questo articolo, alcune lo attribuiscono a Joseph Biéder, altre a Joseph Bieder, altre ancora a Jean Biéder e altre, infine, a Jean Bieder. «J. Biéder» figura tra i componenti del comitato di redazione degli *Annales Médico-Psychologiques*, nella fattispecie nel numero 9 del volume 148 (Bieder, op. cit., retrofrontespizio). «J. Bieder» risulta invece in Mathonet, op. cit., p. 184 e in *Coup d'œil sur le voyeurisme* (Bieder, op. cit., pp. 765, 768 in nota e 770). Per quanto concerne «Jean Biéder», esso compare in Dorland 2009, pp. XIV, 182 e 238. Infine, «Jean Bieder» è citato in Mathonet, op. cit., p. 56 e in Dachez 2001, pp. 262 e 270. Noi abbiamo optato per «Joseph Bieder», ipotizzando che «Biéder» sia l'equivalente francesizzato di «Bieder», essendo il dottor Joseph Bieder di origini ebraiche (cfr. «Hommage au Docteur Joseph Bieder, ancien président, par Michel Bénézec et Jean-Pierre Luauté», 2017, p. 157). In aggiunta, la banca dati *Web of Science* non attesta né «Jean Biéder» né «Jean Bieder», indicando Joseph Bieder come l'autore di *Coup d'œil sur le voyeurisme* (cfr. app.webofknowledge.com/author/-/record/316557, consultato in data 12/02/2020).

⁴⁶ Cfr. Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 141.

⁴⁷ Ivi, p. 144.

saw them through the toll they exacted on him: his puffy red eyes that hardly opened anymore to see his daughters wasting away; his shoes scuffed from climbing stairs forever threatening to lead to another inert body; his sallow complexion dying in sympathy with them; and his lost look of a man who realized that all this dying was going to be the only life he ever had.⁴⁸

Dopo la rappresaglia della moglie, il signor Lisbon continua ad insegnare fino al giorno del suo licenziamento. L'infelice epilogo del personaggio è frutto della logica del *suburb*. Fondata sulla celebrazione del nucleo familiare⁴⁹ e sull'identificazione tra pubblico e privato⁵⁰, la comunità suburbana sanziona il signor Lisbon per il suo fallimento come capofamiglia. I genitori degli studenti sostengono infatti che «una persona incapace di mandare avanti la propria famiglia [...] non [è] titolata a esercitare la professione di insegnante». A questo coro di voci giudicanti, si unisce anche quella del narratore, per il quale Lisbon «si era dato la zappa sui piedi» con il suo «eterno abito verde», con il suo vizio di pranzare da solo e con «i suoi acuti da tenore che, quando cantava nel gruppo maschile, fendevano l'aria come il lamento funebre di una vecchia»⁵¹. Tutto ciò rende il signor Lisbon *perturbante* agli occhi del *suburb*, dove l'uomo è il garante virile del focolare domestico. Al contrario, egli non interviene quando la moglie ritira le figlie da scuola e anzi, di fronte alla richiesta di spiegazioni da parte del preside, nega l'evidenza della loro assenza⁵².

La nostra scelta dell'aggettivo «perturbante» non è casuale ma in sintonia con una lettura in chiave gotica del romanzo di Eugenides. *Le vergini suicide* attesta motivi tipici della *Gothic fiction*, tra i quali figura la reclusione («confinement») che mina le fondamenta del *suburb*:

[...] the book uses the features of a more “traditional” Gothic, such as confinement, persecution, alienation, contagion, invasion and fascination for taboos and “otherness” to create a very unsettling milieu right at the heart of suburban homeliness.⁵³

Con l'espressione «“traditional” Gothic», Ana-Cristina Băniceru intende la *Gothic fiction* nata a metà del Settecento e divenuta un genere di successo tra il 1790 e il primo trentennio dell'Ottocento⁵⁴. Tipico di questo immaginario è il tema del soprannaturale, sotto forma di «Gothic markers» quali «vampiri, licantropi, morti viventi, streghe e fantasmi»⁵⁵.

⁴⁸ Ivi, p. 155.

⁴⁹ Cfr. Willhite 2015, p. 3 (la traduzione è nostra).

⁵⁰ Cfr. Beuka 2004, p. 237.

⁵¹ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 141.

⁵² «He kept saying, “Have you checked out back?”» (Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 137), dice del signor Lisbon il signor Woodhouse, preside del liceo di Lux, Bonnie, Mary e Therese.

⁵³ Băniceru 2018, p. 28.

⁵⁴ Cfr. Hogle 2002, p. 1.

⁵⁵ Veldman-Genz 2011, p. 44.

Tale immaginario è veicolato anche da ambientazioni in cui l'ordinario risulta perturbante⁵⁶. È il caso dell'*American Gothic fiction* e del *suburban Gothic*, quest'ultimo definito da Bernice Murphy come

un sottogenere della più ampia tradizione gotica americana, che rappresenta [...] le ansie della suburbanizzazione di massa negli Stati Uniti e che presenta solitamente ambientazioni, vicende e protagonisti suburbani.⁵⁷

Tra le problematiche del *suburban Gothic*, spiccano la violenza e la perversità che si consumano nel privato. A tal proposito, Eugenides usa il gotico per ribaltare il cliché della famiglia suburbana come fonte di protezione e prosperità⁵⁸. Il rovesciamento è evidente nel personaggio della signora Lisbon, il cui istinto materno trasforma la sua casa in «un'enorme bara»⁵⁹ («one big coffin»⁶⁰). Sia nella traduzione di Stella sia nell'originale di Eugenides, si profila l'immagine di una prigioniera gotica. La bara rimanda infatti tanto alla reclusione quanto alla morte, altro tema cruciale dell'interpretazione gotica del sublime:

Crucial to this version of the sublime is death (the aim of life is, after all, death) and it is only in the ghost (in the supernatural) that the “unrepresentability” of death in life (to experience death is to die) is made a possibility.⁶¹

4.1.3 La casa-prigione

Ne *Le vergini suicide*, la morte aleggia nell'atmosfera crepuscolare di casa Lisbon. Già dopo il suicidio di Cecilia e prima della segregazione delle sue sorelle, l'abitazione assume i contorni di una dimora infestata, con tanto di pipistrelli che volano sul tetto:

As October came, the Lisbon house began to look less cheerful. The blue slate roof, which in certain lights had resembled a pond suspended in the air, visibly darkened. The yellow bricks turned brown. Bats flew out of the chimney in the evening [...]⁶².

Con la chiusura di Lux, Bonnie, Mary e Therese, la descrizione della loro casa presenta anche il lessico della reclusione, che rispecchia linguisticamente il tema della segregazione. L'alternarsi o il combinarsi di questo lessico con quello crepuscolare è dato, per esempio, dalle seguenti citazioni: «[...] Mrs. Lisbon *shut* the house in *maximum-*

⁵⁶ Cfr. Băniceru 2018, p. 28. Il perturbante è d'altronde legato al soprannaturale, come sostiene di seguito Nicholas Royle: «The uncanny is ghostly. It is concerned with the strange, weird and mysterious, with a flickering sense (but not conviction) of something supernatural» (Royle 2003, p. 1).

⁵⁷ Murphy 2009, p. 2 (la traduzione è nostra).

⁵⁸ Cfr. Dines, op. cit., p. 959.

⁵⁹ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 142.

⁶⁰ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 158.

⁶¹ Mishra 1994, p. 78.

⁶² Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 84.

security isolation [...]»; «[...] Mrs. Lisbon *closed* the downstairs shades. All we could see were the girls' *incarcerated shadows* [...]»⁶³; «The house receded behind its *mists* of youth being chocked off, and even our parents began to mention how *dim* and unhealthy the place looked»⁶⁴. In questi passaggi, il lessico crepuscolare («shadows», «mists», «dim») perpetua la connotazione gotica della casa dei Lisbon. Combinato poi al lessico della reclusione («shut», «maximum-security», «closed», «incarcerated»), esso enfatizza la drammatica segregazione delle quattro sorelle.

L'occhio indiscreto del narratore testimonia il declino psicofisico delle ragazze, che va di pari passo con il degrado strutturale della loro casa. Gli amanti di Lux, che questa fa entrare di nascosto, si imbattono in un «sandwich sbocconcellato», «zuppiere di spaghetti congelati» e «scatole di latta vuote». Le loro testimonianze fanno pensare che la signora Lisbon abbia smesso di cucinare e che le figlie sopravvivano «frugando tra le provviste»⁶⁵. Nel confrontare l'originale «foraging»⁶⁶ con la traduzione di Stella, notiamo come quest'ultima abbia mantenuto l'involuzione delle protagoniste espressa da Eugenides. Simile alla regressione animale di Eveline in *Dubliners* (*supra* § 3.3), essa è racchiusa nel verbo «to forage». La sua forma intransitiva significa infatti «to wander in search of [...] food»⁶⁷ che, come il «[frugare] tra le provviste», fa nascere nella mente immagini di cani randagi e *clochards*.

L'involuzione delle quattro sorelle si accompagna ad uno stato di consunzione, reso esplicito da Lux e Bonnie. La magrezza di Lux si evince dalle «costole sporgenti», dalla «scarsa consistenza delle cosce» e dagli «incavi delle [...] clavicole»⁶⁸, così profondi da riempirsi d'acqua nelle notti di pioggia. I più disinibiti tra i suoi amanti citano inoltre la sua saliva acidula, tipico sintomo di denutrizione. Alcuni, infine, menzionano le sue «vescichette agli angoli della bocca» e «una piccola zona senza capelli sopra l'orecchio sinistro»⁶⁹. Come Lux, anche Bonnie appare troppo magra. Nonostante ciò, sembra sopportare asceticamente il suo calvario. Lo zio Tucker la vede «in pace con se stessa», contrariamente a Lux con la sua «avidità febbrile» o a Mary con «l'espressione sfuggente e compassata»⁷⁰. In merito alla descrizione di Bonnie, quest'ultima è paragonata per un verso a una santa autolesionista e, per l'altro, a un africano del Biafra. La prima analogia la si deve al suo dire il rosario con indosso un grembiule irto di piume, soprannominato «il

⁶³ Ivi, p. 136 (il corsivo è nostro).

⁶⁴ Ivi, p. 140 (il corsivo è nostro).

⁶⁵ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 128 (il corsivo è nostro).

⁶⁶ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 142.

⁶⁷ «Forage», in *Merriam-Webster.com Dictionary* (www.merriam-webster.com/dictionary/foraging, consultato in data 14/02/2020).

⁶⁸ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 128.

⁶⁹ Ivi, p. 129.

⁷⁰ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 143.

cilicio»⁷¹. La seconda analogia deriva invece dal suo aspetto debilitato: «She sneezed. Her long neck was thin and white and she had the rickety painful walk of a Biafran, as though her hip joints lacked lubrication»⁷².

Parallelamente, la casa dei Lisbon si disfa come un corpo in decomposizione. Abbiamo visto come, con il suicidio di Cecilia, essa si trasformi in una casa maledetta, con tanto di veranda che, se calpestata, porta sfortuna: «The Lisbon porch, where we'd first stood to see Cecilia on the fence, had become like a sidewalk crack: stepping on it was bad luck»⁷³. Ora, con la segregazione delle ragazze, una nuvola incombe sul tetto della casa, protraendone la caratterizzazione gotica. Ad essa, il narratore aggiunge un tocco di *supernatural horror*. Personificando la casa, egli avanza l'ipotesi che essa si oscuri «in ossequio alla volontà della signora Lisbon»⁷⁴:

[...] as fall turned to winter, the trees in the yard drooped and thickened, concealing the house, even though their leaflessness should have revealed it. A cloud always seemed to hover over the Lisbons' roof. There was no explanation except the psychic one that the house became obscured because Mrs. Lisbon willed it to.⁷⁵

Alla componente paranormale si combina quella ripugnante delle successive descrizioni, nelle quali la casa sembra andare in putrefazione. Essa inizia con l'odorare di «legno marcio» e «tappeti fradici», poi di qualcos'altro più difficile da individuare. Questo nuovo sentore, dice il narratore, «invadeva i nostri sogni e ci costringeva a lavarci le mani mille volte al giorno»⁷⁶: «[It] was so thick it seemed liquid, and stepping into its current felt like being sprayed»⁷⁷. Le teorie sulla sua origine vanno da quella più volgare di Paul Baldino a quella più prosaica del narratore. Con l'aria di chi la sa lunga, il primo afferma: «It's the smell of trapped beaver»⁷⁸. Il secondo, che non osa contraddire il figlio di Sammy «the Shark» Baldino, pensa tra sé che un odore del genere non può provenire «dai ventricoli dell'amore»⁷⁹. «The smell was definitely on the side of life», conclude il narratore escludendo come cause il concime o gli scoiattoli morti:

[It] was partly bad breath, cheese, milk, tongue film, but also the singed smell of drilled teeth. It was the kind of bad breath you get used to the closer you go in, until you can't

⁷¹ Ivi, p. 138. «Hair shirt» nel testo originale (Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 154).

⁷² Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 159.

⁷³ Ivi, p. 91.

⁷⁴ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 123.

⁷⁵ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 136.

⁷⁶ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 143.

⁷⁷ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 160.

⁷⁸ *Ibid.* Il sostantivo «beaver» può essere usato in inglese per indicare, offensivamente, i genitali femminili (cfr. «beaver», in *Cambridge Academic Content Dictionary: dictionary.cambridge.org/dictionary/english/beaver*, consultato in data 15/02/2020).

⁷⁹ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 144.

really notice because it's your own breath, too.⁸⁰

È un odore di corpi trascurati, segnati dall'«oltraggio di una creatura che pensa soltanto a se stessa»⁸¹. Nel testo originale, Eugenides parla di «the outrageousness of a human being thinking only of herself»⁸². Dal contesto della citazione, è probabile che essa si riferisca alle sorelle Lisbon, biasimate dal narratore per non aver colto il suo “amore”: «It didn't matter in the end how old they had been, or that they were girls, but only that we had loved them, and that they hadn't heard us calling [...]»⁸³. Tralasciando il fatto che il narratore non distingue tra amore e ossessione morbosa, «the outrageousness of a human being thinking only of herself» potrebbe riferirsi anche alla signora Lisbon. Isolata dal suo contesto, questa citazione rimanderebbe all'egoismo di una madre che, pur di non mettersi in discussione, sacrifica le figlie al suo Io autoritario. A conferma di ciò, il medesimo passaggio, riportato da Coppola nel film, viene così sottotitolato nel DVD francese *Virgin Suicides* (2001): «Le scandaleux egoïsme d'une femme qui ne pensait qu'à elle-même»⁸⁴. «Femme» può significare tanto un «essere umano di sesso femminile» quanto un «adulto di sesso femminile»⁸⁵, in opposizione a «fille» (bambina, ragazzina o ragazza)⁸⁶.

In quest'ottica, il suicidio di Cecilia, Lux, Bonnie, Mary e Therese non si limita a rappresentare una via di fuga dal «senso di reclusione», ma ha il sapore di una vendetta contro l'ego materno. Qualunque sia il punto di vista della signora Lisbon sui suicidi, ella è costretta a scegliere tra la sua identità materna e la sua fede. Ammettere i suicidi significherebbe condannare le figlie, fallendo come madre. D'altro canto, chiamarli «incidenti» minerebbe la sua intransigenza cattolica. La signora Lisbon decide infine di ignorarli, nel tentativo di preservare la sua fragile immagine di madre buona. Purtroppo per lei, alla fine del romanzo, non c'è più nessuna figlia da accudire e questo è solo l'inizio del suo personale tragico epilogo. Seguono il divorzio dal marito e il trasferimento in un paesino dimenticato della provincia americana. Qui, l'unico luogo di ritrovo è il bar dell'autostazione, che serve ciambelle impregnate dei gas di scarico degli autobus di passaggio.

⁸⁰ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 160.

⁸¹ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 213.

⁸² Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 242.

⁸³ Ivi, p. 243.

⁸⁴ Coppola, *Virgin Suicides*, 2001, 01:23:22. A dimostrazione delle due interpretazioni del suddetto passaggio di Eugenides, esso è tradotto genericamente con «l'oltraggioso egoismo di un essere umano» nel DVD *Il giardino delle vergini suicide* (2006) (Coppola, *Il giardino delle vergini suicide*, 2006, 01:23:45).

⁸⁵ «Femme», in *Dictionnaire Larousse monolingue* (www.larousse.fr/dictionnaires/francais/femme/33217?q=femme-33141, consultato in data 16/02/2020); la traduzione è nostra.

⁸⁶ Cfr. «fille», in *Dictionnaire Larousse monolingue*: «Personne jeune ou enfant du sexe féminin [...]» (www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fille/33732, consultato in data 16/02/2020).

4.2 L'«autarchia affettiva»

Camille vive in una *chambre de bonne* parigina, una minuscola mansarda al settimo piano senza ascensore. Sebbene Carine, collega di Camille, le rinfacci di abitare nei «quartieri alti»⁸⁷, le *chambres de bonne* sono ben lontane dalla raffinatezza dei palazzi in cui sono situate. Si tratta di stabili haussmaniani, con le facciate lavorate e le scale principali ornate di moquette rossa e specchi dorati:

A chambre-de-bonne is a cubbyhole of a room off a corridor of identical rooms on the highest story – usually the seventh – of middle- and upper-middle-class apartment buildings in Paris. The rooms originally were designed to house maids, who worked for families in the apartments below. After World War II, however, the use of domestics became less common, and thousands of attic rooms were left vacant.⁸⁸

Può capitare che le *chambres de bonne* siano accessibili unicamente da scale di servizio, configurando sul piano urbanistico una divisione sociale datata e iniqua. «Despite proclamations of *égalité*», scrive Alexandria Rogers, «the *chambre de bonne*, as a prism of the past, reveals how society once functioned, with maids relegated to the unkempt, unglamorous staircases, to their tiny cupboards high above an old-world city»⁸⁹. Così descritta, la *chambre de bonne* simboleggia non soltanto la disuguaglianza sociale, ma anche la ghettizzazione dei meno abbienti, «relegati», come dice bene Rogers, in soffitte fatiscenti.

«Ghettizzazione» è sinonimo di «isolamento»⁹⁰. Nel caso di Camille, esso rappresenta la componente «osservabile»⁹¹ dell'«autarchia affettiva» detta anche «anoressia sentimentale». Composta da ὄρεξις/*órexix* (aspirazione, desiderio, appetito) col prefisso privativo ἀν-/an-, la parola «anoressia» significa «mancanza di desiderio» oltre che «mancanza di appetito». Essa si riferisce tanto al «rifiuto attivo del cibo» quanto alla negazione di «ogni aspetto del desiderio, compreso quello amoroso e sessuale»⁹². Tra le diciture «anoressia sentimentale» e «autarchia affettiva», quella che più rispecchia la caratterizzazione di Camille è senz'altro la seconda. Per quanto la protagonista di Gavalda si contraddistingua per la sua inappetenza, è la sua ἀνάρκεια/*auterkeia* a definirla come giovane donna *outsider*:

⁸⁷ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 20.

⁸⁸ Foy 1986.

⁸⁹ Rogers 2014.

⁹⁰ Cfr. «ghettizzare», in *Dizionario Rizzoli dei sinonimi e dei contrari*, 2018 (dizionari.corriere.it/dizionario_sinonimi_contrari/G/ghettizzare.shtml, consultato in data 19/02/2020).

⁹¹ Sadler e Johnson 1980, p. 36: «[Isolation] is an observable condition which can be measured and to some extent controlled». A differenza dell'isolamento, che è oggettivamente constatabile, la solitudine («loneliness») è una condizione psicologica soggettiva: «To detect isolation one must use one's eyes, but to recognize loneliness one must feel it. Loneliness is felt strongly as a highly subjective, intensely personal, and often unique experience» (ivi, p. 37).

⁹² Ghezzani, *La paura di amare...*, cit., p. 14.

Il termine αὐτάρκεια è etimologicamente derivato dal pronome αὐτός (se stesso) e dal verbo ἄρκέω, ossia «bastare», «essere sufficiente». Pertanto, da questo punto di vista etimologico, sembra esprimere il concetto del «bastare a se stessi», mentre, dal punto di vista del significato, sembra indicare uno stato di «autosufficienza», sul piano morale, e di «indipendenza», sul piano economico-politico.⁹³

Camille manifesta la propria *autarkeia* nella volontà di dipendere esclusivamente da se stessa. Ne risulta la stasi esistenziale (*supra* § 3.3) che si radica nel suo testardo isolarsi dal mondo. Se da un lato questo atteggiamento la blocca in un'altra forma di *paralysis*, dall'altro le permette di proteggersi dalla madre. Al solo scorgerla, il suo corpo si ritrae in una posizione di chiusura: «Camille l'aperçut dans le miroir derrière les bouteilles, qui franchissait les portes du Paradis de Jade. Elle [...] traversa la rue. Les mains dans les poches et les poches croisées sur son ventre»⁹⁴. Le parole della madre alimentano in lei un moto autodistruttivo che dalle viscere si spande intaccando la postura, l'andatura e la percezione dell'epidermide: «[Camille] en ressortait pliée en deux, chancelante et comme écorchée vive»⁹⁵, dice Gavalda descrivendo l'effetto degli incontri con Catherine. Di fronte alla madre, «l'assai leggera Camille Fauque»⁹⁶ si rompe «come un corpo artificiale soggetto a un'accelerazione eccessiva»⁹⁷. Questa similitudine di Ferrante, tratta da *Storia del nuovo cognome* (2012), rimanda alla «smarginatura» introdotta già ne *L'amica geniale* (2011). La «smarginatura» è lo spezzarsi di cose e persone, i cui contorni si dissolvono lasciando erompere la materia:

Il 31 dicembre del 1958 Lila ebbe il suo primo episodio di smarginatura [...]. Diceva che in quelle occasioni si dissolvevano all'improvviso i margini delle persone e delle cose [...]. Questa sensazione si era accompagnata a una nausea e lei aveva avuto l'impressione che qualcosa di assolutamente materiale, presente intorno a lei e intorno a tutti e a tutto da sempre, ma senza che si riuscisse a percepirlo, stesse spezzando i contorni di persone e cose rivelandosi.⁹⁸

All'apparenza, si tratta di momenti in cui le persone perdono il controllo e le cose si rompono misteriosamente. Ma per Lila, colei che teorizza la «smarginatura», si tratta di «epifanie» (nel senso di Joyce) che alterano i connotati delle persone, palesando chi sono realmente, e fanno implodere le cose violandone le proprietà fisiche. Ne *L'amica geniale*, la «smarginatura» tocca dapprima Rino che perde la sua fisionomia di ragazzo onesto, generoso e affidabile, rivelandosi «una forma animale [...], la più feroce, la più avida, la più

⁹³ Gullino 2011, p. 13.

⁹⁴ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 47.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 20.

⁹⁷ Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, 2012, p. 421.

⁹⁸ Ferrante, *L'amica geniale*, 2011, pp. 85-86.

meschina»⁹⁹. La «smarginatura» tocca in seguito una pentola di rame che si squarcia «come se non riuscisse più a conservare la sua apparenza di pentola»¹⁰⁰. La «smarginatura» tocca infine soprattutto Lila, che ha il dono o la condanna di cogliere «l'insostenibile nudità»¹⁰¹ del mondo. Rispetto al fratello, ella ne subisce la «smarginatura», provando repulsione per lui, per gli amici e per il proprio dialetto. Rispetto alla pentola, è invece lei che la «smargina», scaricandole addosso l'angoscia generata dal peso delle aspettative familiari.

Se in Ferrante la «smarginatura» di Lila è causata dal Maschile¹⁰², in Gavalda lo spezzarsi di Camille è causato dal femminile: dalla madre, dal comportamento materno, dall'archetipo del «materno» (*supra* § 1.4), quest'ultimo associato da Jung al concetto di «nutrizione». Nel conflittuale rapporto di Camille col cibo, riecheggia il rapporto conflittuale con la figura materna. Non è casuale che la protagonista di Gavalda si spinga sull'orlo di una pericolosa magrezza, fino a far sparire quel ciclo mestruale simbolo di fertilità, di procreazione e del «corpo a corpo» con la madre (*supra* § 1.3).

Per Tiziana de Rogatis, «la smarginatura è la perdita del confine che definisce le forme, è lo scivolamento delle gerarchie sensoriali»¹⁰³: è il confondersi, aggiungiamo noi, delle identità di madre e di figlia nel «corpo a corpo». Questa idea è implicita nel paragone di Rogatis tra il «diventare come la propria madre» e il «precipitare in una caverna oscura»¹⁰⁴: «Nello sprofondamento [...] ti sveli come qualcosa che per sopravvivere deve dipendere. In questo senso la smarginatura è molto simile a un'epifania joyciana»¹⁰⁵. L'*epiphany*¹⁰⁶ di Joyce si scatena a partire da un oggetto, una persona o un fatto che si

⁹⁹ Ivi, p. 86; cfr. anche ivi, p. 172.

¹⁰⁰ Ivi, p. 224.

¹⁰¹ Lagioia, «Elena Ferrante sono io», 2016, p. 28.

¹⁰² Così sostiene Tiziana de Rogatis in Avanzini 2019: «Lila vive la smarginatura quando [...] il fratello si rivela da protettivo a uomo avido. La smarginatura è provocata dal maschile». L'affermazione viene sviluppata in *Elena Ferrante. Parole chiave* (2018), in cui Rogatis scrive che «il primo motore della smarginatura è la lotta tra i sessi» (Rogatis 2018, p. 90) e che «i primi sintomi di dissolvenza dei confini riguardano proprio il corpo maschile» (ivi, p. 211).

¹⁰³ Ivi, p. 89.

¹⁰⁴ Ivi, p. 91.

¹⁰⁵ Avanzini, op. cit.

¹⁰⁶ In *Stephen Hero*, Joyce fornisce una definizione del concetto di «epiphany», attribuendola al proprio alter ego Stephen Daedalus – nel *Ritratto dell'artista da giovane* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, pubblicato sulla rivista *The Egoist* tra il 1914 e il 1915) e nell'*Ulisse* (*Ulysses*, 1922), il cognome di Stephen è «Dedalus» mentre, in *Stephen Hero*, è «Daedalus», variante che esplicita l'analogia tra Stephen e l'ingegnoso inventore del labirinto di Cnosso; cfr. Grant 1978, p. 410 –: «By an epiphany [Stephen] meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself» (Joyce, *Stephen Hero*, 1963, p. 211). In merito alla stesura e alla pubblicazione di *Stephen Hero*, pare che Joyce l'abbia redatto tra il 1901 e il 1906, ma che la frustrazione derivante dai continui rifiuti degli editori lo abbia indotto, nel 1908, a gettarlo nel fuoco. Provvidenziale fu l'intervento della moglie (all'epoca amante) di Joyce, Nora Barnacle, che riuscì a salvare trecentottantatré pagine. Di queste, un primo blocco fu consegnato da Joyce all'editrice Sylvia Beach, mentre un secondo blocco di venticinque pagine rimase in possesso del fratello di Joyce, Stanislaus, fino al 1950 quando fu acquistato dal bibliofilo John Jermain Slocum. La prima edizione di *Stephen Hero*, contenente solo il primo blocco, risale al 1944, mentre è del 1955 l'edizione corredata dal secondo blocco (cfr. la prefazione, a cura di Slocum e Herbert Cahoon, e l'introduzione di Theodore Spencer in: Joyce, *Stephen Hero*, cit., pp. 3-6 e 7-18).

mostra nella sua quiddità¹⁰⁷, svelando ai *Dubliners* l'essenza del loro tragico esistere. Come l'*epiphany*, la «smarginatura» «incatenata [chi la sperimenta] alla propria genealogia, ai frammenti della propria infanzia, della propria vita sentimentale e sessuale e delle proprie maternità imperfette». Sia l'*epiphany* sia la «smarginatura» conducono a un punto di non-ritorno¹⁰⁸. Il mondo, una volta colto nella sua essenza di «massa caotica e informe», non lo si può più guardare con gli occhi di prima. A quel punto, non resta che «fare un passo indietro e, per sopravvivere, rientrare in una qualche buona finzione»¹⁰⁹.

«Finzione» è la vita matrimoniale in cui Lila reprime la sua passione per lo studio. «Finzione» è il lavoro in cui Camille soffoca il proprio talento. Dopo aver lavorato come falsaria di quadri, ella si rifiuta di disegnare non tanto per il timore di ripiombare nella criminalità, ma per la vergogna di essersi lasciata corrompere come artista. Gavalda l'ha concepita come una donna che non sa perdonarsi, che si critica aspramente con gli stessi toni sventanti della madre. È il caso, per esempio, di quando rinuncia alla sua ultima occasione di confessare a Franck il proprio amore per lui: «[Camille] le vit qui récupérait son billet et lui faisait un grand signe de la main... Et l'Eurostar lui fila entre les doigts... Et elle se mit à pleurer, cette grosse bécasse»¹¹⁰. In questa citazione, Gavalda si mette nuovamente nei panni di Camille, dando voce ai pensieri e ai sentimenti di quest'ultima. La scrittrice trascende così la narrazione in terza persona, dando l'impressione di non essere lei a dire di Camille che è una «povera sciocca»¹¹¹, ma che sia Camille ad apostrofarsi in tal modo per aver lasciato partire Franck.

Introiettando la disfunzionalità relazionale della madre, Camille ne assorbe il cinico disfattismo (*supra* § 3.2): o, per meglio dire, il nichilismo che, «prima di essere un termine scientifico, [...] è una realtà vissuta, nella quale convergono sentimenti sovente informi e confusi di malessere e di decadenza, di risentimento e di nostalgia, di stanchezza e di angoscia»¹¹². Camille è per certi versi assimilabile alla «single nichilista»¹¹³, una delle categorie identitarie isolate da una ricerca di Maria Pia Bernardi sulle donne che vivono da

¹⁰⁷ Cfr. Benati 1994, p. XLI. Nella filosofia scolastica, il termine «quiddità» (dal latino medievale *quidditas*, *-atis*) designa «il carattere essenziale, il *quid*, che fa essere una cosa quella che è» («quiddità», in *Vocabolario Treccani*: www.treccani.it/vocabolario/quiddita, consultato in data 28/02/2020).

¹⁰⁸ Cfr. Ligas e Crepaldi 2019.

¹⁰⁹ Lagioia, «Elena Ferrante sono io», cit., p. 28.

¹¹⁰ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 566.

¹¹¹ Diversamente da Viale e Maffi, che rendono l'originale «grosse bécasse» (ivi, p. 566) con la perifrasi «cretina che non era altro» (Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 549), abbiamo proposto una traduzione che rispettasse la combinazione francese aggettivo + sostantivo. «Bécasse» può indicare sia il volatile chiamato «beccaccia» sia, in senso figurato, «una donna poco intelligente» («femme peu intelligente»); la traduzione è nostra. Cfr. «bécasse», in *Dictionnaire Larousse* monolingue: www.larousse.fr/dictionnaires/francais/becasse/8550, consultato in data 16/03/2020). Riferito a Camille, «bécasse» corrisponderebbe perciò all'italiano «sciocca». Paradossalmente, l'aggettivo «grosse» attenua la portata del termine, conferendogli un'accezione bonaria. Di conseguenza, per ottenere un risultato affine a quello di Gavalda, abbiamo tradotto «bécasse» con «sciocca», per poi smorzarlo con «povera» che esprime empatia nei confronti di Camille.

¹¹² Morra 1984, p. 17.

¹¹³ Bernardi 1995, p. 77.

sole¹¹⁴. Le intervistate, comprese tra i diciotto e i quarantacinque anni, non sono né suore, né vedove, né divorziate. Il loro status non è dettato da cause contingenti o di forza maggiore, ma collegato a «strategie emancipative, di liberazione, di autonomia personale dentro una logica di libertà o di responsabilità per e verso se stesse»¹¹⁵.

Nel caso della «*single* nichilista», la scelta di vivere da sola si riconduce «al desiderio di sfuggire al ruolo di controllo della famiglia d'origine»¹¹⁶. Camille si isola per strapparsi a quel «corpo a corpo» che la rende schiava di una madre psicologicamente distruttiva. Per Fernando Pessoa, «la libertà è la possibilità dell'isolamento»: «Se è impossibile per te vivere da solo, sei nato schiavo. Puoi avere ogni grandezza, ogni nobiltà d'animo: sei uno schiavo nobile, o un servo intelligente; non sei libero»¹¹⁷. L'«isolamento» di Pessoa equivale alla «solitudine» di Valcarenghi, intesa come «capacità di stare con se stessi, per conto proprio, senza avere sempre bisogno di qualcuno con cui dividere qualunque esperienza»¹¹⁸. Tale capacità, che per chiarezza chiamiamo autonomia emotiva¹¹⁹, viene confusa da Camille con l'«autarchia affettiva». Dopo la fine della sua convalescenza, ella si trova a dover decidere se diventare coinquilina di Philibert o tornare nella sua *chambre de bonne*. Tenendo più di ogni altra cosa alla propria «indépendance»¹²⁰, Camille propende per la seconda opzione. Ma appena si ferma a riflettere sul significato della parola, si rende conto di averla sempre usata in modo improprio:

Elle n'avait eu que ce mot-là à la bouche pendant des années, et puis quoi finalement ? Pour en arriver où ? Dans ce gourbi à passer des après-midi à fumer cigarette sur cigarette en ressassant son sort ? C'était pathétique. Elle était pathétique. Elle allait avoir vingt-sept ans et n'avait rien engrangé de bon jusqu'à présent. Ni amis, ni souvenirs, ni aucune raison de s'accorder la moindre bienveillance.¹²¹

Il passaggio più rappresentativo dell'«autarchia affettiva» di Camille resta tuttavia quello che descrive il “ritratto” di quest'ultima realizzato da Franck. Su un foglio, egli traccia per gioco una spirale, «un guscio di lumaca con un puntino nero in fondo»¹²². Il

¹¹⁴ I risultati di tale ricerca sono raccolti in *Femminile al singolare. Percorsi ed immagini del vivere sole* (1995) a cura di Costantino Cipolla.

¹¹⁵ Cipolla 1995, p. 11.

¹¹⁶ Bernardi, op. cit., p. 78.

¹¹⁷ Pessoa 2000, p. 220.

¹¹⁸ Valcarenghi, *L'insicurezza. La paura di vivere nel nostro tempo*, 2005, p. 42.

¹¹⁹ «Una prima importante componente dell'assertività va sotto il nome di autonomia emotiva. Le persone capaci di autonomia emotiva sono coloro che sanno riconoscere le proprie emozioni, hanno con esse una certa confidenza e sanno esprimerle con naturalezza qualora lo ritengano opportuno. Al contrario, coloro che non dispongono di questa autonomia, alla presenza degli altri, sperimentano spesso un coinvolgimento emotivo negativo, provano vergogna, disagio, imbarazzo e vivono nel costante timore di essere giudicati» (Becciu e Colasanti 2010, p. 90).

¹²⁰ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 145.

¹²¹ Ivi, pp. 145-146.

¹²² Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 255.

turbamento di Camille alla vista del disegno dimostra come Franck abbia involontariamente colto nel segno:

Ses lèvres tremblaient.

Il lui arracha le papier des mains :

— Hé ! Ho ! Camille, c'était pour rire ! C'est n'importe quoi, ça ! C'est rien du tout !

— Oui, oui, confirma-t-elle en portant la main à son front. C'est rien du tout, j'en suis bien consciente... [...] ¹²³

Camille è quel puntino nero fagocitato da un vortice di insicurezze, tipico dei figli di madri narcisiste. Questi interiorizzano un'idea d'amore condizionato¹²⁴, imparando sin da piccoli ad assecondare i desideri materni. In caso contrario, la madre subisce una metamorfosi mostruosa, trasformandosi da donna amorevole a «implacabile distributrice di sensi di colpa». «Può diventare anche molto crudele», spiega Valcarengi, «perché non è in grado di gestire da persona adulta la frustrazione: un rifiuto, una scelta sgradita, rappresentano la negazione della sua identità, la rottura di uno specchio nel quale [...] confidava»¹²⁵. Valcarengi nota come le madri narcisiste, con il loro comportamento, manchino di rispetto ai figli. Sebbene affette da un disturbo della personalità, esse non sono legittimate a privare i figli della loro dignità di persone, del loro diritto ad essere diversi da come esse li vogliono. Ogni madre narcisista elabora e attua «un programma per la sua prole»: «qualche volta esplicito, più spesso sotterraneo e proposto a mano a mano che si presentano le occasioni di scelta». La madre narcisista è dunque manipolatrice oltre che castrante: nella sua mente malata, «i figli devono vivere in sua funzione e, nella maggioranza dei casi, è convinta di agire per il loro bene, nel loro interesse e per amore». «L'amore mi sembra un'altra cosa», conclude Valcarengi che lo considera un sentimento in cui «il rispetto non dovrebbe essere facoltativo»¹²⁶.

4.3 L'abbandono

Nell'«Introduzione», abbiamo anticipato che il soprannome «l'arminuta» significa «la ritornata» (*supra* p. 4). La protagonista viene restituita ai genitori biologici tredici anni dopo essere stata «donata», «verbo che nel dialetto abruzzese è usato solo per donazioni di immobili o di figli»¹²⁷. Queste parole di Matteo Nucci sanciscono la reificazione¹²⁸ dell'Arminuta, ridotta dalle sue madri a cosa materiale: «Io non sono un pacco, voi la dovete

¹²³ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 269.

¹²⁴ Cfr. Valcarengi, *Mamma non farmi male...*, cit., p. 82.

¹²⁵ Ivi, p. 81.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Nucci 2017, p. 54.

¹²⁸ «Reificare» non significa soltanto «prendere per concreto l'astratto», ma anche «far decadere a cosa, trattare alla stregua di cosa materiale» (www.treccani.it/vocabolario/reificare, consultato in data 22/03/2020).

smettere di spostarmi di qua e di là»¹²⁹, dice la protagonista alla madre biologica, includendo nel discorso anche la madre adottiva Adalgisa. Per quanto suggestiva, l'osservazione di Nucci non trova però riscontro nelle dichiarazioni di Di Pietrantonio. Intervistata da Alessandra Milanese, la scrittrice si pronuncia sull'uso dialettale del verbo «donare», associandolo univocamente ai figli come l'Arminuta: «In dialetto abruzzese il verbo “donare” esiste *solo* riguardo ai bimbi di famiglie numerose, dati ai coniugi sterili ed abbienti, non ha altro significato»¹³⁰.

Questa pratica diffusa nell'«Abruzzo profondo»¹³¹ degli anni '60 e '70 determina il conflittuale senso di appartenenza dell'Arminuta. Il duplice abbandono da lei subito si radica nell'ambivalenza del territorio abruzzese, una regione «ruvida, aspra, che [...] improvvisamente si accende del riflesso del mare»¹³². L'opposizione terra-mare si riflette anche nelle figure materne. Adalgisa vive sul mare, è ricca, sposata ma non riesce ad avere figli. Si rivolge perciò ai cugini dell'entroterra, poveri ma prolifici, insistendo con la madre dell'Arminuta affinché gliela «doni». «Nel mese dello svezzamento», racconta la protagonista, «le due famiglie si erano spartite la mia vita a parole, senza accordi precisi, senza chiedersi quanto avrei pagato la loro vaghezza»¹³³. Michela Murgia stabilisce una correlazione tra il problema dell'identità e quello dell'abbandono: «Non puoi sapere davvero chi sei se prima non capisci di chi sei»¹³⁴. In un confronto con Teresa Ciabatti – autrice di *Matrigna* (2018) –, le parole di Murgia riecheggiano in quelle di Di Pietrantonio quando quest'ultima parla di «maternità manchevoli», racchiudendo in questa formula non solo le madri che abbandonano ma anche quelle incostanti nella cura dei figli: «Colpisce come rispondono i figli quando l'assenza della madre non è fisica, ma è una presenza-assenza. Un rapporto disfunzionale. Questo fa ricostruire un materno patologico»¹³⁵.

Un esempio di «materno patologico» è l'inversione dei ruoli tra madre e figlia. Nel dialogo con Ciabatti, Di Pietrantonio si dice particolarmente colpita da Carla, madre di Noemi e Andrea in *Matrigna*, quando spazzola in estasi i capelli del bellissimo figlio: «Lo pettinava», racconta Noemi, «capelli d'oro, mormorava spazzolandolo di fronte allo specchio che rimandava l'immagine di un angelo, un putto, e io in un angolo. Seduta sul bordo della vasca, sulla tazza del water»¹³⁶. Il compiacimento che Carla trae dal rapporto morboso con Andrea non si limita ad escludere, ma anche a spersonalizzare Noemi. Con la scomparsa di Andrea, Carla si cala nel ruolo di *mater dolorosa*. Si posiziona «a favore di

¹²⁹ Di Pietrantonio, op. cit., p. 99.

¹³⁰ Milanese 2017, p. 61 (il corsivo è nostro).

¹³¹ Scorraneese, op. cit., p. 33.

¹³² Milanese, op. cit., p. 61.

¹³³ Di Pietrantonio, op. cit., p. 41.

¹³⁴ Murgia 2017, p. 127.

¹³⁵ Calligaro 2019, p. 91.

¹³⁶ Ciabatti 2018, p. 14.

telecamera»¹³⁷ e rilascia dichiarazioni accorate «socchiudendo gli occhi come in trance»¹³⁸. La centralità della madre contrasta con la marginalità della figlia, ridotta a un braccio, a un ciuffo di capelli sullo sfondo di un'inquadratura¹³⁹: «Da sempre non esisteva, tranne che sullo sfondo. Pezzo di bambina entrata per sbaglio nell'inquadratura [...]»¹⁴⁰.

La riduzione di Noemi a un pezzo di corpo rimanda alla reificazione dell'Arminuta, i cui genitori biologici ricalcano l'agire dei genitori di Pollicino¹⁴¹. Nell'omonima fiaba di Charles Perrault (*Le petit Poucet*, 1697), il taglialegna e sua moglie non sanno come sfamare i loro sette figli. Decidono allora di sbarazzarsi di loro, abbandonandoli del bosco dove li conducono con la scusa di raccogliere la legna. In Perrault, il padre giustifica l'abbandono dei figli affermando di non sopportare l'idea di vederli morire di fame. Di contro, la madre non è altrettanto risoluta quanto il marito. «Era povera, sì, ma era la loro mamma»¹⁴², scrive Perrault alludendo alla visceralità del rapporto madre-figlio/a.

Analogamente, in Di Pietrantonio, la madre dell'Arminuta si rifiuta di rinunciare alla sua bambina. Poi, però, trovandosi incinta del quinto figlio e rimasto il marito senza lavoro, si arrende alla povertà e all'insistenza di Adalgisa. Come i genitori di Pollicino, anche quelli dell'Arminuta l'abbandonano dopo essersi consultati in segreto: «Avevano parlato una notte, chiusi nella loro camera, mentre dormivo ignara nella culla e anche i miei fratelli dormivano, nell'altra stanza. Avevano ceduto»¹⁴³. Al tema dell'abbandono si affianca quello del tradimento, tanto nella fiaba di Perrault quanto nel romanzo di Di Pietrantonio. I genitori decidono della vita dei figli all'insaputa di questi e, peggio ancora, approfittando della loro vulnerabilità. Nel caso dell'Arminuta, il suo abbandono è aggravato dalla tenera età. Infatti, se Pollicino, grazie all'udito fino e alla minuscola statura, si intrufola nella camera dei genitori scoprendo i loro piani, l'Arminuta, se anche avesse sentito, non avrebbe compreso nulla essendo una neonata.

«La cugina», dice l'Arminuta riferendosi ad Adalgisa, «voleva proprio me, piccola e femmina, altrimenti non le nasceva l'amore. Mi ha presa quando ancora non capivo»¹⁴⁴. Quando Adalgisa concepisce «un figlio vero»¹⁴⁵, la bambina che aveva tanto desiderato diventa in un lampo un surrogato di figlia, una sostituta imperfetta. Con l'inizio del liceo, l'Arminuta viene rimandata in città e sistemata a pensione dalla signora Bice. Colta da un rigurgito d'amore materno, Adalgisa aspetta l'Arminuta all'uscita da scuola. Scorgendo la

¹³⁷ Ivi, p. 19.

¹³⁸ Ivi, p. 20.

¹³⁹ Cfr. *ibid.*

¹⁴⁰ Ciabatti, op. cit., p. 101.

¹⁴¹ Il riferimento a Pollicino è dichiarato dalla stessa Di Pietrantonio intervistata da Nicolò Menniti-Ippolito (cfr. Menniti-Ippolito 2017, p. 29).

¹⁴² Perrault 2019, p. 79.

¹⁴³ Di Pietrantonio, op. cit., p. 115.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Di Pietrantonio, op. cit., p. 137.

madre adottiva, con cui ormai è in rotta, la protagonista cerca di dileguarsi ma la folla di studenti la sospinge verso di lei. Seduta nella macchina di Adalgisa, nota due foto sul cruscotto: l'una, recente e a colori, che ritrae il figlio appena nato; e l'altra, sbiadita e in bianco e nero, con il proprio viso di bambina. Il contrasto tra le due foto, quella nuova e quella vecchia, materializza la cruda realtà del secondo abbandono. «Se al primo abbandono è comunque possibile, se non accettarlo, almeno dare un nome (la povertà), è il secondo quello che rischia di [destabilizzare l'Arminuta]», definita da Giulia Galeotti come «orfana di due madri viventi»¹⁴⁶.

Questa citazione, che è anche il titolo dell'articolo di Galeotti, ci riporta al tema della madre come «presenza-assenza». «Non riesco a crederci a una famiglia che non si è mai vista e adesso [...] mi rivuole»¹⁴⁷, dice l'Arminuta ancora ignara della realtà dei fatti. Nel romanzo di Di Pietrantonio, anche i padri abbandonano, dimostrandosi in più succubi delle mogli. Il padre biologico dell'Arminuta è solo in apparenza il capofamiglia. «Tu per i figli tuoi sei buono a comprare solo il pane vecchio»¹⁴⁸, gli rinfaccia Vincenzo dopo aver portato a casa un prosciutto intero. L'inconsistenza del padre naturale dell'Arminuta è data inoltre dal «suono estraneo della sua voce»¹⁴⁹, che ne rivela la tendenza a tacere. Altrettanto taciturno è il marito di Adalgisa, che la protagonista definisce «padre di poche parole». L'autorevolezza che ella gli attribuisce svanisce quando l'uomo «si smargina», come direbbe Ferrante, trasformandosi in un animale rabbioso. Dopo aver accompagnato l'Arminuta dai genitori biologici, ella si chiude in macchina per farsi riportare in città. Di fronte alla resistenza di una ragazzina, che non è nemmeno sangue del suo sangue, l'uomo perde il controllo:

[...] ha sferrato un pugno al volante ed è sceso per tirarmi fuori dallo spazio stretto davanti al sedile, dove mi ero accucciata a tremare. Ha aperto con la chiave e mi ha presa per un braccio, la spalla del vestito che mi aveva comprato lui si è scucita di qualche centimetro. Nella sua morsa non riconoscevo più la mano del padre di poche parole con cui avevo abitato fino a quella mattina.

Sull'asfalto del piazzale sono rimasti i segni delle ruote, e io.¹⁵⁰

Il fastidio collerico e sbrigativo con cui il padre si disfa dell'Arminuta è sintomatico di una virilità ferita e di una paternità manchevole. Non vi è in lui né preoccupazione né compassione per la protagonista, che forse ha cresciuto solo per compiacere Adalgisa. A mano a mano che si delinea la caratterizzazione di quest'ultima, il suo desiderio materno si rivela un capriccio, un bisogno compensatore. Tanto Carla in *Matrigna* quanto Adalgisa ne

¹⁴⁶ Galeotti 2017, p. 4.

¹⁴⁷ Di Pietrantonio, op. cit., p. 25.

¹⁴⁸ Ivi, p. 73.

¹⁴⁹ Ivi, p. 53.

¹⁵⁰ Ivi, pp. 7-8.

L'Arminuta sono donne che giocano con i figli come si gioca con le bambole¹⁵¹. Carla si rifiuta di tagliare i lunghi capelli di Andrea, per non privarsi del piacere di spazzolarli; mentre Adalgisa, una volta incinta, rimpiazza l'Arminuta con il «figlio vero».

A differenza del marito di Adalgisa, Guido si era rifiutato di fare da padre all'Arminuta. Lo si deduce dal penoso confronto di quest'ultima con la madre adottiva, che ella inchioda alla verità in modo scaltro quanto masochistico. Quando scopre il giorno in cui Adalgisa salda il suo affitto dalla signora Bice, la notte prima attua un espediente per non andare a scuola l'indomani. Si spoglia nuda sul balcone della sua stanza, esponendosi al freddo dell'inverno per svegliarsi la mattina con la febbre. Braccata, Adalgisa la guarda con «gli occhi di chi [è] presa in trappola». Il ricordo del suo sguardo, definito «dannoso»¹⁵² dall'Arminuta, cristallizza il trauma del secondo abbandono. Adalgisa le rivela che, dopo aver saputo di essere incinta di Guido, aveva lasciato il marito perché «il bambino doveva avere suo padre accanto». «Comprendo la tua rabbia», si giustifica con l'Arminuta, «ma non ero sola nelle decisioni»¹⁵³. Con queste parole, Adalgisa non solo ammette di essere succube di Guido, ma sottintende anche il rifiuto dell'uomo di crescere una bambina non sua. La veemenza velata di disprezzo, con cui Guido rimprovera Adriana (*supra* § 3.4), fa sospettare infine che egli nasconda un carattere autoritario, oltre a un forte pregiudizio verso chi è povero e illetterato.

Il trauma del primo abbandono emerge invece nei giorni che seguono la morte di Vincenzo. La madre biologica dell'Arminuta rifiuta il cibo e passa il tempo a letto, distesa su un fianco con gli occhi sbarrati. Le vicine di casa si sostituiscono a lei, fino a quando non comincia a riprendersi. La vediamo allora camminare apatica, sedere con «le braccia inerti sul tavolo della cucina» e masticare lenta del pane con l'olio preparato dall'Arminuta:

Tagliavo il pane, lo ungevo con l'olio e spostavo il piatto nella sua direzione, ma non troppo vicino. Mi sedevo anch'io, di fronte, e cominciavo a mangiare. Spingevo un altro po' il piatto, con un dito appena. Se non si sentiva forzata, poteva anche prendere una fetta e morderla, quasi per un riflesso involontario.¹⁵⁴

In questa citazione, l'atteggiamento dell'Arminuta può essere letto in due modi: come una forma spartana di premura verso la madre o come l'espressione dell'impossibilità di perdonarla. Nel primo caso, la figlia sembra rispettare la sofferenza materna. Nel secondo caso, pare esprimere invece il bisogno di un risarcimento emotivo (poiché tu, madre, sei causa del mio dolore, ora io, figlia, non sono tenuta a consolarti). Questa seconda lettura spiegherebbe sia il cinismo con cui l'Arminuta descrive la trascuratezza della madre, sia la

¹⁵¹ Cfr. Calligaro, op. cit., p. 91.

¹⁵² Di Pietrantonio, op. cit., p. 146.

¹⁵³ Ivi, p. 148.

¹⁵⁴ Ivi, p. 89.

successiva durezza con cui ne commenta lo scampato incidente. In una delle sue camminate catartiche, la madre, chiusa nel lutto, rischia di farsi investire. Prima del fatto, l'Arminuta adatta la sua andatura a quella materna. Dopo di esso, si indurisce di colpo dinnanzi a quella donna incapace di amare i figli vivi: «L'ho raggiunta e superata, ho continuato senza voltarmi indietro a guardare se si salvava dalle macchine. Se qualcuno doveva proteggerla, non ero io»¹⁵⁵.

Sul piano concettuale del romanzo, il trauma dell'abbandono è simboleggiato dal «grumo di fantasmi» e di «oscuri terrori»¹⁵⁶ che popolano le notti dell'Arminuta al paese. A queste notti si deve l'inizio di un'insonnia cronica¹⁵⁷, che si annida in lei come la parola «mamma» le si incista in gola: al pari di «un rospo»¹⁵⁸ che non vuole saltare fuori. Sul piano formale, invece, il trauma dell'abbandono è marcato da una serie di ostacoli ambientali, che accolgono l'Arminuta al suo arrivo al paese. Si tratta di cose o animali personificati, che incarnano la riluttanza e lo smarrimento della protagonista. Sulla soglia dello squallido appartamento dei genitori, la porta rifiuta di aprirsi¹⁵⁹. Attendendo che qualcuno da dentro sblocchi la serratura, l'Arminuta nota «un ragno dimenarsi nel vuoto, appeso all'estremità del suo filo»¹⁶⁰. Avvicinatasi alla finestra all'interno dell'abitazione, la investe poi un frastuono lontano e «numerose, come sassi scaricati da un camion». Infine, mentre Adriana le squadra le scarpe e l'abito nuovi, «alle sue spalle un moscone [vola] a mezz'aria sbattendo [...] contro il muro, in cerca di un vuoto per uscire»¹⁶¹.

In ultima analisi, il trauma dell'abbandono riecheggia nell'uso della parola «madre» da parte dell'Arminuta. «La madre» e «madre del paese» (quello nativo dell'Arminuta) sono gli epiteti con cui ella si riferisce alla madre biologica¹⁶². È invece soprattutto con «mamma» e «madre del mare» (dalla città sulla costa dove l'Arminuta è cresciuta) che ella si riferisce ad Adalgisa, la quale però, da un certo punto in poi, comincerà ad essere chiamata col proprio nome. Il giorno dell'esame di terza media, la protagonista riceve una chiamata. Contrariamente alle sue aspettative, la tanto attesa voce materna le lascia l'amaro in bocca. Adalgisa le comunica che, per frequentare il liceo, verrà ritrasferita in città. «Quindi torno a casa?», chiede speranzosa l'Arminuta. «Veramente pensavo di sistemarti dalle Orsoline, è un ottimo collegio per studentesse. Alle spese provvederò io», replica Adalgisa, usando il denaro come sostituto dell'amore materno. L'Arminuta tenta allora un

¹⁵⁵ Ivi, p. 88.

¹⁵⁶ Ivi, p. 127.

¹⁵⁷ «[...] negli anni un pretesto che mi [agitasse] l'ho trovato sempre, per non dormire. Tento ancora qualche rimedio, un materasso nuovo, un farmaco appena uscito, una tecnica di rilassamento messa a punto da poco. Già so che non mi lascerò spegnere, se non a brevi intervalli» (ivi, p. 127).

¹⁵⁸ Ivi, p. 15.

¹⁵⁹ Cfr. ivi, p. 3.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Di Pietrantonio, op. cit., p. 5.

¹⁶² In ivi, p. 74, la protagonista chiama la madre biologica «mamma», ma sembra adottare il punto di vista del fratello Vincenzo.

disperato ricatto psicologico: «Il collegio te lo scordi. Piuttosto non vado più a scuola»¹⁶³. Ma Adalgisa non batte ciglio, valutando in alternativa di sistemarla a pensione. L'Arminuta, che in quel frangente è al corrente della verità, non capisce perché Adalgisa faccia di tutto per evitarla. Irritata dal suo negarsi e dalla sua determinazione ipocrita, la protagonista si ripromette: «[...] basta mamma, anche dentro di me l'avrei chiamata Adalgisa, con tutto il gelo che il nome nascondeva»¹⁶⁴.

Anche la madre biologica viene chiamata diversamente dal momento in cui, al casolare di zi' Carmela, parla alla figlia del suo abbandono. Da lì in poi, la donna sarà chiamata «la madre» o «mia madre», con la progressiva predominanza della seconda formula. Questa variazione corrisponde a un cambiamento nella percezione filiale delle figure materne: la madre biologica è giudicata meno severamente, mentre quella adottiva è oggetto di una vera e propria smitizzazione. Se inizialmente Adalgisa è la madre perfetta, il disincanto si insinua nell'Arminuta a partire dal rifiuto di Adalgisa di riprendersela pur avendone l'occasione. La scoperta della verità dà un tocco di cupezza all'Arminuta che, sopraffatta dalla frivola inconsistenza materna, emana una forza distruttiva che pare «smarginare» la solidità del cristallo: «[...] ho fissato le gocce del lampadario, con le loro mille sfaccettature. Mi sembrava che tremassero, come per un terremoto, ma era solo la mia febbre»¹⁶⁵.

La rabbia dell'Arminuta è paragonabile a quella di Vincenzo, il fratello «con il quale l'estraneità consente sconfinamenti impronunciabili»¹⁶⁶. Non conoscendosi prima del ritorno dell'Arminuta al paese, quest'ultima e Vincenzo faticano ad accettare il loro legame di sangue:

Evitavo di restare sola con Vincenzo [...], ma quando lo vedevo apparire uno spasmo interno mi strizzava i visceri e subito una specie di languore allagava la pancia. Verso sera entravano i suoi fischi di richiamo dalle finestre sul lato della rimessa, occorreva uno sforzo della volontà per ignorarli. Dopo un'attesa breve e sprecata rientrava muto, furibondo, sbattendo la porta. Emanava una corrente che provocava la caduta improvvisa di una pentola dal gancio sulla parete, il pianto senza motivo di Giuseppe, un mal di testa inspiegabile di Adriana.¹⁶⁷

Come le forze «smarginanti» di Ferrante, anche la furia di Vincenzo ha una componente dannosa che destabilizza cose e persone. Se in Ferrante la pentola si squarcia per via del cedimento del rame, in Di Pietrantonio lo stesso oggetto cade per effetto del cedimento di un gancio. Se Rino perde il controllo di sé, lo stesso vale per Giuseppe e

¹⁶³ Ivi, p. 119.

¹⁶⁴ Ivi, p. 120.

¹⁶⁵ Di Pietrantonio, op. cit., p. 148.

¹⁶⁶ Murgia, op. cit., p. 127.

¹⁶⁷ Di Pietrantonio, op. cit., p. 52.

Adriana, sopraffatti rispettivamente dal pianto e dal mal di testa. Anche la rabbia dell'Arminuta non si limita a scaricarsi sugli oggetti. A tu per tu con Adalgisa, quest'ultima le mostra compiaciuta la foto del bambino avuto con Guido. «Senza degnarlo di un'occhiata ho voltato *il bambino* al contrario e l'ho respinto verso la madre, fino al bordo del legno. Lei se lo è ripreso appena prima che cadesse»¹⁶⁸. Sebbene l'Arminuta parli non del bambino ma di un suo simulacro, ella non dice di aver voltato e respinto la sua foto. Il suo odio si traduce in un implicito desiderio di morte. Tale desiderio è reso manifesto dal riflesso protettivo di Adalgisa, la quale afferra appena in tempo «il bambino» sul punto di cadere.

¹⁶⁸ Ivi, p. 149 (il corsivo è nostro).

Capitolo 5

Figlie *outsiders*

Ne *Le vergini suicide*, la signora Lisbon plasma le figlie sul modello della Madonna (vergine e remissiva) contrapposto a quello della strega (carnale e sovversiva¹). Come la Madonna, Beatrice è «spogliata» da Dante di ogni corporeità e «spiritualizzata fino a diventare un astratto simbolo [*sic*], mediazione tra l'uomo e Dio»². Come Beatrice, le sorelle Lisbon sono disincarnate e idealizzate: per la loro madre, sono asessuate; per il narratore, sono donne-angelo. Ne *L'ombra di Cavalcanti e Dante* (2010), Noemi Ghetti analizza la metafora della donna-angelo. Questa figura retorica è spregiudicata oltre che rischiosamente profana, poiché, diversamente dalla «letterale angelicazione della donna», eleva quest'ultima a «immagine ideale principio di ogni realizzazione umana»³:

La donna angelo [...] nei versi di Guinizzelli è chiaramente una metafora poetica, sottratta all'iconografia sacra per rendere la natura indefinita dell'immagine femminile ideale, al confine tra realtà e illusione. [...] Avvolta dall'alone della fantasia più della «pittura» di Giacomo da Lentini, la donna-angelo non ha alcun significato letterale, men che meno allegorico. È la verbalizzazione [...] di un'immagine invisibile e ideale, che non rimanda al cielo, ma alla fantasia interna del poeta [...].⁴

Nella «fantasia interna» del narratore, le sorelle Lisbon si innalzano al rango di visionarie. Il loro suicidio prefigura la decadenza di Grosse Pointe⁵, screditata dalla tragedia dei Lisbon, appiattita dall'abbattimento degli olmi e disertata dopo il declino dell'industria automobilistica. La loro «chiaroveggenza»⁶ è un'evoluzione della superiorità di cui le

¹ La correlazione tra misoginia e stregoneria, e in particolare tra insicurezza maschile, sessuofobia e potere femminile, è dimostrata e problematizzata da Massimo Centini (vedi Centini 2018). L'autore coniuga storiografia, filologia e studi di genere per mezzo di un'analisi dei testi (documenti processuali e burocratici, libri e manuali degli inquisitori, saggi teologici e giuridici) e dell'iconografia, riconducibili a streghe, eretici e inquisitori. Più settoriali sono invece gli studi di Paolo D'Achille e Monica Di Bernardo, che si collocano rispettivamente nella linguistica e nella storia sociale. D'Achille esamina l'uso del termine «strega» come strumento linguistico teso a svalutare e infamare il genere femminile (cfr. D'Achille 2010/11, p. 20). L'enfasi di Di Bernardo è invece sulla carica sovversiva di quelle donne tacciate di stregoneria perché pericolose agli occhi del potere (vedi Di Bernardo 2012).

² Ghetti 2010, p. 97.

³ *Ibid.*

⁴ Ghetti, op. cit., p. 77.

⁵ Eugenides tende a sovrapporre il contesto urbano del «suburb» a quello del «neighborhood». Egli scrive per esempio: «Everyone we spoke to dated the demise of our *neighborhood* from the suicides of the Lisbon girls» (Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 238; il corsivo è nostro). Poco dopo però il discredito del «neighborhood» diventa quello del «suburb»: «Immediately following the suicides, when our *suburb* enjoyed its fleeting infamy, the subject of the Lisbon girls became almost taboo» (ivi, p. 239; il corsivo è nostro).

⁶ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 209.

ammanta il narratore. Da vive, esse incarnano il suo ideale di donna sensuale e inaccessibile. Questa femminilità impossibile e contraddittoria si staglia nel personaggio di Lux, tanto nel romanzo di Eugenides quanto nel film di Coppola. Nell'adattamento cinematografico, un'angelica Kirsten Dunst (**figura 3**) lancia sguardi simili a quelli delle *femmes fatales* di Boldini (**figura 4**) o delle donne equivoche di Toulouse-Lautrec (**figura 5**).

In *Insieme, e basta*, Camille è oppressa tanto quanto le sorelle Lisbon. Ma a differenza di esse, il suo demone non coincide con l'autoritarismo della madre, ma con il suo narcisismo. Abbandonata dal marito e perciò colma di rancore, Catherine non perde occasione per denigrarlo agli occhi della figlia. Da questo intreccio familiare, aggravato dalla morte del padre di Camille, si tesse il senso di estraneità di quest'ultima, che richiama l'alienazione dell'*outsider* di Wilson. Camille viene descritta come in costante equilibrio precario, pronta a sprofondare in un atto suicida. Non parliamo di un atto teatrale come quello di sua madre per attirare l'attenzione, ma di un concreto pensiero di morte, «la vertigine sul bordo dei binari»⁷.

Infine, ne *L'Arminuta*, il ricongiungimento forzato con la madre biologica sprona la



Figura 3 – Kirsten Dunst interpreta Lux

⁷ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 464; la traduzione è nostra. Nel testo originale, Camille parla di «vertige au bord des quais». Viale e Maffi traducono «quai» con «canale», poiché il sostantivo francese può indicare tanto «[una] strada che corre tra l'acqua e le case» quanto il «marciapiede ferroviario» («quai», in *Vocabolario Treccani*: www.treccani.it/vocabolario/quai/, consultato in data 09/05/2020). Sebbene Parigi sia dotata di canali, quali il celebre “canal Saint-Martin”, a nostro avviso Gavalda intende il marciapiede dei binari della rete di treni urbani e suburbani che attraversa l'area metropolitana di Parigi.



Figura 4 – Particolare de *La signora in rosa* (1916) di Giovanni Boldini



Figura 5 – *Femme au boa noir* (1892) di Henri de Toulouse-Lautrec

protagonista a fare chiarezza sul suo abbandono. L'esigenza di scoprire le ragioni dell'agire materno fa capo al bisogno di decifrarne la personalità. Conoscere la propria madre le serve a conoscere se stessa e l'autoconoscenza la colloca nella prima fase dell'*outsider* di Wilson: quella tensione verso la Verità, intesa ne *L'Arminuta* come ricerca del vero Sé. Il vero Sé dell'Arminuta è una particolare condizione che, facendo luce sulle responsabilità materne, dà voce al suo dramma di figlia abbandonata. Come l'*outsider*, anche l'Arminuta è sola nella sua introspezione che, rispetto a quella di Wilson, è complicata dall'omertà delle madri.

Dopo aver sondato il vissuto di esclusione delle protagoniste, ci dedichiamo di seguito all'analisi delle loro esperienze di *outsiders*. Le loro parabole letterarie rappresentano le tre fasi dell'*outsider* di Wilson. Ne *L'outsider*, Wilson delinea un archetipo di *angry young man*, un esempio di uomo "irregolare" animato da una tensione verso la Verità (**PRIMA FASE**). Tale tensione significa l'essere in contatto con le proprie emozioni⁸ ed è lo slancio che induce l'*outsider* a sospettare delle apparenze. Egli è determinato a cogliere l'essenza delle cose, malgrado ciò gli renda difficile integrarsi socialmente. Il dissenso non è infatti popolare, poiché la società, con il suo assetto, cela il caos della natura umana. Lo scarto, colto dall'*outsider*, tra essenza e apparenze genera il lui un senso di «irrealtà della realtà»⁹. Egli sprofonda in un vissuto di alienazione (**SECONDA**

⁸ Cfr. Fratini, «Considerazioni cliniche...», cit., p. 102.

⁹ Trevi 2016, p. 2.

FASE) che, se superato, gli conferisce una «seconda vista»¹⁰. Quest'ultima è un eufemismo della capacità visionaria dell'*outsider* (**TERZA FASE**), che coincide con un grado di conoscenza e di autoconsapevolezza tali da permettere di cogliere la vita nella sua autenticità. Ciò non significa che il viaggio dell'*outsider* culmini nell'idillio esistenziale. Essere visionari/ie significa vedere la vita per ciò che è, riconoscendone il valore e imparando a gestirne il caos intrinseco¹¹.

Ripercorrendo a ritroso il viaggio esistenziale dell'*outsider*, le sorelle Lisbon, Camille e l'Arminuta ne incarnano rispettivamente la visionarietà, l'alienazione e la tensione verso la Verità. Il nostro intento è di risalire alle origini dello status di *outsider*, per dimostrare, a differenza di Wilson, che esso non è una prerogativa di personaggi maschili. Le singole analisi dei romanzi mostrano inoltre come lo status di *outsider* incide sull'evolversi della soggettività femminile. Nei capitoli precedenti, abbiamo appurato che esso è il prodotto del rapporto con modelli materni disfunzionali. Di seguito, vedremo invece come le *outsiders* protagoniste smettano di subire ed inizino ad agire. Ribellandosi alla volontà materna, esse si ribellano ai suoi effetti nefasti: la sessualizzazione (le sorelle Lisbon), l'«autarchia affettiva» (Camille) e la diversità come vissuto traumatico (l'Arminuta).

5.1 Colin Wilson e gli Angry Young Men

Wilson, Kingsley Amis e John Osborne¹² formano il nucleo originario della «non-existent school of Angry Young Men»¹³, come la definì ironicamente Margaret Drabble. Gli Angry Young Men (AYM) sono un gruppo di romanzieri, poeti, drammaturghi e filosofi anti-sistema, attivi in Inghilterra dal 1956 al 1958¹⁴. Si trattò di un fenomeno essenzialmente maschile, nonostante l'affiliazione di Doris Lessing. La stampa vi associò poi anche Iris Murdoch¹⁵ e Shelagh Delaney che, sul *Daily Mail* del 28 maggio 1958, fu definita una «Angry Young Woman»¹⁶. I romanzi di Drabble, Lynne Reid Banks ed A. S. Byatt citano inoltre, più o meno esplicitamente, esponenti degli AYM e luoghi ad essi connessi. È il caso del Royal Court Theatre – il teatro londinese in cui debuttò *Ricorda con rabbia* (*Look Back in Anger*, 1956) di Osborne – nel quale Simon, aspirante attore in *Voliera estiva* (*A Summer Bird-Cage*, 1963) di Drabble, recita «la parte di un operaio [...]

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Nelle parole di Wilson, «elaborando una disciplina per superare la propria debolezza e la propria alienazione» (Wilson, *L'outsider*, 2016, p. 339).

¹² Kingsley Amis (scrittore, poeta e critico) e John Osborne (drammaturgo, sceneggiatore e attore) sono i rispettivi autori di altri due testi-simbolo – oltre a *L'outsider* (*The Outsider*, 1956) – del gruppo degli Angry Young Men (AYM): il romanzo *Jim il fortunato* (*Lucky Jim*, 1954) e l'opera teatrale *Ricorda con rabbia* (*Look Back in Anger*, 1956).

¹³ Drabble, «Introduction», 2013, p. XIII.

¹⁴ Cfr. Ratcliffe 2009; cfr. Stringer 1996, p. 21.

¹⁵ Cfr. Coughlan 1958, p. 145.

¹⁶ E. G. 1958, p. 3.

in una commedia operaia»¹⁷.

Malgrado ciò, nessuna delle autrici sopramenzionate costituì mai un equivalente femminile degli AYM. Da questi ultimi, Drabble, Banks e Byatt presero anzi le distanze. In un'intervista del 2001, Byatt definisce «an extraordinarily ignorant position» «all this sort of postwar no-nonsense, angry-young-men, nobody-has-ever-reported-the-English-provinces»¹⁸. Con queste parole, Byatt confuta l'originalità degli Angry Young Men che, rappresentando l'emarginazione e l'ambizione sociale, non fanno altro che imitare George Eliot e D. H. Lawrence. Riferendosi poi ad Amis e al suo *Jim il fortunato* (*Lucky Jim*, 1954), nota il piglio di scherno e il sessismo in esso contenuti. Infine, Byatt liquida l'improvviso interesse per la classe medio-bassa come il frutto di un'operazione mediatica¹⁹.

La tesi di Byatt è confermata dalla dicitura «Angry Young Men», che origina da un motto giornalistico mutuato da una frase di George Fearon. L'8 maggio 1956²⁰, *Ricorda con rabbia* di Osborne debutta al Royal Court Theatre, dove Fearon era addetto stampa della English Stage Company. Dopo aver letto il testo di Osborne, Fearon gli dice di non sapere come pubblicizzarlo. Poi, di colpo, si illumina. «I suppose you're really – an angry young man... [...] Aren't you?»²¹, domanda retoricamente ad Osborne, intuendone già il potenziale commerciale.

Se, a detta di Osborne, Fearon inventa il nome²² degli AYM, pare sia Robert Tee a definire «rabbia» la loro «caustica irritazione»²³. Sul *Daily Mirror* del 9 maggio 1956, la pièce *Ricorda con rabbia* viene presentata come «an angry play by an angry young author»²⁴. Per Barry Miles, il primo uso documentato della dicitura è nel titolo di un'intervista di Thomas Wiseman a John Osborne. Sull'*Evening Standard* del 7 luglio 1956, Wiseman scrive: «I, however, think highly of Mr. Osborne's talent. I only hope he never stops being angry»²⁵. La consacrazione letteraria degli AYM avviene poi grazie ad un paio di articoli del *Daily Mail*, firmati da Daniel Farson. Il 12 luglio 1956, questi scrive: «A number of remarkable young men have appeared on the scene. I have met them»²⁶. Si tratta di Amis, Osborne e Michael Hastings, la cui scrittura cinicamente graffiante dà voce al «nichilismo» della loro generazione. Delusi dalla politica e dalla religione, liquidate come

¹⁷ Drabble, *Voliera estiva*, 2013, p. 85.

¹⁸ Hensher 2001, p. 48.

¹⁹ Cfr. *ibid.*

²⁰ Cfr. Miles, *London calling: La controcultura a Londra dal '45 a oggi*, 2012, p. 82.

²¹ Osborne 1992, p. 20.

²² Wilson sostiene al contrario che l'espressione fu coniata da J. B. Priestley (cfr. Wilson, *The Outsider*, 1982, p. 6; cfr. Wilson, «Introduction», 1984, p. 8). Diverso è il parere di Kenneth Tynan, secondo il quale fu Leslie Paul a impiegare per primo la dicitura nel titolo della sua autobiografia *Angry Young Man* (1951) (cfr. Tynan 1961, p. 192).

²³ Coughlan, op. cit., p. 140 (la traduzione è nostra).

²⁴ Tee 1956, p. 16.

²⁵ Wiseman 1956, p. 6.

²⁶ Farson, «This Cult of Deanery», 1956, p. 6.

«old moral values», questi «rebel[s] without a cause» hanno il culto di James Dean. La sua effimera sregolatezza è l'emblema della ribellione egocentrica che Hastings racconta a Farson:

“We under 24 are the new authority. [...] We know the Empire has had it, England is a little stuttering James Dean all on its own. Teddy Boys defy the law because the law doesn't represent us any more [*sic*]. But we're going to do something — *don't destroy us*.”²⁷

Sul *Daily Mail* del 13 luglio 1956, Farson intervista invece Wilson e, marginalmente, Amis. Celebrato come «a man with a vision», Wilson rifiuta ogni paragone tra la ribellione dell'*outsider* e l'insofferenza di Jimmy Porter: «He's a pseudo-Outsider, he doesn't possess the strenght of mind to create anything»²⁸, dice Wilson del protagonista di *Ricorda con rabbia*.

Detto ciò, non tutti i critici considerano gli AYM un movimento, poiché questi non possedevano né un manifesto né un programma letterario²⁹. Le riserve in tal senso sono rafforzate dalla loro rapida ascesa, seguita da un altrettanto rapido declino:

The idea of a dynamic, subversive group of angry young men was hot copy for no more than nine months in 1956 and 1957, but it entered the collective memory of the British where it remains, if with diminished clarity, more than half a century later.³⁰

In questa citazione, Michael Ratcliffe evidenzia l'ambivalenza degli AYM, al contempo meteore e parte integrante della «memoria collettiva». Alle loro critiche nei confronti dell'*establishment*, va il merito di aver preparato il terreno per la rivoluzione culturale del Sessantotto, malgrado la portata della loro ribellione sia stata occultata dal suo provincialismo. Radicati nel contesto geografico britannico, gli AYM sono ben lontani dal cosmopolitismo della Beat Generation che, da New York alla California, giunse fino in Messico e a Tangeri³¹. Nonostante ciò, la loro “rabbia” era fondata su un'arte intesa non come rifugio o alternativa alla vita, ma come forza atemporale in grado di influenzarla:

The books, plays, poems, films, and paintings that the young Britons are trying to turn out may well be ham-fisted and un-Englishly crude, but they will be based on the idea that art is an influence on life, not a refuge from it or an alternative to it. That, really, is what the anger is all about. It is anger that our kind of world is so chary of that kind

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Farson, «I Meet a Genius with Indigestion», 1956, p. 4.

²⁹ Cfr. Belei 2010, p. 17.

³⁰ Ratcliffe, op. cit.

³¹ Cfr. Lachman 2007. Per dettagli sull'esperienza di Jack Kerouac in Messico, vedi Cave 2013, pp. 1 e 6-7. Per approfondimenti sul rapporto tra il contesto socioculturale di Tangeri e la Beat Generation (nella fattispecie, Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs), vedi Raghavan 2018, p. A14.

of art.³²

La transdisciplinarietà degli AYM non fu però sufficiente a consolidarli e l'esposizione mediatica di cui furono oggetto aggravò i loro dissidi interni³³. La portata commerciale del loro fenomeno investì soprattutto Wilson. Il suo look e quello di Colette furono, in epoche diverse, emulati dal pubblico. Per promuovere l'adattamento teatrale dei romanzi *Claudine a scuola* (*Claudine à l'école*, 1900) e *Claudine a Parigi* (*Claudine à Paris*, 1901), Willy³⁴, tirannico marito³⁵ e mentore di Colette, elabora quella che oggi chiameremmo «un'operazione di merchandising»³⁶. Vengono messi in commercio i cappelli di Claudine, il suo profumo, le sue sigarette e i suoi colletti, dai quali deriva il *col Claudine*³⁷. Piatti e arrotondati, divisi in due e tendenzialmente bianchi, i colletti venduti da Willy sono gli stessi di Colette nei panni di Claudine. Una serie di dodici cartoline «insopportabilmente civettuole» vedono la scrittrice «in grembiule da scolaretta, inginocchiata ai piedi di Willy, mentre gli fa il ritratto, o solleva la sottana mostrando la caviglia coperta dallo stivaletto, o gioca con Toby, il suo bulldog»³⁸ (*figura 6*). Per descrivere il successo dei colletti di Claudine, Julia Denis ne sfrutta la forma e li paragona a dei fiori che sbocciano sul collo delle fanciulle: «Les “col Claudine” écloient sur les cous des jeunes filles en fleur et le “merchandising” bat son plein»³⁹.

Agli inizi del Novecento, le strade parigine traboccano di cloni di Colette-Claudine, che adottano il modo di vestire e il taglio di capelli dell'autrice-personaggio⁴⁰. Più o meno cinquant'anni dopo, i caffè londinesi pullulano di «cloni di Wilson»⁴¹. «Il suo maglione a collo alto» (*figura 7*), scrive Miles, «i pantaloni di velluto a coste e i sandali di cuoio marroni divennero la divisa dei giovani intellettuali dell'epoca»⁴². Tra i vari elementi dello stile di Wilson, è il suo maglione a diventare iconico. Lo attesta la didascalia di uno scatto che lo ritrae su *Life* del 26 maggio 1958: «AYM TRADEMARK, turtle-neck sweater, was made famous by Colin Wilson, who wore it camping out to save money while writing *The*

³² Tynan, op. cit., p. 198.

³³ «A few are friends, but for the most part they know one another slightly if at all, and they are continually writing unfriendly essays about each other in the literary magazines» (Coughlan, op. cit., p. 145).

³⁴ Pseudonimo di Henry Gauthier-Villars.

³⁵ Cfr. Thurman 2001, p. 117. L'abile volontà di Willy, che stabilisce su Colette un possesso esclusivo, si evince dal seguente passaggio de *Il mio noviziato* (*Mes apprentissages*, 1936): «D'estate mi affidava a una solitudine guardiana; a Parigi ebbi sovente l'occasione di constatare che aveva cura di imbrigliare lo slancio della mia giovinezza verso amici e amiche della mia età, slanci rari, del resto, che lui riportava perentoriamente alla ragione con estrema abilità» (Colette 1986, p. 110).

³⁶ Thurman, op. cit., p. 162.

³⁷ Si tratta di uno stile di collo a chiusura di una camicia o usato come accessorio autonomo (cfr. Guidé 2018, p. 28).

³⁸ Thurman, op. cit., p. 162.

³⁹ Denis 2019, p. 13.

⁴⁰ Cfr. Zimmerman 2012, p. 179.

⁴¹ Ratcliffe, op. cit. (la traduzione è nostra).

⁴² Miles, *London calling: La controcoltura...*, cit., p. 86.



Figura 6 – Colette-Claudine e il cane Toby (1902/1903)

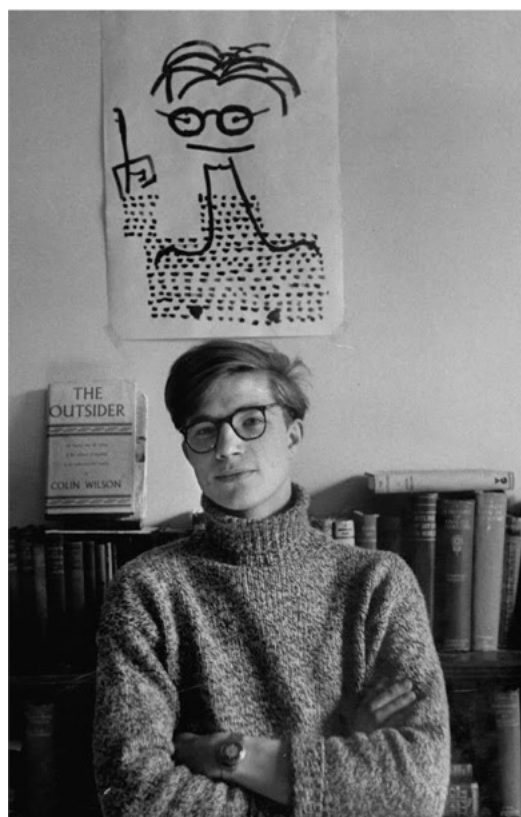


Figura 7 – Colin Wilson (1956)

Outsider»⁴³. Nella foto, Wilson, dentro un sacco a pelo ai piedi di un albero, fissa l'obiettivo con un libro in mano (**figura 8**). Questa didascalia, velatamente ironica, contrasta con quella di un altro scatto, realizzato forse lo stesso giorno dello scatto precedente. Ma, a differenza di quest'ultimo, su *Life* del 1° ottobre 1956 Wilson posa immerso nella lettura di un libro (**figura 9**) ed è celebrato dalla seguente didascalia: «Out on Hampstead Heath in London, Colin Wilson keeps warm while reading. He slept there to save money while writing “The Outsider”»⁴⁴.

La prima foto, con Wilson che ci guarda, lo rappresenta come consapevole icona di stile; mentre la seconda, con Wilson che legge, lo rappresenta come un'inconsapevole «new Bohemian»⁴⁵. Quest'ultimo scatto, che risale all'anno di maggior successo di Wilson, è a corredo di un articolo su di lui e *L'outsider*. Chi scrive tradisce la propria sorpresa e ammirazione, come chi non immagina che il figlio di un operaio possa essere animato dalla passione per i libri. Originario di Leicester, Wilson giunge a Londra in autostop nel 1951⁴⁶. Pur di non rinunciare al sogno di diventare uno scrittore, trascorre le notti estive del 1954

⁴³ Coughlan, op. cit., p. 146 (nero stampatello nel testo).

⁴⁴ «Fuss Over English Egghead», 1956, p. 73.

⁴⁵ Morgan 2001, p. 141. Rimandiamo anche a Whitebrook 2015, p. 112: «[...] Wilson [...] epitomised what was then the image of a bohemian intellectual».

⁴⁶ Cfr. Diller 2017.

in un sacco a pelo ad Hampstead Heath⁴⁷. Glorificato dalla stampa, l'aneddoto lo dipinge come l'incrocio tra Cenerentola e David Copperfield, un altro *self-made man* artefice del proprio successo⁴⁸:

The son of a boot factory worker, Wilson is prodigiously self-educated and carelessly self-supporting. While writing in the British Museum by day, he slept outdoors at night, worked in a mortuary and washed dishes in between. Today, although he has raised a big fuss and made a little money, he lives in cheerfully bohemian fashion in a London apartment.⁴⁹

La prima foto di Wilson è ugualmente inclusa in un articolo, intitolato *Why Britain's Angry Young Men Boil Over* (1958) e firmato da Robert Coughlan. Se l'articolo del 1956 edulcora la controversa ricezione de *L'outsider*, l'articolo di Coughlan critica il saggio di

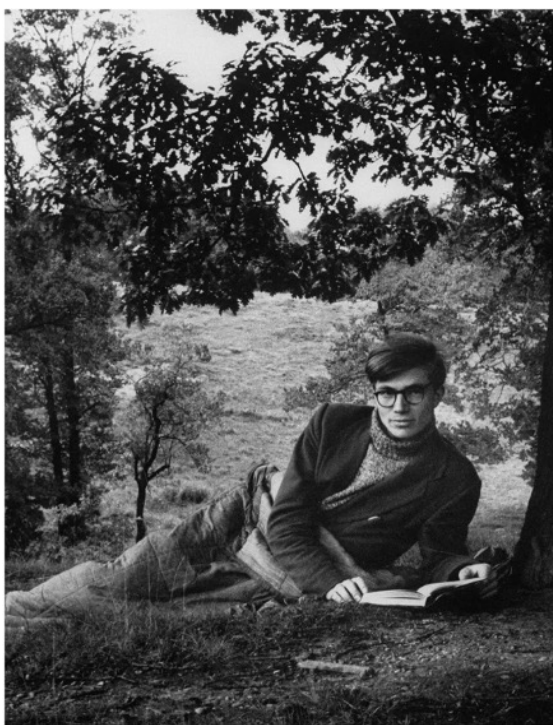


Figura 8 – Colin Wilson (scatto del 1956 su *Life* del 26 maggio 1958)



Figura 9 – Colin Wilson (*Life* del 1° ottobre 1956)

⁴⁷ Cfr. Wilson, *L'outsider*, cit., p. 9; cfr. Wilson, *The Angry Years: The Rise and Fall of the Angry Young Men*, 2007, p. 11; cfr. Plomley 1978, 10:11-10:43.

⁴⁸ «Se mi accadrà di essere io stesso l'eroe della mia vita o se questa parte verrà sostenuta da qualche altro, lo diranno queste pagine», esordisce David Copperfield nell'omonimo romanzo di Charles Dickens (*David Copperfield*, 1850) (Dickens 1993, p. 9). Andrew Sanders ne commenta l'incipit descrivendo David come un *self-made man* simile a Pip di *Grandi Speranze* (*Great Expectations*, 1861), ma con in più «lo charme del successo letterario»: «David's first sentence asks whether or not he will be the "hero" of his own life, and his narrative shows him developing both independence and social standing through writing. David was also to be an example of the Dickensian self-made man, one who overcomes disadvantage in order to prove himself worthy of happiness. Pip's realization of his identity is to be equally a matter of struggle and self-help, but his destiny lacks the glamor of literary success» (Sanders 2008, p. 431).

⁴⁹ «Fuss Over English Egghead», cit., p. 73.

Wilson senza mezzi termini. Gli nega perfino lo status di libro, definendolo «[an] antisocial, nihilistic commentary»⁵⁰, per poi alludere a certe critiche che accusavano Wilson di ideologia fascista⁵¹. Esse originano soprattutto dall'enfasi equivocabile di Wilson sulla volontà e la superiorità dell'*outsider*. Come spiega Nicolas Tredell: «[Wilson's] emphasis on the Will, his praise of Sir Oswald Mosley⁵², and his involvement with a short-lived political party called the Spartacans⁵³ led to him being denounced as a fascist»⁵⁴. La reputazione di Wilson fu ulteriormente compromessa dal suo non conformarsi ai canoni dell'«intelligenza liberale»⁵⁵. Si tratta della stessa *élite* che, subito dopo la pubblicazione de *L'outsider*, l'aveva accolto a braccia aperte. A tal proposito, Gary Lachman nota che:

Although less sensitive to class than people like John Braine [un altro AYM] [...], Wilson discovered early on that much of the backlash following *The Outsider*, and which nearly wrecked his career, had to do with the fact that he hadn't gone to university.⁵⁶

Il nome di Wilson e quello di Osborne furono presto associati, in virtù delle rispettive «origini proletarie»⁵⁷. Se questa dicitura di Wilson calza per lui in quanto figlio di un operaio, essa non è tale per Osborne, il cui padre era redattore e grafico pubblicitario. C'è da dire però che, a causa della cattiva salute dell'uomo, «lo spettro della disoccupazione»⁵⁸ aleggiava sempre sulla famiglia di Osborne. J. B. Priestley discusse i due *angries* nell'articolo *Thoughts on the Outsider*, apparso sul *New Statesman and Nation* del 7 luglio 1956. Il confronto è dato, in primo luogo, dal breve lasso di tempo tra il debutto di *Ricorda con rabbia* (8 maggio 1956) e la pubblicazione de *L'outsider* (25 maggio 1956). In secondo luogo, l'estrazione sociale consentiva di etichettare i due autori come *outsiders*⁵⁹, status che a detta di Wilson è la sola cosa che lo accomuna ad Osborne⁶⁰:

In qualche modo, Osborne e io eravamo la dimostrazione del fatto che l'Inghilterra era piena di giovani uomini di grande talento che venivano emarginati dal Sistema ed erano dunque costretti a cercare una strada alternativa. Noi eravamo i portavoce di questo esercito di outsiders e di giovani arrabbiati che avrebbe abbattuto l'ordine

⁵⁰ Coughlan, op. cit., p. 149.

⁵¹ Cfr. Tynan, op. cit., p. 195.

⁵² Fondatore, nel 1932, dell'Unione Britannica dei Fascisti.

⁵³ «[...] in 1958, [Wilson] helped found a new literary-political movement, the Spartacans, to replace iniquitous democracy with the dictatorship of the "expert minority" of the spiritual elite. The Spartacan movement soon fizzled out, but not before attracting the eager support of Oswald Mosley» (Ritchie 2006).

⁵⁴ Tredell 1982, p. 19.

⁵⁵ *Ibid.* (la traduzione è nostra).

⁵⁶ Lachman, op. cit.

⁵⁷ Wilson, *L'outsider*, cit., p. 17.

⁵⁸ Wagner 1967, p. 98 (la traduzione è nostra).

⁵⁹ Cfr. Priestley 1956, p. 10.

⁶⁰ Cfr. Wilson, *L'outsider*, cit., pp. 16-17.

costituito.⁶¹

Sebbene Wilson si definisca «portavoce» dei «giovani arrabbiati» («angry young men»⁶² nel testo originale), egli prende anche le distanze dalla dicitura, giudicandola non conforme al proprio sentire⁶³: «As far as I was concerned, the term was wholly inappropriate, I wasn't angry about anything, and had no particular views on the political or social situation. But the phrase stuck»⁶⁴. Kenneth Allsop evidenzia il fraintendimento del «dissenso» («dissentience») degli *angries*, che fu denominato erroneamente «rabbia» («anger»). Allsop considera gli AYM dei «dissentients», da non confondersi con i «dissenter[s]». Infatti, il sostantivo «dissenter» «implica un'organizzata separazione in blocco dall'*establishment*»⁶⁵, laddove il più moderato «dissentient» incarna il divergere rispetto a sentimenti ed opinioni dominanti⁶⁶.

Di questi «dissentients», Wilson, Stuart Holroyd e Bill Hopkins promuovono più di altri (reclutati dopo il successo de *L'outsider*) un controverso esistenzialismo religioso. Quest'ultimo si fonda su un tipo superiore di uomo: un «oltreuomo» alla Friedrich Nietzsche, in grado di condurre l'umanità fuori dal caos esistenziale⁶⁷. Nel suo pensiero affollato e disorganizzato, Wilson sembra intendere la parola «caos» come sinonimo di «assurdo». La crisi della civiltà, la sua malattia, viene a coincidere con la routine spersonalizzante, basata su ruoli e apparenze sociali. Da qui, origina il suo contrapporre *l'outsider* al borghese, che sfocia in una dicotomia semplicistica tra gli «uomini di genio» e la «stupida gente comune»:

He cannot believe that stockbrokers may have strange dreams, that butchers cutting off chops may be touched with intimations of immortality, that the grocer, even as he hesitates over the sugar, may yet see the world in a grain of sand.⁶⁸

Analogamente, Tynan sottolinea il paradosso dell'*outsider* di Wilson, un «irregolare» che affascina con la sua mentalità elitista: «[Wilson's] talk of a spiritual revival, with an élite of outsiders leading the world out of chaos, exerted a hypnotic charm on the lonely and maladjusted, who are always enticed by the promise of words like élite»⁶⁹. Detto ciò, andando oltre le incongruenze e le semplificazioni di Wilson, la sua critica ad una civiltà

⁶¹ Ivi, p. 18.

⁶² Wilson, *The Outsider*, cit., p. 7.

⁶³ In *The Angry Years: The Rise and Fall of the Angry Young Men* (2007), Wilson liquida la dicitura «Angry Young Men» definendola «a catchy phrase that seemed made for the convenience of gossip columnists» (Wilson, *The Angry Years...*, cit., p. 20).

⁶⁴ Wilson, «Introduction», cit., p. 8.

⁶⁵ Allsop 1964, p. 17 (le traduzioni sono nostre).

⁶⁶ Cfr. *ibid.*

⁶⁷ Cfr. Allsop, op. cit., p. 30; cfr. Tynan, op. cit., p. 195.

⁶⁸ Priestley, op. cit., p. 10 (la traduzione è nostra).

⁶⁹ Tynan, op. cit., p. 195.

«malata»⁷⁰ è in fondo animata da un fine democratico. Il dissenso degli AYM libera la parola «civile» («civilised») del suo significato acquisito («persona distaccata, gentile, al di sopra dei tumulti»), restituendola al suo significato originario di «persona socialmente responsabile»: «[...] to be civilised [...] is to care about society and to feel oneself a responsible part of it»⁷¹. La civiltà «malata», contro cui Wilson e il suo *outsider* si rivoltano, è quella ridotta a «una realtà meccanizzata che scorre nei solchi come il disco di un grammofono, precludendo la libertà»⁷².

5.2 L'outsider

Wilson ha consacrato all'*outsider* un ciclo di sette opere, intitolato *The Outsider Cycle* e composto da: *L'outsider, Religion and the Rebel* (1957), *The Age of Defeat* (1959), *The Strength to Dream: Literature and the Imagination* (1962), *Origine degli impulsi sessuali (Origins of the Sexual Impulse)*, 1963), *Beyond the Outsider* (1965) e *Introduction to the New Existentialism* (1966). Per delineare l'*outsider* di Wilson funzionalmente alla nostra analisi testuale, ci limitiamo a *L'outsider* e a *Religion and the Rebel*. L'*outsider* è colui che, dalla sua posizione sociale marginale, coglie e mette in luce la natura selvaggia, disorganizzata e irrazionale⁷³ dell'essere umano.

Nella sua riflessione, Wilson non contempla *outsiders* femminili, benché la storia e la letteratura che lo precedono ne offrano svariati esempi: da Antigone a Ipazia, da Santa Caterina da Siena a Gertrude (la Monaca di Monza), da Colette a Catherine Earnshaw, fino a Marie Curie e all'Orlando di Woolf⁷⁴. L'approccio di Wilson è d'altronde in linea⁷⁵ con la connotazione maschiocentrica degli AYM, oltre ad essere sintomatico di una concezione sessista del diritto al dissenso: «Anger, in the cultural imagination of the time, was a man's game»⁷⁶, scrive Aleks Sierz.

Per Wilson, la vera natura umana è dissimulata sotto il velo della civiltà e sublimata nelle sue sovrastrutture: «rispettabilità» (status sociale), «filosofia» (razionalismo) e «religione»⁷⁷. Queste inducono l'individuo a perseguire credi illusori e bisogni superflui: la conquista dell'ammirazione e del rispetto altrui, il primato della razionalità sulle emozioni, il culto del denaro e la cieca devozione a un Dio. L'*outsider* va oltre l'inganno

⁷⁰ «Sick» nel testo originale (Wilson, *The Outsider*, cit., p. 20; la traduzione è nostra).

⁷¹ Tynan, op. cit., p. 198.

⁷² Wilson, *L'outsider*, cit., p. 73.

⁷³ Cfr. *ivi*, p. 27.

⁷⁴ Orlando, protagonista dell'omonimo romanzo di Woolf (*Orlando: A Biography*, 1928) è un nobile inglese che, dopo un sonno lungo sette giorni, si risveglia donna (cfr. Woolf, *Orlando*, 1994, p. 92).

⁷⁵ C'è da dire però che Wilson è anche colui che difende e ammira le compagne degli AYM che ebbero il coraggio di lasciarli. In *The Angry Years*, si dice in disaccordo con Robin Dalton, agente di Osborne, che imputava il declino artistico di quest'ultimo a sua moglie Jill Bennett: «Psychologically, she broke his balls. [She] killed him» (Dalton citato in Wilson, *The Angry Years...*, cit., p. 192). Al contrario, Wilson pensa che non sono le mogli ma i demoni interiori degli scrittori a ucciderli creativamente (cfr. *ibid.*).

⁷⁶ Sierz 2010, p. 17.

⁷⁷ Wilson, *L'outsider*, cit., p. 27.

della civiltà, entrando in contatto con il caos. A differenza della maggior parte degli uomini, lui sa «di essere malato in una civiltà che non sa di esserlo»⁷⁸: «L'abitudine e la necessità non fanno che intonare il loro canto di sirene: la vita che viviamo è l'unica vita reale, e si svolge nell'unico (se non il migliore) dei mondi possibili»⁷⁹.

Si tratta di una delle tante comode verità che anestetizzano la coscienza umana, ad eccezione di quella dell'*outsider*. Egli appartiene a quella minoranza di uomini che riflettono sul senso della vita, e che perciò sono «compatiti come pazzi o venerati come poeti o perseguitati come corruttori»⁸⁰. Ciò li spinge ad autoconoscersi, ampliando l'orizzonte della loro coscienza⁸¹. Guardando dentro di sé e oltre le apparenze, l'*outsider* percepisce «un livello di verità più vasto, corrispondente a una nuova libertà, a un grado di pienezza della vita al quale l'umanità sembra aver rinunciato in conseguenza di una maledizione, di un oscuro sortilegio»⁸². Svelato l'arcano, l'*outsider* avverte l'urgenza di dire la Verità, «perché altrimenti non può esservi alcuna speranza di una definitiva restaurazione dell'ordine»⁸³.

Combinando finzione e realtà, le intuizioni di Wilson trovano riscontro sia in personaggi letterari sia in personalità storiche. Dall'arte alla letteratura, dalla filosofia alla scienza, dalla politica alla religione, fino al misticismo⁸⁴, Wilson offre vari esempi di uomini “irregolari” e traccia l'evoluzione dell'*outsider* dallo scetticismo alla religione. Con «religione», Wilson non intende una particolare forma di culto⁸⁵, ma il raggiungimento di un'elevazione spirituale che consenta di vivere una vita autentica⁸⁶. L'*outsider* entra così in contatto con «i suoi bisogni più profondi»⁸⁷: in altre parole, con «il principio perfetto di Dio»⁸⁸. A questo stadio, assimilato da Wilson all'esperienza mistico-visionaria, l'*outsider*

⁷⁸ Ivi, p. 35.

⁷⁹ Trevi 2016, p. 2.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Cfr. Gomez 1981, p. 1.

⁸² Trevi, op. cit., p. 2.

⁸³ Wilson, *L'outsider*, cit., p. 29.

⁸⁴ Nei primi due libri di *The Outsider Cycle*, i personaggi letterari analizzati comprendono Roquentin, Mersault e i fratelli Karamazov (Dmítrij, Ivàn e Aléksej), protagonisti rispettivamente de *La nausea* (*La nausée*, 1938) di Jean-Paul Sartre, *Lo straniero* (*L'Étranger*, 1942) di Albert Camus e *I fratelli Karamazov* (*Братья Карамазовы/Brat'ja Karamazovy*, 1879) di Fëdor Dostoevskij. Gli artisti, scrittori, uomini religiosi e mistici, portati ad esempio ne *L'outsider* e in *Religion and the Rebel* (1957), includono invece Vincent van Gogh, Vaslav Nijinsky, Hermann Hesse, Blaise Pascal, Ludwig Wittgenstein, Nicholas Ferrar, George Fox e Ramakrishna.

⁸⁵ Cfr. Wilson, *L'outsider*, cit., p. 359.

⁸⁶ Cfr. Gomez, op. cit., p. 2. L'*outsider* nutre infatti un rigetto per qualsiasi forma di religione, intesa come costruzione culturale fondata su «una base di miti, parabole e rituali» (*ibid.*, la traduzione è nostra). Prendendo a modello il cristianesimo, Wilson spiega che «una soluzione specificamente cristiana sarebbe insostenibile per l'*outsider* esistenzialista», poiché «questi cerca una soluzione che gli faccia dire “io so”, non “io credo”» (Wilson, *L'outsider*, cit., p. 288).

⁸⁷ Wilson, *L'outsider*, cit., p. 302.

⁸⁸ «The perfect principle of God» (Fox 1952, p. 15). Si tratta di una citazione che Wilson trae dal diario di Fox. Per delineare il viaggio dell'*outsider*, Wilson coniuga la propria visione laica con quella religiosa di Fox

(continua)

è all'apice del suo cammino di autoconoscenza. Inizialmente, egli è sopraffatto dall'irrazionalità del mondo conosciuto. Se poi resiste alla tentazione del suicidio, sperimenta allora il «senso di irrealtà»⁸⁹. Questa formula significa l'alienazione sociale⁹⁰ dell'*outsider*. È importante precisare che il suo «senso di irrealtà» scaturisce dal bisogno di riconoscere ciò che è vero (la selvaggia natura umana) e di rifiutare ciò che l'occulta (l'organizzazione razionale della civiltà)⁹¹. Si tratta di una concezione esistenziale che Wilson sintetizza nella frase seguente: «[L'*outsider*] è un outsider perché sta dalla parte della Verità»⁹².

Per via del «senso di irrealtà», l'*outsider* comincia a sentirsi «“in disarmonia” con il resto dell'umanità»⁹³. Questo sentimento evolve in due tipologie di «odio» («hatred»): l'odio nei confronti di se stesso e l'odio nei confronti dei suoi simili⁹⁴. L'uno («self-hatred»⁹⁵) è inteso come «desiderio di fuggire da sé»⁹⁶, mentre l'altro è un antiumanismo simile a quello di Paul Hilbert, protagonista del racconto *Erostrato* (*Érostrate*)⁹⁷ di Sartre – non a caso Wilson, tra i propri *outsiders*, annovera Roquentin di *La nausea* (*La Nausée*, 1938). In questa fase, l'*outsider* non si dimostra granché virtuoso: «[...] his hatred for men and the world makes him an unbalanced misfit, a man full of spite and envy, neurotic, cowardly, shrinking and wincing»⁹⁸. Se l'*outsider* supera il suo antiumanismo, diventa infine “visionario”⁹⁹. Come nell'uso di «religione», Wilson forza il significato del termine, orientandolo nel senso della propria argomentazione¹⁰⁰. Secondo lui, la capacità visionaria

(cfr. Wilson, *L'outsider*, cit., p. 302). Vista l'inconciliabilità tra la religione e l'*outsider*, può sembrare incoerente esemplificarlo con uomini come Fox, predicatore e fondatore dei quaccheri. Ma Wilson sembra distinguere tra «the Outsider» (Wilson, *The Outsider*, cit., p. 11) come archetipo e le sue personificazioni storiche. L'uno è, per definizione, antitetico alla religione, mentre le altre trovano posto anche nella Chiesa. È il caso di dissidenti quali Fox e John Henry Newman, riformista anglicano poi convertitosi al cattolicesimo. C'è da notare infine che, come afferma lo stesso Wilson, il suo libro d'esordio mira a «stabilire precisamente, e con criterio empirico, ciò che l'outsider sa o può sapere» (Wilson, *L'outsider*, cit., p. 288). In tal senso, non vi è ragione di escludere a priori ciò che gli *outsiders* religiosi hanno da insegnarci (cfr. *ibid.*).

⁸⁹ Wilson, *L'outsider*, cit., p. 49.

⁹⁰ Dovendo scegliere tra «estraneità» e «alienazione», abbiamo optato per «alienazione» in virtù di questa definizione del termine: «[...] smarrimento dell'uomo che, nell'odierna società e civiltà tecnologica, e nell'organizzazione dei ritmi della vita, si sente ridotto a oggetto, e pertanto colpito nella propria identità e strappato alla propria autenticità» (treccani.it/vocabolario/alienazione/, consultato in data 27/04/2020; il corsivo è nostro). Tale definizione pone l'accento sull'autenticità, tanto cara all'*outsider* e alla sua ricerca della Verità.

⁹¹ Cfr. Wilson, *L'outsider*, cit., p. 27.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Wilson, *Religion and the Rebel*, 1957, p. 41 (la traduzione è nostra).

⁹⁴ Cfr. *ibid.*

⁹⁵ Wilson, *The Outsider*, cit., p. 153.

⁹⁶ Wilson, *L'outsider*, cit., p. 217.

⁹⁷ Racconto pubblicato nella raccolta *Il muro* (*Le Mur*, 1939).

⁹⁸ Wilson, *Religion...*, cit., p. 41.

⁹⁹ Vedi l'ottavo capitolo de *L'outsider*.

¹⁰⁰ Sul metodo poco scientifico adottato da Wilson nella stesura de *L'outsider*, si esprimono varie voci, tra cui quella di Emanuele Trevi. Dopo aver definito «brillante e disordinato» il libro di Wilson, Trevi aggiunge che, «se lo giudichiamo dal punto di vista accademico, il metodo di Wilson non è inappuntabile, certi giudizi sono
(continua)

ha molto in comune con il misticismo e, a riprova di ciò, cita la radice etimologica greca $\mu\epsilon\upsilon\nu/m\acute{y}ein$ (essere chiuso, tacere)¹⁰¹. Per Franco Speroni, *myein* esprime in origine «una anormale contrazione della pupilla dell'occhio»¹⁰². Per estensione, il verbo richiama l'iniziazione ai culti misterici, che prevedeva di chiudere gli occhi e le labbra¹⁰³. *Myein* allude perciò «tanto all'insufficienza dell'occhio per una visione chiara quanto alla partecipazione misterica alla conoscenza»¹⁰⁴.

Grazie all'apporto teorico del misticismo, Wilson giunge a sostenere che l'essere visionario non significa, letteralmente, avere delle visioni o delle allucinazioni. Essere visionario vuol dire assimilare e interpretare la realtà sensibile, percepita con i nostri occhi. Per rafforzare la sua tesi, Wilson paragona l'esperienza visionaria dell'*outsider* a quella del Poeta di Arthur Rimbaud, che si fa «veggente» («voyant») mediante «un lungo, immenso e ragionato *sregolamento* di *tutti i sensi*»¹⁰⁵. Rimbaud ne ricava «un'acutizzazione, una purificazione degli stessi sensi che gli fece vedere le cose sotto una luce completamente diversa. Vedeva diversamente; era diventato un visionario»¹⁰⁶. La facoltà visionaria dell'*outsider* è a detta di Wilson un privilegio e una condanna: un privilegio perché l'*outsider* ha il dono di «vedere in un mondo di ciechi»¹⁰⁷; una condanna perché, da solitario qual è nella sua alienazione, si ritrova sempre più solo a mano a mano che si autoconosce.

Nicola Lagioia parla di «dannazione»¹⁰⁸ degli *outsiders*, in riferimento all'effetto della loro indagine introspettiva. Questa scelta terminologica è in accordo con l'ascesi esistenziale dell'*outsider*, ma stona con la prospettiva laica di Wilson. Il sostantivo «dannazione» caratterizza in senso cristiano il tragico destino dell'*outsider*, che Wilson reputa inconciliabile con qualsiasi forma di culto istituzionalizzato. Detto ciò, è anche vero che «dannazione» esprime bene l'insopportabile sofferenza psichica degli *outsiders*, che deriva dallo «stare a metà strada tra gli uomini ordinari e i veri eletti»¹⁰⁹. Il dramma

poco ponderati, certe letture risultano frettolose» (Trevi, op. cit., p. 3). Trevi ammette però anche che Wilson non mira a «fare un'opera di critica letteraria o filosofica», ma a ragionare sul problema della libertà e su come essa si materializzi «all'interno della vita, non in una teoria» (*ibid.*). Ciò conferisce all'argomentazione di Wilson un'impulsività sottolineata da Viola Papetti. Per quest'ultima, *L'outsider* «assomiglia alla tesi particolarmente ambiziosa di uno studente più sveglio degli altri e più arrabbiato» (Papetti 2017). Più *tranchant* è invece il giudizio di Federico Iarlori, che reputa «deludente» l'ultimo capitolo de *L'outsider*. Benché Iarlori riconosca a Wilson il merito di aver provato a fornire soluzioni esistenziali, la sua ambizione finisce per «[sprofondare] in una sorta di misticismo da “manuale di sviluppo personale”» (Iarlori 2016).

¹⁰¹ Cfr. «mistico» in *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* (www.etimo.it/?term=mistico, consultato in data 30/03/2020).

¹⁰² Speroni 2002, p. 117.

¹⁰³ Si chiudono gli occhi e le labbra «per meglio ascoltare le parole del Maestro (*Mystagogos*) che non deve essere interrotto ed al quale non si possono rivolgere domande, se non autorizzati; ma anche per poter così “aprire gli occhi e le labbra” dello Spirito» (Cerulli 2016).

¹⁰⁴ Speroni, op. cit., p. 117.

¹⁰⁵ Rimbaud 1993, p. 143.

¹⁰⁶ Wilson, *L'outsider*, cit., p. 319.

¹⁰⁷ Trevi, op. cit., p. 2.

¹⁰⁸ Lagioia, «Né santi né peccatori siamo tutti outsider», 2016, p. 41.

¹⁰⁹ *Ibid.*

dell'*outsider* risiede nel suo senso di non-appartenenza (non è un dormiente, ma nemmeno completamente risvegliato¹¹⁰) e nella consapevolezza di non avere spazio in una società di rigide convenzioni¹¹¹.

Outsiders si nasce o lo si diventa se animati da una tensione verso la Verità e da una volontà che non soccombe a pensieri vertiginosi. Se si sospetta regolarmente delle apparenze, si rischia infatti di minare la validità della propria vita (la nostra «capacità di esistenza»¹¹², dice Emanuele Trevi). Più procede la riflessione di Wilson, più la «Verità» («Truth»¹¹³) si identifica con il «noumeno» kantiano: la realtà in sé – il sovrasensibile inconoscibile – contrapposta alla realtà fenomenica percepita con i sensi¹¹⁴. Nella riflessione di Wilson, il termine «apparenza» («appearance»¹¹⁵) agisce in principio a livello epidermico, situandosi sul piano socio-politico per indicare l'ipocrisia sociale: nella fattispecie, quella borghese¹¹⁶. Il medesimo termine assume poi progressivamente una connotazione sempre più radicale, identificandosi infine con il «velo di Maya»:

[...] il velo dell'inganno, che ricopre gli occhi dei mortali e fa loro vedere un mondo, di cui non si può dire né che sia né che non sia: giacché è come il sogno, è come il riflesso del sole sulla sabbia, che il viandante scambia da lontano per acqua, o anche come la corda gettata a terra, che egli prende per un serpente [...].¹¹⁷

Il «velo di Maya» («Schleier der Maja») è un concetto-chiave del sistema filosofico di Arthur Schopenhauer. Esso si rifà ai *Veda* e ai *Purāna*, testi sacri della letteratura indiana

¹¹⁰ Cfr. *ibid.*

¹¹¹ In ragione della sua personalità fuori dagli schemi, l'*outsider* si contrappone al convenzionalismo, come suggerisce il senso figurato della parola inglese *outsider*. Esso indica «a person isolated from conventional society» e il suo uso è attestato per la prima volta nel 1907 (cfr. «outsider», in *Online Etymology Dictionary*: www.etymonline.com/word/outsider, consultato in data 03/08/2019). L'*Online Etymology Dictionary* ci informa inoltre che il termine *outsider* deriva dal sostantivo *outside* (l'esterno), il quale risulta a sua volta dalla combinazione aggettivo + sostantivo *outer side* (lato esterno). La sequenza etimologica denota l'accezione di *outsider* indicante marginalità ed esclusione. Tale accezione giustifica la nostra scelta del termine per veicolare la caratterizzazione socialmente marginale delle nostre protagoniste.

¹¹² Trevi, op. cit., p. 2.

¹¹³ Wilson, *The Outsider*, cit., p. 13. Non è casuale che Wilson scriva il termine con l'iniziale maiuscola, con cui pare voler significare il «Vero»: «ciò che è conforme alla reale essenza della cose» e dunque la realtà in sé. Per la definizione di «vero» vedi il *Vocabolario Treccani* online (www.treccani.it/vocabolario/vero/, consultato in data 05/08/2019).

¹¹⁴ Cfr. Lamanna 2017.

¹¹⁵ «Art is thought, and thought only gives the world an *appearance* of order to anyone weak enough to be convinced by its show» (Wilson, *The Outsider*, cit., p. 24; il corsivo è nostro). Con questa frase, Wilson allude alla mentalità borghese, che fa l'errore di confondere la realtà con la sua «apparenza di ordine» (Wilson, *L'outsider*, cit., p. 40). «Per il borghese il mondo è fundamentalmente un luogo ordinato» (ivi, p. 29), osserva Wilson in un confronto che oppone la mentalità borghese a quella dell'*outsider* e che condanna la prima in favore della seconda. Diversamente dal borghese, l'*outsider*, grazie al proprio «senso di anarchia» (Wilson, *L'outsider*, cit., p. 29), vede il mondo per quello che è: un groviglio di caos e irrazionalità (cfr. *ibid.*).

¹¹⁶ L'identificazione tra «apparenza» e «ipocrisia borghese» emerge dalla definizione di Wilson di «mondo borghese» («the bourgeois world»; Wilson, *The Outsider*, cit., p. 59): ovvero, «[...] il mondo per come *appare* all'animale sociale umano» (Wilson, *L'outsider*, cit., p. 307; il corsivo è nostro).

¹¹⁷ Schopenhauer 2002, p. 130.

e fondamento dell'induismo¹¹⁸. Come si evince da *Il mondo come volontà e rappresentazione* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818/1819), il «velo di Maya» esprime l'apparenza illusoria della realtà fenomenica, dietro la quale si cela la realtà in sé (il «noumeno» kantiano, la «Verità» di Wilson). Sul pensiero di Schopenhauer e sul significato del sanscrito *māyā*, Wilson si esprime nell'espone la capacità visionaria dell'*outsider*¹¹⁹. Grazie ad essa, questi «sente» la presenza della Verità inaccessibile razionalmente:

Schopenhauer ricorreva spesso al termine utilizzato nelle *Upanishad*: *maya*, illusione. È la visione della filosofia vedantica: il mondo è un'apparenza del Brahman assoluto, supremo e privo di carattere¹²⁰. La controparte cristiana di questa visione consiste nella frase: Dio è tutto. Ma una cosa è dirlo perché sta scritto nel catechismo, un'altra è sentirlo con tutto te stesso, perché sei un outsider.¹²¹

Possiamo dunque affermare che Wilson, nell'elaborare la sua capacità visionaria, mutua da Rimbaud il concetto di «visione» contaminandolo con il pensiero di Schopenhauer. In Rimbaud, la «visione» dà accesso alla «sostanza dell'essere»¹²², la quale, per Yves Bonnefoy, coincide con la libertà. Secondo Wilson, la libertà è l'affrancarsi dall'irrealtà¹²³, condizione che si conquista esercitando la capacità visionaria. Quest'ultima è intesa da Wilson come «l'applicazione della volontà alla sfera dei sensi»¹²⁴. In queste particolari parole, si evince tutta l'influenza della filosofia di Schopenhauer: più precisamente, dei suoi concetti di «volontà» («Wille») e di «apparenza» («Erscheinung»). Schopenhauer pensa che «l'uomo, attraverso un atto di introspezione, sia in grado di cogliere la verità delle cose»¹²⁵; allo stesso modo, Wilson sostiene che la capacità visionaria dell'*outsider* si sviluppi conoscendosi meglio¹²⁶. Wilson contrappone la «Verità» all'«apparenza», intesa sia come realtà fenomenica sia come ipocrisia sociale. Analogamente, Schopenhauer contrappone la «cosa in sé» («Ding an sich») alla «rappresentazione» («Vorstellung»), che distingue in «rappresentazione astratta» («abstrakte Vorstellung») e «rappresentazione intuitiva» («anschauliche Vorstellung»), tendendo ad assimilare quest'ultima all'«apparenza»¹²⁷:

Fenomeno significa rappresentazione, e niente altro: ogni rappresentazione, di

¹¹⁸ Cfr. Cartwright 2005, p. 109.

¹¹⁹ Vedi l'ottavo capitolo de *L'outsider*.

¹²⁰ «Characterless» nel testo originale (Wilson, *The Outsider*, cit., p. 220).

¹²¹ Wilson, *L'outsider*, cit., p. 307.

¹²² Bonnefoy 2010, p. 80.

¹²³ Cfr. Wilson, *L'outsider*, cit., p. 50.

¹²⁴ Ivi, p. 319.

¹²⁵ Schoepflin 2003, p. 141.

¹²⁶ Cfr. ivi, p. 339.

¹²⁷ Cfr. Cartwright, op. cit., pp. 4 e 148.

qualunque specie sia, ogni *oggetto*, è *apparenza*. *Cosa in sé* è soltanto la *volontà*: come tale essa non è affatto *rappresentazione*; bensì è da essa *toto genere* diversa: è ciò da cui viene ogni *rappresentazione*, ogni *oggetto*, il *fenomeno*, la *visibilità*, l'*oggettività*. È ciò che è più addentro, il *nucleo* di ogni cosa particolare altrettanto che del tutto; si manifesta in ogni *cieca forza di natura*, si manifesta anche nell'*agire meditato dell'uomo* [...].¹²⁸

Volendo teorizzare il percorso esistenziale dell'*outsider* di Wilson, proponiamo di suddividerlo in tre fasi. La prima coincide con la **TENSIONE VERSO LA VERITÀ (1)**, quest'ultima intesa come *essenza delle cose*. Segue una seconda fase in cui, per effetto di tale tensione, l'*outsider* sperimenta un **VISSUTO DI ALIENAZIONE (2)**, che consta a sua volta di tre momenti: il primo all'insegna del **pessimismo radicale (2.1)**, il secondo caratterizzato dal «**senso di irrealtà**» (2.2) e il terzo di **matrice antiumanistica (2.3)**. Il percorso di *autocoscienza* e *autoconoscenza* dell'*outsider* culmina infine nel conseguimento della **CAPACITÀ VISIONARIA (3)**, intesa, sull'esempio di Rimbaud, come l'andare oltre la *dimensione razionale e sensibile reale*.¹²⁹

5.3 Le sorelle Lisbon

Dopo essere state emarginate in vita, le defunte sorelle Lisbon diventano delle *outsiders* visionarie. Per via del loro suicidio, vengono additate come causa della cattiva fama del loro *suburb*. «Ma poi», spiega il narratore, «ci fu una graduale inversione di rotta» dovuta alla presunta capacità delle sorelle di «prevedere la rovina»¹³⁰: «Though at first people blamed them, gradually a sea change took place, so that the girls were seen not as scapegoats but as seers»¹³¹. In quanto *outsiders*, le sorelle Lisbon colgono, dalla loro posizione marginale, l'ipocrisia di chi le circonda. Al ballo di Homecoming, Therese chiede al suo accompagnatore: «Do we seem as crazy as everyone thinks?». Kevin Head nega ma Therese, ignorandolo, puntualizza: «Cecilia was weird, but we're not». E aggiunge: «We just want to live. If anyone would let us»¹³². Therese e le sorelle sono ben conscie dei pregiudizi nei loro riguardi, così come del voyeurismo che le opprime.

Secondo il narratore, il loro suicidio manifesta il «*rifiuto razionale*»¹³³ di accettare l'imperfezione del mondo. La loro morte svela: «la *piattezza insipida*» di Grosse Pointe, resa clamorosa dall'abbattimento degli olmi; l'«*astuzia degli stili architettonici differenziati*»¹³⁴, che occulta l'uniformità del *suburb*; ma soprattutto il voyeurismo del narratore, che assiste impotente al proprio disgregarsi: «[...] we rarely ran into one another

¹²⁸ Schopenhauer, op. cit., p. 279.

¹²⁹ Cfr. Bertuglia 2017.

¹³⁰ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 209.

¹³¹ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 238.

¹³² Ivi, p. 128.

¹³³ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 210.

¹³⁴ Ivi, p. 208.

anymore. [...] We had no Lisbon girls to spy on»¹³⁵. Tale disgregazione rientra in quella più vasta «del nefasto universo delle forme»¹³⁶, attuata dalle protagoniste in qualità di *outsiders* visionarie. Alla stregua di Rimbaud, esse incarnano la «visione» («vision») del Poeta, definita da Bonnefoy come «la percezione, evidentemente obliqua, paradossale, fugace, dell'essenza smascherata delle cose: nella sua stupefacente immediatezza più una *forza* che una figura, più un' *estasi* che uno spettacolo, più uno *slancio* che uno stato»¹³⁷.

Per Bonnefoy, la «visione» di Rimbaud è «forza», «estasi», «slancio», un'entità potente e dinamica. Questa interpretazione è condivisa da Ivos Margoni che, nel commentare il quinto segmento di *Infanzia (Enfance)*¹³⁸, contrappone la «visione-creazione», disgregante e corrosiva, alle «“apparenze” cristallizzate della natura, della esistenza e del tempo statici»: «Le forme, prima immobili, sono colte da una sorta di vertigine, perdono il loro peso specifico, le loro funzioni e il loro colore, si dispongono nel nuovo ordine interiore della visione-creazione [...]»¹³⁹.

Nella descrizione delle sorelle Lisbon, riecheggia il lessico visionario di Rimbaud. Una foto della casa dei Lisbon coglie Mary dietro una finestra, intenta ad asciugarsi i capelli: «Her head appears to be on fire», dice il narratore, «but that is only a trick of the light»¹⁴⁰. Nell'intreccio de *Le vergini suicide*, la testa in fiamme di Mary anticipa il suo tentato suicidio, attuato infilando la testa nel forno. Ma a livello interpretativo, Mary diventa fuoco, elemento la cui furiosa luminosità è riscontrata da Rimbaud nel giorno («giorno di fuoco»¹⁴¹), nel sole («mi offrivo al sole, dio di fuoco»¹⁴²) e nelle pietre preziose («rubino rovente»¹⁴³). Queste «visioni», contenute in *Deliri II. Alchimia del verbo (Délires II. Alchimie du verbe)*¹⁴⁴, rimandano al bagliore accecante delle sorelle Lisbon. In occasione della festa in onore di Cecilia, esse accolgono il narratore nel loro scintillante seminterrato:

We were directed downstairs to the rec room. [...] as we descended, the light at the bottom grew brighter and brighter, as though we were approaching the molten core of the earth. By the time we reached the last step it was blinding. Fluorescent lights buzzed overhead; table lamps burned on every surface. The green and red linoleum checkerboard flamed beneath our buckled shoes. On a card table, the punch bowl erupted lava. The paneled walls gleamed, and for the first few seconds the Lisbon girls were only a patch of glare like a congregation of angels.¹⁴⁵

¹³⁵ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., pp. 238-239.

¹³⁶ Bonnefoy, op. cit., p. 78.

¹³⁷ Ivi, p. 80 (il corsivo è nostro).

¹³⁸ Poema in prosa della raccolta *Illuminazioni (Les illuminations)*, 1886).

¹³⁹ Margoni 1993, p. XXVII.

¹⁴⁰ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 3.

¹⁴¹ Rimbaud, op. cit., p. 231.

¹⁴² Ivi, p. 229.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Poema in prosa incluso in *Una stagione all'inferno (Une saison en enfer)*, 1873).

¹⁴⁵ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 23.

La citazione è dominata dal lessico della luce, aggressiva tanto quanto quella di Rimbaud in *Alchimia del verbo*. In Eugenides, essa è «abbagliante» («blinding»), i verbi *to burn* (bruciare) e *to flame* (ardere) richiamano il «nucleo fuso del pianeta»¹⁴⁶ («the molten core of the earth»). Questa metafora, che descrive il seminterrato addobbato a festa, si estende al punch il cui «cratere»¹⁴⁷ ribolle sul tavolino da gioco («the punch bowl erupted lava»). Come se potessero assorbire la luminosità circostante, le sorelle Lisbon sono assimilate ad un «coro angelico»¹⁴⁸.

Il loro «alone sfolgorante»¹⁴⁹ ne simboleggia il carisma che assoggetta il narratore (*infra* § 5.3.2). Inteso come innata qualità soprannaturale, il carisma delle sorelle Lisbon ne favorisce la caratterizzazione di *outsiders* visionarie. Esso le rende, da un lato, affini alla «visione» di Rimbaud (ripresa da Wilson influenzato dalla filosofia di Schopenhauer), mentre dall'altro incentiva la loro idealizzazione. Per esempio, Cecilia, come la «visione» di Rimbaud, provoca nel narratore uno «sregolamento» dei sensi, che lo fa uscire fuori di sé rendendolo partecipe dell'esperienza femminile: «We knew that the girls were our twins, that we all existed in space like animals with identical skins, and that they knew everything about us though we couldn't fathom them at all»¹⁵⁰. La fine di questa citazione prefigura la «fama di veggenti»¹⁵¹ delle sorelle Lisbon, sancita dal seguito in cui il narratore le idealizza come onniscienti: «We knew, finally, that the girls were really women in disguise, that they understood love and even death, and that our job was merely to create the noise that seemed to fascinate them»¹⁵².

Grazie al diario di Cecilia, il narratore trascende i confini del proprio essere. In un crescendo che dal microcosmo di Cecilia giunge fino al macrocosmo dell'universo, egli entra in comunione mistica con lei e le sue sorelle, con il mondo animale e con il binomio amore-morte. Lo «sregolamento» dei sensi scatenato da Cecilia dilata il tempo e lo spazio del narratore così come, nella canzone leopardiana *Alla sua donna* (1824), l'innamorata del Poeta (la «cara beltà»¹⁵³) lo situa «in tutte le direzioni del tempo e dell'immaginazione»¹⁵⁴: «Cara beltà che amore / Lunge m'inspiri o nascondendo il viso, / Fuor se nel sonno il core / Ombra diva mi scuoti, / O ne' campi ove splenda / Più vago il giorno e di natura il riso [...]»¹⁵⁵. La «donna» del titolo, spiega Giacomo Leopardi, è

¹⁴⁶ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 25.

¹⁴⁷ Ivi, p. 26.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 40.

¹⁵¹ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 209.

¹⁵² Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 40.

¹⁵³ Leopardi, *Canti*, 1987, p. 134.

¹⁵⁴ Rondoni 2012, p. 16.

¹⁵⁵ Leopardi, *Canti*, cit., p. 134. Enrico Mestica parafrasa come segue i versi leopardiani da noi citati: «Cara beltà che m'ispiri amore stando a me lontana [*sic*] o nascondendomi il viso, e solo nel sonno o nella lieta
(*continua*)

una di quelle immagini, uno di quei fantasmi di bellezza e virtù celeste e ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco più che fanciulli, e poi qualche rara volta nel sonno, o in una quasi alienazione di mente, quando siamo giovani.¹⁵⁶

Come il narratore viene «smarginato» dalle parole di Cecilia, allo stesso modo il suicidio di quest'ultima (e quello delle sue sorelle) «smargina» il *suburb* di Grosse Pointe che, da tipico contesto urbano americano, assurge a simbolo universale di decadenza¹⁵⁷. Una simile dissolvenza dei confini fisici interessa anche le sorelle Lisbon, private nella fantasia del narratore della loro corporeità. L'idealizzazione di cui sono oggetto (e su cui si fonda il loro essere visionarie) è resa possibile dalla *spersonalizzazione*, dalla *disincarnazione* e dalla *caratterizzazione mitologica*. Si tratta di tre dimensioni della stessa idealizzazione, in cui il narratore è il «soggetto voyeuristico» e le sorelle Lisbon gli «oggetti idealizzati»¹⁵⁸.

Come abbiamo già osservato, Eugenides assegna alle protagoniste il ruolo subalterno¹⁵⁹ di proiezioni del narcisistico desiderio maschile del narratore (*supra* § 4.1). Questi perpetua la sua idealizzazione privando le ragazze della loro umanità. Debra Shostak spiega questo approccio narrativo chiamando in causa la contrapposizione tra mito e storia: «[...] to allow the girls to fall from myth into history, would be to allow them to move from the status of objects to that of subjects»¹⁶⁰. In altre parole, se concepite storicamente, le sorelle Lisbon diventano soggetti: giovani donne imperfette che vivono e invecchiano. Nella fantasia del narratore, esse si cristallizzano invece nel ruolo di vergini sacrificali¹⁶¹. Per Georges Bataille, il sacrificio rituale, inteso come «messa a morte spettacolare»¹⁶² è intimamente connesso all'erotismo, altro tema centrale ne *Le vergini suicide*. Il sacrificio rituale e l'erotismo sono poi accomunati dall'istanza del rapporto tra la «continuità» («continuité») e la «discontinuità» («discontinuité») dell'essere. L'erotismo dissolve nell'«unione di due amanti»¹⁶³ la «discontinuità» individuale, intesa come separatezza e «frammentarietà»¹⁶⁴:

Ogni essere [...] è distinto da tutti gli altri. La sua nascita, la sua morte, gli avvenimenti della sua vita, possono avere interesse per gli altri, ma quell'essere è l'unico che vi sia

solitudine dei campi e nel sorriso della natura immagine divina mi fai palpitare [...]» (Leopardi, *Poesie e prose*, [1907], p. 161).

¹⁵⁶ Leopardi, «Annotazioni alle dieci canzoni stampate in Bologna nel 1824», 1997, p. 110.

¹⁵⁷ Cfr. Kendrick 1993, p. 126; cfr. Myers 2013.

¹⁵⁸ Shostak, «“A story we could live with”...», cit., p. 814 (le traduzioni sono nostre).

¹⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 820.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 826.

¹⁶¹ Questa connotazione è presente sin dal titolo del romanzo di Eugenides, che richiama il topos del sacrificio rituale della fanciulla in età virgineale (cfr. Visintin 1992, pp. 140-141).

¹⁶² Bataille 1970, p. 30.

¹⁶³ *Ivi*, p. 28.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 24.

direttamente interessato. Esso solo nasce, esso solo muore. Tra un essere e l'altro, vi è un abisso. Vi è discontinuità.

Tale abisso si sprofonda, per esempio, anche tra me che parlo e voi che mi ascoltate. [...] Quel che accade a voi, non accade a me. Noi tutti, voi e io, siamo esseri frammentari.¹⁶⁵

Allo stesso modo, il sacrificio rituale risolve la medesima separatezza nella «continuità» («interità»¹⁶⁶) data dalla condivisione dell'esperienza della morte¹⁶⁷. Ciò premesso, l'attaccamento del narratore alla concezione mitico-simbolica delle protagoniste soddisfa il suo bisogno di continuità causato dalla discontinuità della sua coscienza. Shostak la definisce una «coscienza decaduta»¹⁶⁸, poiché il narratore, lungi dall'essere «lucido e chiaroveggente»¹⁶⁹, nega l'umanità delle sorelle Lisbon dimostrandosi cieco e sordo: cieco all'evidenza dei loro difetti fisici e sordo alle loro voci, escluse dalla narrazione. Per dimostrare l'egocentrismo del narratore, Shostak analizza il suo scambio telefonico di brani musicali con le sorelle recluse. Incentrata sull'amore, la musica del narratore cozza concettualmente con quella delle ragazze. I titoli delle canzoni di Lux, Bonnie, Mary e Therese parlano di solitudine ed esclusione (*Alone Again, Naturally* di Gilbert O'Sullivan e *So Far Away* di Carole King), del desiderio di una vita piena (*Candle in the Wind* di Elton John) e dell'insicurezza adolescenziale (*At Seventeen* di Janice Ian).

Ma la canzone che sancisce la prospettiva solipsistica e oggettificante del narratore è *Make It with You* dei Bread. Suonata dal giradischi delle ragazze, i ragazzi l'ascoltano trattenendo esclusivamente l'allusione sessuale del verso «I want to make it with you». In tal modo, essi si convincono che le quattro sorelle li amino e vogliano essere salvate: «Inside their house they were prisoners; outside, lepers. And so they hid from the world, waiting for someone—for us—to save them»¹⁷⁰. In realtà, nota Shostak, il narratore ignora il desiderio di autodeterminazione espresso dalle prime righe della seconda strofa: «Dreams, they're for those who sleep / Life, it's for us to keep». Secondo Shostak, questi versi mostrano come il narratore fraintenda il messaggio delle ragazze:

[...] the boys misread the girls in terms of the heroic myth that structures their own fantasies, inferring that the sisters were “waiting for someone—for us—to save them”

¹⁶⁵ Ivi, pp. 20-21.

¹⁶⁶ Ivi, p. 24.

¹⁶⁷ Cfr. Shostak, «“A story we could live with”...», cit., p. 817. Nella citazione che segue, Bataille evidenzia il nesso tra l'erotismo e il sacrificio rituale, i quali dissolvono la «discontinuità» individuale nella «continuità» della «totalità inintelligibile» della morte: «[...] il turbamento erotico immediato ci conferisce un sentimento che supera ogni altro, per cui le cupe prospettive connesse alla condizione dell'essere individuale cadono nell'oblio. Poi, al di là dell'ebbrezza concessa alla giovinezza, ci è dato il potere di contemplare la morte in faccia, e di scorgervi infine l'apertura alla totalità inintelligibile, inconoscibile, che è il segreto dell'erotismo, e di cui solo l'erotismo possiede la chiave» (Bataille, op. cit., pp. 31-32).

¹⁶⁸ Shostak, «“A story we could live with”...», cit., p. 818.

¹⁶⁹ Durand 2009, p. 106.

¹⁷⁰ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 193 (il corsivo è nostro).

[...] and missing the insinuation that the boys dream precisely because they are asleep, that is, because they are not alert to the “life” that the song opposes to dreams.¹⁷¹

Quando le sorelle Lisbon invitano il narratore a casa loro, l’obiettivo non è mai quello di essere salvate. Nel primo capitolo de *Le vergini suicide*, Cecilia non mostra alcun interesse per i ragazzi e, nel quarto capitolo, Lux gioca seduttivamente con Chase Buell affinché lei e le sue sorelle «[possano] morire in pace»¹⁷². Il fatto che le protagoniste si suicidino tutte in presenza del narratore induce Shostak a considerarle capaci di autodeterminazione. Questa lettura è suggerita dal gioco seduttivo di Lux, volto a distrarre Chase e gli altri per il tempo necessario ad “allestire” i suicidi. Quello di Lux è per Shostak «un tentativo calcolato di punire i ragazzi»¹⁷³. Dal punto di vista delle ragazze, essi sono colpevoli di ingenuità ed egocentrismo che li portano a rappresentarle come vergini mitiche. Negando la storicità e dunque l’umanità delle protagoniste, il narratore le sacrifica simbolicamente al fine di ricomporre la «continuità» della propria coscienza «discontinua».

Ancorandosi ugualmente al tema della rappresentazione mitica, Hayes-Brady condivide l’analisi di Shostak quando sostiene che il narratore, trasformando in Oggetto la soggettività delle protagoniste, «[tenta] di fissarle nel tempo per rafforzare il proprio potere e la propria individualità»¹⁷⁴. Hayes-Brady sembra però differire da Shostak sul significato da attribuire ai suicidi. Ella sostiene che considerarli come un «atto intenzionato» sia «erroneo»¹⁷⁵, poiché ciò intacca l’unità del romanzo. In altre parole, Hayes-Brady ritiene che, giudicati come un atto collettivo di rivalsa, i suicidi vengano fraintesi e fuorviino da una corretta interpretazione delle sorelle Lisbon:

[...] such a view is erroneous and ultimately damaging to the text’s integrity. It is rather the case that the girls’ suicides are a hopeless response to the suppression of their identities. Far from being prophets [...], the girls are forced into a position where suicide is the only escape, the single human act left to them.¹⁷⁶

A nostro avviso, è vero che nel romanzo di Eugenides le sorelle Lisbon sembrano subire tanto l’autoritarismo materno quanto il voyeurismo del narratore e del *suburb* – il che ci porterebbe a propendere per la posizione di Hayes-Brady. Ciò non basta però ad escludere che le sorelle Lisbon si annientino per punire i loro oppressori. Premettiamo che la rigida educazione cattolica ricevuta dalla madre giustifica tanto la loro remissività quanto l’inclinazione di Lux alla trasgressione. È dunque plausibile che il suicidio di Cecilia e

¹⁷¹ Shostak, «“A story we could live with”...», cit., p. 823.

¹⁷² Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 186.

¹⁷³ Shostak, «“A story we could live with”...», cit., p. 824 (la traduzione è nostra).

¹⁷⁴ Hayes-Brady, op. cit., p. 213 (la traduzione è nostra).

¹⁷⁵ *Ibid.* (la traduzione è nostra).

¹⁷⁶ *Ibid.*

quello delle sue sorelle non siano preceduti da alcuna ribellione; ed è logico supporre che tali gesti manifestino l'impossibilità di tollerare oltre le vessazioni familiari e sociali. Ora, il loro suicidio non è necessariamente un gesto disperato, frutto dell'irrazionalità e di uno stato confusionale. Il modo in cui scelgono e ottengono di morire testimonia al contrario della loro calma e di una lucida premeditazione. Per dissanguarsi meglio, Cecilia si immerge in un bagno caldo. In seguito, per non rischiare di essere soccorsa di nuovo, si getta dalla finestra sulla cancellata acuminata del giardino. Allo stesso modo, quando si suicidano, le sorelle di Cecilia sono «pronte a darsi man forte»¹⁷⁷ e il gioco seduttivo di Lux ha proprio lo scopo di impedire ai ragazzi di salvarle.

A favore della tesi di Shostak, vi è poi il fatto che il narratore è spettatore passivo di tutti i suicidi. Questo suo ruolo, che ne ribalta lo status di Soggetto attivo¹⁷⁸, dà adito all'interpretazione dei suicidi come atto punitivo e di rivalsa. Cecilia si suicida dopo una scena in cui il «noi» narrante, per attirare l'attenzione delle ragazze, trasforma Joe lo Scemo in un fenomeno da baraccone. Si tratta di un ragazzo del *suburb* affetto da disabilità intellettiva, invitato anch'egli alla festa in onore di Cecilia. Quest'ultima, ridotta a spettatrice dell'esibizionismo maschile, raggiunge il culmine dell'oggettificazione, dopo essere stata stereotipata nei due archetipi femminili: la vergine, per via dell'abito da sposa che indossa, e la prostituta, per via delle sue labbra dipinte di rosso¹⁷⁹ (*supra* § 4.1.1). Così rappresentata, Cecilia si cristallizza nel ruolo passivo di vergine sacrificale¹⁸⁰. Allo stesso tempo, il suo suicidio, che segue immediatamente dopo, la riscatta denunciando la mortificazione che ha subito dal narratore. In quest'ottica, Eugenides attenua la prospettiva maschilista, dando modo alle protagoniste di riappropriarsi della loro soggettività¹⁸¹.

Se Cecilia simboleggia questa istanza con le tempistiche della sua uscita di scena – che interrompe l'esibizionismo maschile –, Lux, Bonnie, Mary e Therese si riscattano con la chiara spettacolarizzazione del loro suicidio. Inducendo il narratore ad assistervi, lo confrontano alla morte derivante dallo sguardo maschile oggettificante. Questa tesi è confermata dal gioco seduttivo di Lux, che tradisce il suo intento punitivo. Infatti, atteggiandosi a *femme fatale*, Lux fa leva sulla stessa curiosità del narratore che ne fonda il voyeurismo¹⁸². In ultima analisi, è vero che il suicidio è una forma di autoannientamento e che ciò ostacola il considerarlo come un atto di autodeterminazione. C'è però da dire che,

¹⁷⁷ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 186.

¹⁷⁸ Cfr. Hayes-Brady, op. cit., p. 212.

¹⁷⁹ Cfr. Shostak, «“A story we could live with”...», cit., p. 821.

¹⁸⁰ «[...] the self-dissolution as passive object even unto death required by the narrative of erotic transcendence» (Shostak, «“A story we could live with”...», cit., p. 821). Con l'espressione «erotic transcendence», Shostak rimanda all'idea di erotismo in Bataille, per cui lo sconfinamento reciproco dei corpi e della psiche di due amanti ne dissolve l'individualità al pari del sacrificio rituale della vergine, che consente alla comunità di accedere alla «totalità inintelligibile» della morte.

¹⁸¹ Cfr. Shostak, «“A story we could live with”...», cit., p. 822.

¹⁸² Cfr. *ivi*, p. 824.

nelle sorelle Lisbon, la «volontà di dissoluzione del Sé» non è assolutamente «funzionale ad una fusione trascendente con l'Altro, specialmente con l'Altro maschile»¹⁸³. Con ciò, Shostak conclude che il suicidio delle sorelle Lisbon si svincola dalle costrizioni del desiderio maschile, per tendere ad un più ampio scopo sociale:

Whereas the ritual sacrifice of the virgin accomplishes a social aim, the Lisbon suicides might, on the contrary, represent claims against social obligations. If so, the suicides escape the coherence of ritual in an assertion of inexplicable chaos.¹⁸⁴

5.3.1 La spersonalizzazione e la disincarnazione

La reclusione delle sorelle di Cecilia è una rappresaglia materna che, scatenata dalla disobbedienza di Lux, viene estesa anche a Bonnie, Mary e Therese – come se si trattasse di un corpo solo, di un'unica seducente entità. La madre non è la sola a confondere le ragazze. Un atteggiamento simile si ripresenta nel narratore, per il quale esse sono «cinque sosia con i capelli biondi e le guance rotonde»¹⁸⁵. Questa spersonalizzazione (*de-individualization*¹⁸⁶) si estende anche ad altri personaggi, come il signor Peters e la signorina Perl. Il signor Peters si reca dai Lisbon con l'intenzione di far loro le condoglianze per la morte di Cecilia. Al narratore, racconta che il signor Lisbon non accennò mai al suicidio della figlia, parlando solo di baseball e offrendogli birra servita da «una delle ragazze»¹⁸⁷. La signorina Perl è invece una giornalista di cronaca locale che, in un articolo su un ipotetico patto suicida tra le sorelle Lisbon, le rappresenta come «figure indistinte che tracciano crocette nere su un calendario, o che si tengono per mano celebrando presunte messe nere»¹⁸⁸. Il loro essere «intercambiabili»¹⁸⁹ è inoltre attestato dal diario di Cecilia, la quale, a detta del narratore, «scrive di sé e delle sorelle come di un'entità inscindibile»¹⁹⁰:

It's often difficult to identify which sister she's talking about, and many strange sentences conjure in the reader's mind an image of a mythical creature with ten legs and five heads, lying in bed eating junk food, or suffering visits from affectionate aunts.¹⁹¹

Questa citazione dimostra quanto la tendenza spersonalizzante del narratore sia profondamente radicata in lui. Essa permane benché egli abbia precedentemente constatato

¹⁸³ *Ibid.* (la traduzione è nostra).

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 26.

¹⁸⁶ Cfr. Shostak, «“A story we could live with”...», cit., p. 819.

¹⁸⁷ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 46. «Can you tell them apart?» (Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 46), domanda il signor Peters al narratore, ribadendo la spersonalizzazione delle sorelle Lisbon.

¹⁸⁸ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 152.

¹⁸⁹ Shostak, «“A story we could live with”...», cit., p. 822.

¹⁹⁰ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 39.

¹⁹¹ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 39.

la singolarità di ciascuna delle sorelle. Durante la festa in onore di Cecilia, il narratore ha un incontro ravvicinato con le singole protagoniste. In questo frangente, realizza con sorpresa che «le sorelle Lisbon non erano tutte uguali»¹⁹²: «[...] we saw that they were distinct beings, their personalities beginning to transform their faces and reroute their expressions»¹⁹³. Bonnie ha «il colorito giallastro e il naso affilato da monaca», oltre ad essere più alta «per via del lungo collo che un giorno sarebbe penzolato da una corda». Therese ha un'andatura goffa, «guance e occhi bovini» e «fattezze più marcate». Mary, invece, ha i «capelli più scuri» e una disturbante «peluria» sul labbro superiore dovuta forse al divieto materno di depilarsi. Cecilia, che abbiamo già descritto (*supra* § 4.1.1), si distingue sostanzialmente per la sua voce matura e l'abito da sposa degli anni '20 che indossa sempre.

Detto ciò, queste singole caratterizzazioni non sono tali da determinare l'«atmosfera sovraccarica di erotismo» de *Le vergini suicide*. Secondo Gordon Burn, essa è data dall'accento sul personaggio di Lux, che emerge con sfrontata sensualità nel confuso insieme delle sorelle Lisbon: «[...] only Lux, whose taste is for trysting on the roof of her house “with faceless boys and men”, has any enlivening light poured on her»¹⁹⁴. L'eccezione di Lux conferma la regola della spersonalizzazione. Concepite come doppi del narratore¹⁹⁵ o come gruppo di vergini sacrificali, in entrambi i casi lei e le sorelle vedono ignorate le rispettive personalità¹⁹⁶.

C'è da notare però che non sempre la percezione del narratore incontra quella del *suburb*. Quando per esempio il «noi» narrante si informa sulla fama di Cecilia, prende atto che gli abitanti di Grosse Pointe la giudicavano diversa dalle sue sorelle: «When they spoke of her, it was to say that they had always expected Cecilia to meet a bad end, and that far from viewing the Lisbon girls as a single species, they had always seen Cecilia as apart, a freak of nature»¹⁹⁷. Laddove Lux incarna la trasgressione, Cecilia incarna la diversità: la *femme fatale* e lo «scherzo della natura»¹⁹⁸, unite dalla capacità di destabilizzare il Maschile. Per quanto stereotipate, Cecilia e Lux rompono l'omogeneità del loro «clan»¹⁹⁹, rafforzato dentro casa dall'occhio autoritario della madre e, fuori casa, dagli occhi indiscreti del narratore e del *suburb*²⁰⁰. La rottura di questa omogeneità va a favore di una

¹⁹² Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 26.

¹⁹³ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 23.

¹⁹⁴ Burn 1993, p. 22.

¹⁹⁵ «We knew that the girls were our twins [...]» (Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 40).

¹⁹⁶ Cfr. Dines, op. cit., p. 964.

¹⁹⁷ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 107.

¹⁹⁸ La traduzione è nostra. Traducendo «apart» con «un caso a parte» e «freak of nature» con «un caso anomalo» (Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 98), Stella crea un'interessante simmetria tra le due condizioni marginali di Cecilia. Detto ciò, dovendo tradurre l'originale «freak of nature», abbiamo preferito una resa letterale più funzionale al parallelismo tra Lux e Cecilia.

¹⁹⁹ «Virgin Suicides», 1993.

²⁰⁰ Cfr. Moss 2015.

caratterizzazione più femminista, che riassegnando alle protagoniste i tratti individuali ne incrina la spersonalizzazione e la disincarnazione.

Sebbene entrambe oggettifichino la donna, la disincarnazione differisce dalla spersonalizzazione nell'annullare la corporeità più che le singole individualità. Rispetto alla spersonalizzazione, la disincarnazione concorre maggiormente alla rappresentazione mitica delle sorelle Lisbon. Nel privarle della loro dimensione corporea, la disincarnazione le sottrae alla storicità come «qualità di ciò che è [...] soggetto a un divenire»²⁰¹. In aggiunta, essa le fissa in una fantasia mortifera poiché irreale. Questo risvolto è reso manifesto dal carattere fantasmatico di Cecilia, che richiama il tema del gotico già discusso nel capitolo 4 (*supra* § 4.1.2). Nel romanzo di Eugenides, non vi è traccia di «Gothic markers» ad eccezione del fantasma di Cecilia. Una notte, il signor Lisbon vede la figlia defunta davanti alla finestra dalla quale ella si gettò. Vi è però il dubbio che lo spettro non sia altro che un'allucinazione, quando il signor Lisbon si accorge che si tratta di Bonnie²⁰². Benché Cecilia non sia un fantasma “reale”, la sua caratterizzazione attinge all'immaginario di questo «Gothic marker». «Thirteen-year-old Cecilia», nota Alice Truax, «seems a bit phantom-like, drifting about in a dilapidated wedding gown»²⁰³. In linea con Truax, Hayes-Brady estende alle altre sorelle la qualità spettrale di Cecilia, definendole «fantasmi»²⁰⁴ che perseguitano il narratore.

5.3.2 La caratterizzazione mitologica

In quanto proiezioni di chi le osserva²⁰⁵, le sorelle Lisbon non si limitano ad essere disincarnate. Esse assumono anche una valenza mitologica, quando il narratore paragona Lux, Bonnie, Mary e Therese ad Enea. Nel vano tentativo di capire cosa esse provino dopo il suicidio di Cecilia, egli mette a fuoco l'ineffabilità del loro trauma, citando l'inconoscibile aldilà e l'immagine di un pianto sordo: «They were like Aeneas, who [...] had gone down to the underworld, seen the dead, and returned, weeping on the inside»²⁰⁶. Un altro esempio della caratterizzazione mitologica, che in questo caso include anche Cecilia, è fornito da Eugenides quando immagina lei e le sorelle come un'«idra dall'aspetto gradevole»: «I tried to think of the girls as a shapeshifting entity with many different heads. Like a hydra, but not monstrous. A nice hydra»²⁰⁷.

Secondo Claudia Ioana Doroholschi, l'allegoria di «una creatura mitica con dieci

²⁰¹ «Storicità», in *Vocabolario Treccani* online (www.treccani.it/vocabolario/storicita, consultato in data 31/05/2020).

²⁰² Cfr. Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 58.

²⁰³ Truax, op. cit., p. 45.

²⁰⁴ Hayes-Brady, op. cit., p. 210 (la traduzione è nostra).

²⁰⁵ Cfr. Myers, op. cit.

²⁰⁶ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 62.

²⁰⁷ Myers, op. cit. (le traduzioni sono nostre).

gambe e cinque teste»²⁰⁸ associa le sorelle Lisbon all'identità «mutevole»²⁰⁹ del narratore. Definendo le ragazze come copie del narratore, la caratterizzazione mitologica alimenta l'istanza maschiocentrica. Essa attinge a un immaginario sacro e profano, sostenuto dalla signora Lisbon insieme al narratore. Se l'una riduce le figlie a vergini immacolate, l'altro fa lo stesso per poi "violare" la loro purezza. Questo gioco del narratore è al contempo femminista e maschilista: se da un lato smitizza le ragazze restituendole alla loro fisicità, dall'altro il suo lessico ne sessualizza²¹⁰ ripetutamente la femminilità.

L'intento della signora Lisbon, decisa a salvare le figlie dal peccato, si esprime nel suo serrato controllo dei loro corpi. Per questo motivo, vieta trucco, depilazione e frequentazioni con i ragazzi. Per lo stesso motivo, si rifiuta di cremare la figlia Cecilia, temendo di incorrere in una «pratica pagana»²¹¹: «Cremation enjoyed a rise in popularity. Mrs. Lisbon, however, objected to this idea, fearing it was heathen, and even pointed to a biblical passage that suggested the dead will rise bodily at the Second Coming, no ashes allowed»²¹². La signora Lisbon è così certa di essere nel giusto da permettersi di accartocciare il santino della Vergine Maria, trovato tra le mani di Cecilia nella vasca da bagno. Il gesto della signora Lisbon non è da considerarsi una blasfemia, bensì l'espressione di una fede conservatrice. Il suo cattolicesimo è rigorosamente spirituale, agli antipodi dell'evangelizzazione commerciale insita nella produzione seriale di icone²¹³.

Riguardo al narratore, la sua visione mitologica è data innanzitutto dalla sua aconfessionalità. Poiché egli non frequenta la chiesa, la formazione cattolica delle ragazze le rende ancora più intriganti²¹⁴, assoggettandolo al loro carisma. Dal greco χάρισμα/*chárisma* (favore, dono), derivante a sua volta da χάρις/*cháris* (grazia)²¹⁵, il sostantivo «carisma» indica, nella religione cristiana, «un *dono soprannaturale*» oltre a significare, in senso figurato, l'«*innata capacità di trasportare, di coinvolgere emotivamente* gli altri, grazie al fascino esercitato dalla personalità, appunto,

²⁰⁸ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 39.

²⁰⁹ Doroholschi 2009, p. 185 (la traduzione è nostra).

²¹⁰ Per la definizione di «sessualizzazione» vedi *infra* p. 150.

²¹¹ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 34.

²¹² Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 33.

²¹³ Cfr. Ripatrzone, op. cit., p. 16. L'intransigenza religiosa della signora Lisbon si tinge di un fondamentalismo estraneo perfino a padre Moody. Ciò si evince dalle parole ironiche con cui questi fa intendere al narratore di non approvare la musica religiosa dei Lisbon: «This was basically, if I may say so, what you might expect to hear in a Protestant household». A differenza di padre Moody, il narratore esprime senza mezzi termini il proprio disprezzo per le preferenze musicali della signora Lisbon: «It's the same music we pass by on the radio, in between the Motown and rock and roll, a beacon of light in a world of darkness, and totally shitty» (Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 131).

²¹⁴ Cfr. Ripatrzone, op. cit., p. 17.

²¹⁵ Cfr. la traduzione di χάρισμα e di χάρις nel *Dizionario Olivetti Greco Antico-Italiano*, rispettivamente su www.grecoantico.com/dizionario-greco-antico.php?parola=χαρισμα e su www.grecoantico.com/dizionario-greco-antico.php?parola=χαρις [16/05/2020].

“carismatica”»²¹⁶. Il *Vocabolario Treccani* segnala che, nel linguaggio teologico cristiano, «carisma» indica in senso lato «la semplice grazia santificante infusa a tutti i credenti col battesimo»; oppure, in senso stretto, «un dono soprannaturale straordinario concesso a una persona a vantaggio della comunità (per es., il dono dell’infallibilità, la virtù profetica, la possibilità di operare guarigioni miracolose)»²¹⁷.

Esaminando ora più da vicino la caratterizzazione mitologica, analizzeremo Cecilia, poi le sue sorelle, soffermandoci infine su Lux. Le «vergini suicide» sono dee con un tocco di purezza Mariana²¹⁸. Cecilia attesta per prima questa alternanza tra sacro e profano, nell’ambito di un confronto tra il romanzo di Eugenides e il film di Coppola. Attualizzando il libro senza mai snaturarlo²¹⁹, Coppola rivisita l’abito da sposa di Cecilia. Si tratta di un modello degli anni ’20, che la protagonista indossa tutti i giorni. Il corpetto adorno di lustrini è troppo abbondante per lei e la gonna accorciata ha l’orlo sfrangiato. Per Hanna Rose Hall, che interpreta Cecilia, Coppola sceglie un vestito color panna (*figura 10*). Il rivestimento in pizzo e la gonna a balze evocano le tuniche eteree delle ninfe, avvolte in veli quasi impalpabili come l’oceanide Clizia nel quadro di Charles-Amable Lenoir (*figura*



Figura 10 – Hanna Rose Hall nei panni di Cecilia (foto © Corinne Day)

²¹⁶ «Carisma», in *Etimoitaliano.it* (www.etimoitaliano.it/2015/03/carisma.html), consultato in data 16/05/2020).

²¹⁷ «Carisma», in *Vocabolario Treccani* (www.treccani.it/vocabolario/carisma/), consultato in data 16/05/2020).

²¹⁸ Cfr. Ripatrazzone, op. cit., p. 16.

²¹⁹ «[...] while the film—which has the look and feel of a looped MTV music video and has since inspired countless fashion editorials—added a glamorous edginess to the book, it didn’t replace it. Instead, there is a continuous call and response between the two» (Rubin 2009).

11).

Analogamente, l'atteggiamento di Cecilia la rende una moderna ninfa dei boschi. Quando Coppola la raffigura come uno spettro o un'allucinazione, ella appare a Chase (Anthony DeSimone) adagiata sul ramo di un albero. Dapprima, Cecilia lo fissa con i suoi occhi da gatta. Poi distoglie lo sguardo, rivolgendolo al cielo con aria trasognata (**figura 12**). La posa e gli occhi felini, così come l'albero che la sostiene, alludono alla sua profonda sintonia con la natura. Questa armonia è segnalata in *Eugenides* dal contesto bucolico in cui è descritta Cecilia, ma soprattutto dall'identificazione tra lei e l'olmo del suo giardino. Nella descrizione letteraria, Cecilia vaga a piedi nudi, mangiando bacche colte tra i cespugli o macchiandosi le mani con il loro succo. Altre volte, contempla invece l'affaccendarsi delle formiche nelle crepe del marciapiede. Altre ancora, fissa le nuvole, sdraiata in mezzo all'erba²²⁰.



Figura 11 – *Klystie* (1900) di Charles-Amable Lenoir

In quanto all'identificazione tra Cecilia e l'olmo, essa è simboleggiata dall'impronta della sua mano sul tronco incatramato. L'identificazione è poi rafforzata dalla protesta delle sue sorelle, che si oppongono all'abbattimento dell'albero malato. Dopo aver circondato l'olmo, Lux, Bonnie, Mary e Therese posano ciascuna la propria guancia sulla corteccia. Per gli abitanti di Grosse Pointe – e per la signorina Perl affamata di scoop –, le ragazze non difendono l'albero ma la memoria della sorella²²¹. In aggiunta, l'olmo malato rimanda da un lato allo *spleen* di Cecilia, dall'altro al suo «suicidio contagioso»²²². Etimologicamente, «spleen» deriva dalla parola «milza» (σπλήν/*splén*), «il cui umore nero, secondo la medicina ippocratica, causava l'ipocondria»²²³. Paragonato ad una malattia infettiva²²⁴, il suicidio equivale a «qualcosa di palpabile»²²⁵, che Cecilia trasmette alle sorelle condannandole alla sua stessa tragica fine:

²²⁰ Cfr. *Eugenides, The Virgin Suicides*, cit., p. 14.

²²¹ Cfr. *ivi*, p. 176.

²²² *Eugenides, Le vergini suicide*, cit., p. 137.

²²³ «Spleen», in *Vocabolario Treccani* online (www.treccani.it/vocabolario/spleen, consultato in data 13/06/2020).

²²⁴ Cfr. *Eugenides, The Virgin Suicides*, cit., p. 152.

²²⁵ *Eugenides, Le vergini suicide*, cit., p. 137.

Contagious suicide made it palpable. Spiky bacteria lodged in the agar of the girls' throats. In the morning, a soft oral thrush had sprouted over their tonsils. The girls felt sluggish. At the window the world's light seemed dimmed. [...] They felt heavy, slow-witted. Household objects lost meaning.²²⁶

L'olmo viene abbattuto durante la segregazione delle sorelle di Cecilia, che ci permette di ricollegarci al tema della reclusione. Favorendo l'idealizzazione delle sorelle Lisbon, il «senso di reclusione» le sessualizza per mezzo della caratterizzazione mitologica. Per spiegare come il «senso di reclusione» concorra all'idealizzazione, ricordiamo che esso è da intendersi come condizione fisica (segregazione) e psichica (introversione) (*supra* § 4.1). Sul piano simbolico, la “reclusione” psichica assume un ulteriore significato, racchiuso da Hayes-Brady nell'espressione «cage of purity»²²⁷. Questa formula sottolinea l'ampia portata dell'idealizzazione maschile, che da un lato induce le ragazze a chiudersi in loro stesse (se Cecilia si rifugia nell'immaginazione, le sue sorelle se ne stanno in disparte²²⁸). Dall'altro, tale idealizzazione le uccide dentro, imprigionandole nella dimensione atemporale del mito: «[...] even in death the [Lisbon] girls are denied their human agency, imprisoned in the amber of myth, inert and beautiful»²²⁹. In questa citazione di Hayes-Brady, il mito è quello della Vergine Maria: un'ideale di purezza che ha sulle donne lo stesso effetto di un'amputazione, in quanto “asporta” la sessualità femminile salvando soltanto la verginità e la maternità.

A nostro avviso, il narratore di Eugenides non si limita a mitizzare le protagoniste. Egli sembra anche godere nel violare la loro idealizzazione, col risultato di svilirle due



Figura 12 – Il fantasma di Cecilia appare a Chase (Anthony DeSimone)

²²⁶ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 153.

²²⁷ Hayes-Brady, op. cit., p. 209, nota 1.

²²⁸ Cfr. Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 96.

²²⁹ Hayes-Brady, op. cit., p. 214. La qualità splendente e mortifera del mito è suggerita anche da Kakutani, nella sua formula «the high, cold shimmer of myth» (Kakutani, op. cit., p. C23).

volte. Prima, infatti, le riduce a proiezioni della sua fantasia, per poi oggettificarle di nuovo intaccando la sua stessa narrazione mitica. Questo secondo effetto, il narratore lo ottiene alternando alla caratterizzazione mitologica osservazioni sessualizzanti che, lungi dal valorizzare il corpo femminile, lo riduce ad appannaggio del godimento maschile. L'American Psychological Association (APA) ha formato nel 2005 un gruppo di ricerca sulla sessualizzazione delle giovani donne. Si tratta della Task Force on the Sexualization of Girls che, in un resoconto scritto del 2007, definisce la sessualizzazione come il prodotto dannoso di uno o più dei seguenti casi:

- ◆ a person's value comes only from his or her sexual appeal or behavior, to the exclusion of other characteristics;
- ◆ a person is held to a standard that equates physical attractiveness (narrowly defined) with being sexy;
- ◆ a person is sexually objectified—that is, made into a thing for others' sexual use, rather than seen as a person with the capacity for independent action and decision making; and/or
- ◆ sexuality is inappropriately imposed upon a person.²³⁰

Nel caso specifico delle sorelle Lisbon, la sessualizzazione si iscrive nel loro carattere di *outsiders* visionarie. Poiché quest'ultimo rientra nella loro rappresentazione mitica, abbiamo selezionato nel romanzo di Eugenides due tipologie di citazioni. Da un lato, quelle che sessualizzano il corpo delle protagoniste, riducendo la loro bellezza a un fattore di eccitazione sessuale; dall'altro, quelle che sessualizzano l'idealizzazione delle protagoniste, profanandone la sacralità intesa come superiorità²³¹ di ruolo (vergini sacrificali, creature mitologiche e incarnazioni del divino).

Nella prima *tranche* di citazioni, vi è un passaggio in cui il narratore paragona il volto delle sorelle Lisbon ai loro glutei: «[The Lisbon girls] were short, round-buttocked in denim, with roundish cheeks that recalled that same dorsal softness»²³². Un altro passaggio descrive in dettaglio il ciclo mestruale delle ragazze, «accomunate da un perfetto sincronismo di ritmi lunari»²³³. Con questa frase, il narratore ci porta indietro di qualche pagina, agli «effluvia» delle protagoniste che diventano donne insieme. Questo odore, che esse sprigionano nello «spazio angusto» della loro casa, rimanda a quello dei loro genitali (*supra* p. 103): un odore «nauseabondo», a detta del narratore, che tuttavia egli aspira

²³⁰ APA Task Force on the Sexualization of Girls 2007, p. 1.

²³¹ «In senso stretto, si definisce *sacro* ciò che è connesso all'esperienza di una realtà totalmente diversa, rispetto alla quale l'uomo si sente radicalmente inferiore, subendone l'azione e restandone atterrito e insieme affascinato [...]» (www.treccani.it/vocabolario/sacro1, consultato in data 04/06/2020). Questa definizione di «sacro» rispecchia il rapporto tra le sorelle Lisbon e il narratore che, nella sua fantasia, le eleva a figure idealizzate per le quali prova un misto di soggezione e attrazione.

²³² Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 5.

²³³ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 24.



Figura 13 – Shirley Temple nel film *La piccola ribelle* (*The Littlest Rebel*, 1935) di David Butler

«come un poppante che succhia il latte dalla madre»²³⁴. In un ulteriore passaggio, il narratore fantastica sulla femminilità delle cinque sorelle, immaginandosi le loro forme strette tra «pizzi e crespe»²³⁵: «None of us went to church, so we had a lot of time to watch [...] the five glittering daughters in their homemade dresses, all lace and ruffle, bursting with their fructifying flesh»²³⁶. Confezionati dalla signora Lisbon, i vestiti delle sorelle Lisbon danno loro un vezzoso aspetto infantile. Questa lettura problematizza il desiderio sessuale del narratore, la cui legittimità viene minata dal suo carattere inappropriato²³⁷. Situando l'azione nella

dimensione del ricordo, il romanzo di Eugenides confonde passato e presente. Così facendo, però, tende a farci dimenticare che la voce narrante è di un gruppo di quarantenni, i quali fantasticano sessualmente su ragazzine travestite da bambine.

Il travestimento infantile rende le sorelle Lisbon paragonabili a Shirley Temple (**figura 13**). In una recensione del film *Alle frontiere dell'India* (*Wee Willie Winkie*, 1937), pubblicata su *Night and Day* il 28 ottobre 1937, Graham Greene dipinge Shirley come una lolita *ante litteram* e i suoi «attempati spettatori»²³⁸ come inclini alla pedofilia:

Il caso della signorina Temple [...] è d'interesse peculiare: per lei l'infanzia è solo un travestimento, il suo *appeal* è più segreto e più adulto. [...] In *Captain Gennaio* [*Captain January*, 1936] indossa i pantaloni con la matura coscienza di una Dietrich: il culetto elegante e già ben sviluppato si dimena nel tip-tap, gli occhi in traluce ti cercano con maliziosa civetteria.²³⁹ Ora in *Alle frontiere dell'India*, [...] ascoltate il brusio di eccitata attesa del suo vecchio pubblico quando la mano del sergente si alza su di lei²⁴⁰; osservate con che disinvoltura professionale squadra un uomo, con fossette di depravazione. Sentimenti d'amore e di passioni adulte filtrano attraverso la maschera dell'infanzia, un'infanzia che è soltanto un velo.²⁴¹

²³⁴ Ivi, p. 144.

²³⁵ Ivi, p. 11.

²³⁶ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 6.

²³⁷ Cfr. Hayes-Brady, cit., pp. 216-217.

²³⁸ Greene, Estratto della recensione di *Alle frontiere dell'India*, 2014.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Greene, «Il caso Shirley Temple», 1990, p. 187.

²⁴¹ Greene, Estratto..., cit.

Questa recensione, giudicata diffamatoria, costò a Greene la fuga in Messico e il fallimento di *Night and Day*. Nel criticare lo sfruttamento dell'infanzia, Greene attacca tanto Hollywood quanto Shirley. Accusando quest'ultima di seduzione, lo scrittore demonizza la femminilità, colpevolizzando la bambina prodigio per via della sua naturale crescita: «[...] Shirley che cresce [...] diventa imperdonabile, perché i suoi undici anni, pochi per farla considerare già una donna, sono però troppi per essere considerata ancora una bambina»²⁴². La feroce ironia di Greene è condivisa da Salvador Dalí nell'opera *Shirley Temple, il più giovane mostro sacro del cinema contemporaneo* (*Shirley Temple, le plus jeune monstre sacré du cinéma de son temps*, 1939) (**figura 14**). La sfinge che domina il quadro ha la testa di Shirley e il corpo leonino: «rossissimo, con un gran seno e degli enormi artigli»²⁴³. La chimera è circondata da ossa e teschi umani, che alludono al suo ultimo pasto e al carattere disumanizzante dell'industria hollywoodiana. Dalí attribuisce al mostruoso una valenza sacrale, trasformando la rassicurante Shirley in una creatura che affascina incutendo timore.

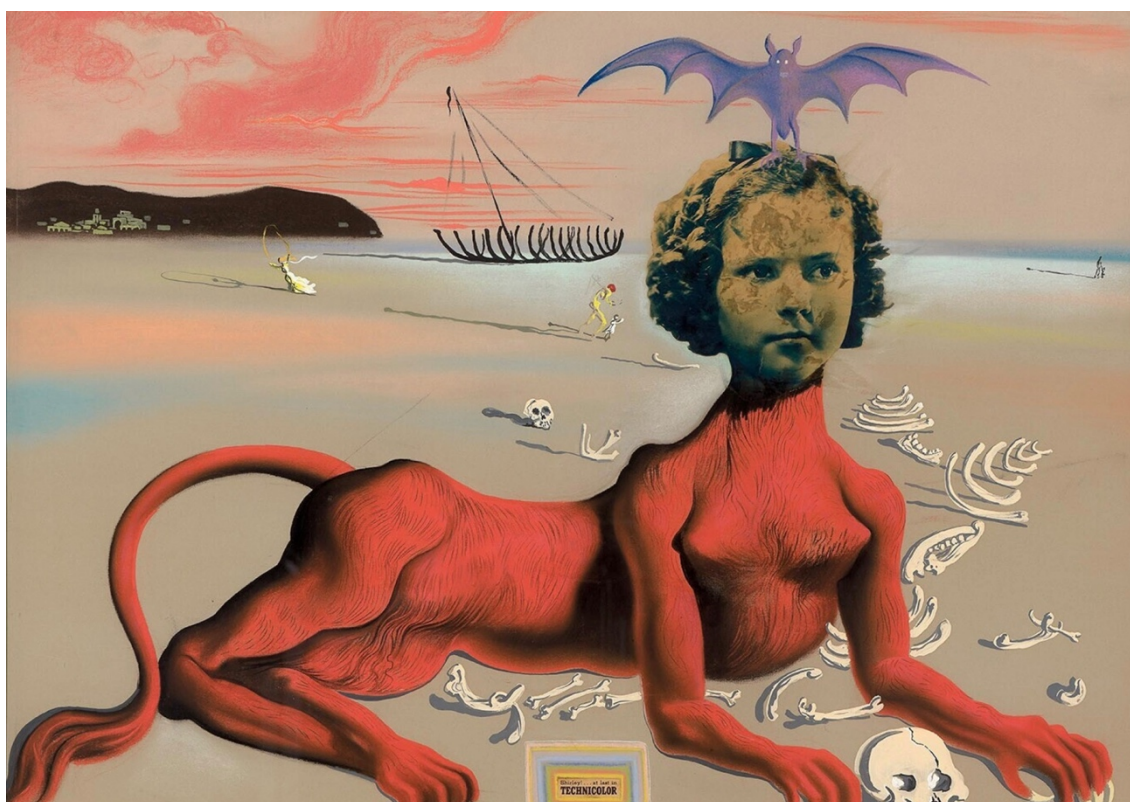


Figura 14 – *Shirley Temple, le plus jeune monstre sacré du cinéma de son temps* (1939) di Salvador Dalí

²⁴² Murgia e Tagliaferri, *Morgana. Storie di ragazze che tua madre non approverebbe*, 2019, p. 185. In *Child Star: An Autobiography* (1988), Shirley Temple racconta di quando all'età di undici anni incontrò per un provino il produttore Arthur Freed. Davanti a lei, Freed si slacciò i pantaloni esibendo i genitali. «Ignara di cosa fosse quello che si era trovata davanti» (Murgia e Tagliaferri, *Morgana...*, cit., pp. 185-186), Shirley rise nervosamente. Freed si sentì insultato e la sbatté fuori dal suo ufficio (cfr. Temple Black 1988, pp. 319-320).

²⁴³ Murgia e Tagliaferri, *Morgana...*, cit., p. 180.

La stessa ambiguità soggiogante si riscontra nella caratterizzazione di Lux. Quest'ultima ci introduce alla seconda *tranche* di citazioni di Eugenides, in cui la sessualizzazione si costruisce sull'idealizzazione del personaggio femminile. Quella di Lux è un'idealizzazione ambivalente. Per il narratore, Lux è «il demone» delle «notte binoculari»²⁴⁴ trascorse a spiurlarla. Per i suoi amanti, ella è invece «compresa della sua missione come [può] esserlo soltanto una creatura che non [abbia] dubbi sulla gloria della Creazione, o sulla sua futilità»²⁴⁵. La sua peluria sul labbro superiore è paragonata a delle piume e le sue braccia a due grandi ali che inchiodano al cammino i partner²⁴⁶. L'ambivalenza di Lux è poi segnalata dalla sua «risata da iena»²⁴⁷, un tratto luciferino diametralmente opposto alla sua «carità incommensurabile»²⁴⁸. Questa allegoria, con cui gli amanti di Lux significano i suoi amplessi, veicola l'ennesima visione distorta e maschilista della donna. Concedendosi sessualmente con «carità incommensurabile», Lux viene celebrata nella sua sottomissione al godimento maschile. La sua soggettività viene degradata in un corpo mitico e spersonalizzato, il cui unico valore risiede nel darsi incondizionatamente.

Lux non è descritta soltanto come un «angelo carnale»²⁴⁹, ma anche come una creatura dal «trasformismo mitico che le [consente] di possedere tre o quattro braccia contemporaneamente»²⁵⁰. Nel passaggio che descrive il suo bacio con Trip, questi si dice spolpato da «cento bocche». Le «tibiae sudaticce», le «ginocchia infuocate» e le «cosce ispide» di Lux preludono alla descrizione della sua vulva: un «animale prigioniero sotto la linea [della] cintura», che Trip esplora «con un senso di terrore»²⁵¹. Nelle parole di Trip, la sessualizzazione di Lux diventa vertiginosamente misogina. I suoi genitali sono assimilati ad una «gabbia umida» e a delle «fauci ingorde»²⁵², che soffiano e mordono per essere sfamate: «Valiantly he did what he could to feed them, placate them, but the sense of his insufficiency grew, and after a few minutes, with only the words “Gotta get back before bed check,” Lux left him, more dead than alive»²⁵³.

Mitizzando la sessualità di Lux, Trip la rappresenta anche come una forza che annichilisce. Quando parla del bacio di lei come di «un'esperienza religiosa», «una visione», un'ineffabile «incursione in un'esistenza oltremondana»²⁵⁴, l'atmosfera mistica si tinge di un senso di devastazione, reso manifesto dai verbi *to suck out* (spolpare), *to yank* (ghermire) e *to flay* (scuoire): «“Sometimes I think I dreamed it,” he told us, recalling the

²⁴⁴ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 128.

²⁴⁵ Ivi, p. 129.

²⁴⁶ Cfr. Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 143.

²⁴⁷ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 13.

²⁴⁸ Ivi, p. 129.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 77.

²⁵¹ Ivi, p. 76.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 82.

²⁵⁴ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 77.

voracity of those hundred mouths that had *sucked out* his juice in the dark [...]»²⁵⁵; «Never again were his intestines *yanked* with such delectable force [...]»; «[...] no erotic intensity ever matched the silence in which Lux *flayed* him alive»²⁵⁶. Sopraffatto dall'«assoluta mancanza di inibizioni» da parte di Lux, l'«intrepido» Trip prende coscienza della propria «inadeguatezza»²⁵⁷. A dispetto delle apparenze, questa ammissione di inferiorità è un altro modo di svalutare il personaggio femminile. La sessualità di Lux è ricondotta da Trip ad una carica erotica anormale. Quando Trip dice di non riuscire a contenerla, il desiderio di Lux si definisce come una smisurata pulsione ninfomane, che legittima la pochezza maschile denigrando la superiorità femminile.

Lo stesso fine svalutante è perseguito dal narratore, che perpetua gli stereotipi dell'uomo-soggetto e della donna-oggetto. Questo vecchio adagio sembra intaccato soltanto dalla «determinazione»²⁵⁸ di Lux, la quale pur di baciare Trip rischia di essere scoperta e punita dalla madre. Tale «singleness of purpose»²⁵⁹, all'origine del senso di inadeguatezza di Trip, è la stessa che intimorisce e sconcerta i successivi amanti:

The words the boys used, their shifty eyebrows, fright, bafflement, made it clear they had served as only the most insignificant footholds in Lux's ascent, and, in the end, even though they had been carried to the peak, they couldn't tell us what lay beyond.²⁶⁰

Con la sua soprannaturale «ascesa»²⁶¹, Lux è l'*outsider* visionaria per eccellenza. Ella coniuga in sé l'eccezionalità dell'*outsider* – il suo uscire fuori dagli schemi – e la visionarietà di chi trascende il razionale. La sua uscita di scena finale, a chiusura del suicidio di gruppo, la rende inoltre portavoce delle sue sorelle *outsiders*. Con Cecilia, Bonnie, Mary e Therese, Lux condivide la capacità visionaria. Per quanto si tratti di una facoltà più spiccata in lei e in Cecilia (si veda ad esempio l'«otherworldly smile»²⁶² di quest'ultima), essa è data nelle altre sorelle dall'idealizzazione condivisa. Questi presupposti e la simbiosi che le unisce fanno sì che il riscatto di Lux si estenda a Cecilia, Bonnie, Mary e Therese: così come accade con la rappresentazione materna.

Il nostro ragionamento attua la stessa strategia di Shostak, che, partendo da una rappresentazione misogina, la rivolta contro il narratore. Allo stesso modo, l'«ascesa» di Lux, che rende i suoi amanti afasici, simboleggia la superiorità del Femminile sul Maschile. Questa superiorità spiega inoltre l'istanza sessualizzante de *Le vergini suicide*: uno

²⁵⁵ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., pp. 82-83.

²⁵⁶ Ivi, p. 83.

²⁵⁷ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 77.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 83.

²⁶⁰ Ivi, p. 143.

²⁶¹ Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 129.

²⁶² Eugenides, *The Virgin Suicides*, cit., p. 4.

stratagemma del narratore per occultare la propria inferiorità. Come abbiamo dimostrato, la sessualizzazione si cela sotto l'idealizzazione, che sublimando la figura femminile la riduce a proiezione del desiderio maschile. In conclusione, il romanzo di Eugenides è sia misogino sia (inconsapevolmente) femminista. Per quanto insista nello svilire le protagoniste, esse prendono il sopravvento. Il narratore finisce infatti perseguitato dal loro ricordo, ma anche e soprattutto dal suo fallimento come maschio alfa. Oltre che un pessimo seduttore, è di gran lunga meno intelligente delle ragazze, le quali, non solo disdegnano il suo "amore", ma se ne servono anche facendo di lui lo spettatore impotente dei loro suicidi.

5.4 Camille

La scelta di Camille di fare l'inserviente viene giudicata da Annie Coppermann come un gesto di rivolta²⁶³. Per Olivier De Bruyn, Camille fugge dalla propria famiglia²⁶⁴; mentre, per Jean-Luc Douin, ella è in rotta con la mentalità borghese²⁶⁵. De Bruyn parla di «faux-semblants de [l']environnement familial»²⁶⁶, alludendo forse alle pressioni di Catherine che inducono Camille a costruirsi un falso Sé. Pensiamo al pranzo al Paradis de Jade, dove la madre rinfaccia alla figlia: «Tu avais un beau métier et tu as tout gâché...»²⁶⁷. Con tutta probabilità, il mestiere in questione è quello di falsaria, che valse a Camille il lusso più sfrenato e l'accesso ai circoli più esclusivi²⁶⁸.

Le interpretazioni di Coppermann, De Bruyn e Douin mettono ciascuna in luce una sfaccettatura di Camille. Eppure, i tre critici non recensiscono *Insieme, e basta*, ma il suo adattamento cinematografico diretto da Berri. Le recensioni del film sono utili alla nostra analisi grazie alla performance di Audrey Tautou. Tautou interpreta Camille con un occhio di riguardo al libro. La «grazia elfica»²⁶⁹ dell'attrice, data dalla sua corporatura esile, richiama la fisicità «minuta»²⁷⁰ e «graziosa»²⁷¹ della protagonista letteraria. Allo stesso modo, le vertebre sporgenti²⁷² e il viso scavato²⁷³ dell'una rimandano alle «anche troppo sporgenti» e alle «cosce scavate»²⁷⁴ dell'altra. Tautou si caratterizza inoltre per il suo sorriso ironico (*figura 15*), molto simile a quello disarmante che Camille sfoggia nel romanzo. Qui, ella sorride per sottrarsi a domande sgradite, come accade con il dottore che

²⁶³ Cfr. Coppermann 2007.

²⁶⁴ Cfr. De Bruyn 2007.

²⁶⁵ Cfr. Douin 2007.

²⁶⁶ De Bruyn, op. cit.

²⁶⁷ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 48.

²⁶⁸ «J'en suis pas sûre», confessa Camille, «mais je crois même que j'ai couché avec Jeremy Irons...» (ivi, p. 466).

²⁶⁹ Ferenczi 2007 (la traduzione è nostra).

²⁷⁰ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 378.

²⁷¹ Ivi, p. 75.

²⁷² Cfr. Berri 2007, 23:32-23:38. Abbiamo citato il film originale di Berri poiché, per quanto esistano testimonianze di una versione italiana, essa pare non essere più in circolazione.

²⁷³ Cfr. ivi, 42:57-43:00.

²⁷⁴ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 11.

le chiede conto della sua magrezza: «Elle était assise en face de lui à présent et lui souriait. C'était son arme fatale, sa botte secrète, son petit truc en plumes. Sourire à un interlocuteur qui vous embarrasse, on n'a pas encore trouvé mieux pour passer à autre chose»²⁷⁵.

Tornando al Paradis de Jade, Camille dissente dalla madre: «Un beau métier... N'importe quoi... Et je ne le regrette pas en plus, je n'étais pas heureuse là-bas...»²⁷⁶. Il disaccordo tra madre e figlia sulla realizzazione professionale spiega perché Douin connota socialmente il dissenso di Camille. Identificando felicità e ricchezza, Catherine incarna l'ideale borghese come attaccamento al benessere materiale²⁷⁷. Camille sostiene di contro il bisogno di ascoltarsi, cercando di entrare in contatto con la propria sfera emotiva. Benché succube della volontà materna e altrettanto di quella maschile, Camille è anche capace di



Figura 15 – Audrey Tautou interpreta Camille

ribellarsi e affermarsi: a diciotto anni si sottrae ai ricatti morali della madre, trasferendosi a Parigi e intraprendendo studi d'arte; a vent'anni lascia il primo fidanzato, infedele e tossicodipendente; a ventisei anni si rifà una vita, dopo essere stata la compagna di un truffatore. Malgrado il vizio dell'alcol, i sensi di colpa e la paura del fallimento, Camille non è schiava del denaro, della propria immagine o di ciò che pensano gli altri. In quanto artista anticonformista²⁷⁸, incarna lo stile di vita *bohémien* che, al contrario di quello borghese, è povero, libero e disordinato²⁷⁹.

Al di là della dicotomia borghese-*bohémien*, Camille è una *angry young woman* nel senso di Allsop. Al pari di Mersault, è una «dissentient» che non pensa né agisce come la maggior parte delle persone. Sartre definisce Mersault «uno di quei terribili innocenti che

²⁷⁵ Gavalda, *Ensemble...*, cit., pp. 17-18.

²⁷⁶ Ivi, p. 48.

²⁷⁷ Cfr. «borghese», in *Vocabolario Treccani* online (www.treccani.it/vocabolario/borghese/, consultato in data 23/06/2020).

²⁷⁸ Cfr. «bohémien», in *Vocabolario Treccani* online (www.treccani.it/vocabolario/bohemien, consultato in data 23/06/2020).

²⁷⁹ Cfr. «bohémien», in *Vocabolario Treccani. Sinonimi e contrari* online (www.treccani.it/vocabolario/bohemien_%28Sinonimi-e-Contrari%29/, consultato in data 23/06/2020).

sono lo scandalo di una società perché non accettano le sue regole del gioco»²⁸⁰. Per Raffaele La Capria, le «regole del gioco» sono «le regole del senso comune»²⁸¹, estranee a Mersault e che tuttavia lo condannano a morte. Processato per omicidio, Mersault viene accusato di non aver pianto al funerale di sua madre. Viene incolpato inoltre di essere andato al mare, di aver flirtato con una donna e di aver riso davanti a un film comico l'indomani del tragico evento²⁸².

Più che per l'omicidio dell'arabo, Mersault è condannato per la sua incapacità di provare rimorso. Questa «insensibilità»²⁸³ è «la lucidità di chi sa che non ci sono più illusioni»²⁸⁴. Essa è anche a monte della sua radicale estraneità, che deriva a detta di La Capria dall'assenza di trascendenza²⁸⁵. Per Mersault, non esiste nulla oltre la realtà sensibile. Vissuta come una serie di esperienze equivalenti, la sua estraneità si fonda sul senso dell'assurdo. Come teorizza Camus ne *Il mito di Sisifo* (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942), «l'assurdo nasce dal confronto fra il richiamo umano e il silenzio irragionevole del mondo»²⁸⁶. Ciò significa che «l'assurdo non è né nell'uomo né nel mondo»²⁸⁷ ma «nel rapporto tra l'uomo e il mondo»²⁸⁸. Infatti, poiché l'«essere-nel-mondo» è una qualità essenziale dell'uomo, allora «l'assurdo [...] è tutt'uno con la condizione umana»²⁸⁹. Ne *Lo straniero*, il senso dell'assurdo è simboleggiato dalla nuda solarità mediterranea²⁹⁰. Secondo La Capria, Mersault non spara all'arabo ma al sole. Privando le cose delle ombre che le fanno sembrare altro, il sole spoglia la realtà di ogni simulacro. La sua luce abbacinante è un'«evidenza allucinante»²⁹¹ dell'estraneità di Mersault alla natura e all'umanità.

²⁸⁰ Sartre 2009, p. 210.

²⁸¹ «Lecture d'auteur: Camus, un terrible innocent», 1988, 07:23-07:29.

²⁸² Cfr. Camus, *Lo straniero*, 2019, p. 95.

²⁸³ Ivi, p. 68.

²⁸⁴ «Lecture d'auteur...», cit., 06:06-06:12.

²⁸⁵ A tal proposito, La Capria cita la teoria di Ivàn Karamazov, per il quale «non c'è virtù se non c'è immortalità» (Dostoevskij 1998, p. 96). Ne *I fratelli Karamazov*, il pensiero di Ivàn è dettagliato in un suo scambio di battute con Satana. Si tratta di un incubo-allucinazione, in cui il Demonio gli appare come un «gentleman russo» (ivi, p. 852) di estrazione borghese. Successivamente, Satana si rivela essere un alter ego di Ivàn. Questi dice al fratello Aléksej: «[...] io vorrei proprio che lui fosse davvero *lui* e non me stesso!» (ivi, p. 876). Nel sostenere che «tutto è permesso» (ivi, p. 353), Ivàn nega l'esistenza di Dio, sfidando di fatto la sua onnipotenza come fece Lucifero all'alba dei tempi (cfr. ivi, pp. 871-872). Proclamando «l'assoluta libertà dalla regola», il «nichilista à la Karamazov» (Minichiello 2015, p. 17) attua la «rivolta metafisica» di Camus. Teorizzata da questi ne *L'uomo in rivolta* (*L'Homme révolté*, 1951), essa prevede che l'uomo, ribellandosi alla propria condizione, si ribelli contro l'intera creazione divina (cfr. Camus, *Opere...*, cit., p. 647). Senza Dio, tutto è umano e non esiste più legge morale. Solo di fronte al mondo, l'uomo finisce per obbedire a se stesso e a un concetto di limite arbitrario. Un simile atteggiamento è riscontrabile in Mersault, che dipende dalla sua natura influenzata da «esigenze fisiche» (Camus, *Lo straniero*, cit., p. 69)

²⁸⁶ Camus, *Opere...*, cit., p. 226.

²⁸⁷ Sartre, op. cit., p. 209.

²⁸⁸ «Lecture d'auteur...», cit., 03:02-03:04.

²⁸⁹ Sartre, op. cit., p. 209.

²⁹⁰ Cfr. «Lecture d'auteur...», cit., 10:37-10:44.

²⁹¹ Ivi, 11:05-11:08.

Questa estraneità è la stessa dei contemporanei di Camus, che dopo la guerra, la dittatura e i campi di concentramento non credono più né in Dio né in un fine storico²⁹². Al pari di Mersault, la generazione di Camus vive in un presente disilluso, in una «realtà meccanizzata» come dice Wilson. Se l'uomo "malato" criticato ne *L'outsider* si tiene all'oscuro della Verità, analogamente Mersault intreccia rapporti superficiali. Il giorno dell'esecuzione, egli ha infine la sua personale epifania: «Perché tutto fosse consumato, perché mi sentissi meno solo, dovevo solo augurarmi che ci fossero molti spettatori il giorno della mia esecuzione, e che mi accogliessero con grida d'odio»²⁹³. Morire in mezzo a una folla ostile è ormai l'unica salvezza di Mersault, il cui crimine è la sola prova che testimonia la sua non-vita. Questo atto amorale lo preserva infatti dall'oblio, dandogli l'illusione di aver vissuto. Della stessa illusione si nutre Camille quando, in piena «autarchia affettiva», evita relazioni profonde. Ella fa a meno di tutti per non dovere nulla a nessuno, per non rischiare di deludere gli altri ed esserne a sua volta delusa. Il suo atteggiamento rispecchia la tesi di Foucault, per cui l'*autarkeia* è una lama a doppio taglio: nel godere del rapporto esclusivo con se stessi, ci si illude di non avere bisogno di nient'altro al di fuori di sé²⁹⁴.

Camille si tiene così «lontano dalla pazza folla». La traduzione del titolo del romanzo di Thomas Hardy (*Far from the Madding Crowd*, 1874) racchiude il tema del dissociarsi dalla società di massa. In *Insieme, e basta*, il tema si declina nell'alienazione sociale di Camille. A differenza di Mersault, che si mette in discussione solo alla fine, Camille è conscia sin dal principio della propria diversità:

Moi j'aimais dessiner, alors, au lieu d'écouter le blabla des profs, je faisais leur portrait et cette notion « d'arts plastiques », de happenings, d'installations, ça me gonflait. Je me rendais bien compte que je m'étais trompé de siècle. J'aurais voulu vivre au XVI^e ou au XVII^e et faire mon apprentissage dans l'atelier d'un grand maître...²⁹⁵

Al di là dell'estraneità di Camille, che si reputa «nata nell'epoca sbagliata»²⁹⁶, questa citazione sancisce il suo carattere di *outsider*. Secondo Fratini, l'*outsider* si pone ai margini di un gruppo, per analizzarne le fragilità da una prospettiva privilegiata (*supra* p. 91). Allo stesso modo, Camille critica dall'esterno il suo ambiente artistico: quello contemporaneo delle arti plastiche, degli *happenings* e delle installazioni. «J'étais pas une Artiste avec un A majuscule, j'étais une bonne faiseuse»²⁹⁷, confessa a Franck. Con queste parole, ella riassume i due antipodi del fare arte: da un lato l'arte concettuale, che privilegiando la

²⁹² Cfr. *ivi*, 13:19-13:49 e 02:14-02:41.

²⁹³ Camus, *Lo straniero*, cit., p. 121.

²⁹⁴ Cfr. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, 2003, p. 213.

²⁹⁵ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 461.

²⁹⁶ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 443.

²⁹⁷ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 461.

concezione e la progettazione dell'opera²⁹⁸ ne cura l'idea a discapito della forma; dall'altro l'arte «sensoriale», il cui virtuosismo avanza un'estetica tesa ad appagare l'occhio²⁹⁹.

Il concetto di «Artista con la A maiuscola» racchiude il fulcro della critica di Camille. Nei nomi comuni, l'iniziale maiuscola ha la funzione di personificare concetti astratti. Nel caso di «Artista», l'iniziale maiuscola svuota la nozione della sua concretezza e l'«Artista con la A maiuscola» diventa un puro significante. Giudicando l'arte contemporanea, Camille ne mette in discussione i concetti di «artista» e di «opera d'arte». Ridotti a due etichette, essi sono assegnati non in base a criteri oggettivi – come per esempio l'abilità tecnica – ma a discrezione del pubblico in qualità di fruitore. Come spiega Angela Vettese,

un'opera d'arte diventa un'opera d'arte quando qualcuno la propone come tale e questo è il primo passaggio, cioè l'artista deve proporla come opera d'arte. Poi, gli altri, il suo pubblico dirà se ci sta o no. Chi è il suo pubblico? Innanzitutto, il suo pubblico sono i suoi compagni, cioè i suoi pari. C'è una validazione tra pari, per cui tra artisti ci si confronta. [...] Tra i compagni ci possono essere anche i non artisti, cioè appunto, giovani curatori, giovani critici, semplici appassionati, il collezionista [...].³⁰⁰

Camille non sta al gioco dell'arte contemporanea così come si dissocia dalla routine parigina. Il suo status di *outsider* è ancora marcato dal suo ruolo sociale marginale: quello di osservatrice e disegnatrice delle travagliate «vite degli altri». *Le vite degli altri* (*Das Leben der Anderen*, 2006) è il titolo del film di Florian Henckel von Donnersmarck, ambientato a Berlino Est nel 1984. Il protagonista Gerd Wiesler (Ulrich Mühe) è uno zelante capitano della Stasi, determinato a incastrare il drammaturgo Georg Dreyman (Sebastian Koch). Wiesler è incaricato di spiare Dreyman, i cui testi, benché conformi all'ideologia di partito, sono sospetti per via del successo che riscuotono al di là del Muro. La disumanità di Wiesler, un uomo solo e stacanovista, si incrina a mano a mano che scopre la vita di Dreyman. Wiesler viene sedotto dallo spirito libero del drammaturgo e, attraverso di lui, dalla bellezza della letteratura e della musica.

Ma a sconvolgere la natura di Wiesler, tanto da indurlo a ribellarsi al sistema, è la purezza dell'amore tra Dreyman e Christa-Maria (Martina Gedeck). Quest'ultima è un'attrice talentuosa e fragile, che per via della sua sensibilità soccombe alle pressioni della Stasi. Le viene intimato di collaborare o non le sarà più permesso recitare. Poiché il teatro è la sua vita, Christa-Maria finisce per cedere. Confessa che è Dreyman l'autore di un articolo-denuncia sull'epidemia di suicidi tra gli artisti di Berlino Est. In ultima analisi, diventa lei stessa parte del dramma quando, divorata dal senso di colpa, si suicida davanti a Wiesler.

²⁹⁸ Cfr. «concettuale, arte», in *Enciclopedia Treccani* online (www.treccani.it/enciclopedia/arte-concettuale/), consultato in data 29/06/2020).

²⁹⁹ Cfr. «Buon compleanno a Duchamp, padre dell'arte concettuale», 2015.

³⁰⁰ Gaudiosi 2020, 16:01-16:39.

L'umanità fragile e meschina, di cui Wiesler è testimone, include anche i parigini di Gavalda e i berlinesi di Ernst Ludwig Kirchner (**figura 16**). Tra il 1913 e il 1915, Kirchner realizza le *Scene di strada* (*Straßenszenen*), una serie di quadri espressionisti raffiguranti il viavai per le strade di Berlino. Le *Scene di strada* colgono il trasformarsi della città in metropoli, dando voce all'alienazione sociale senza negare l'eccitazione del progresso:

In images of both confrontational immediacy and narrative complexity, Kirchner



Figura 16 – *Die Straße* (1913) di Ernst Ludwig Kirchner

creates figures who epitomize the anonymity, loneliness, and disquietude of the urban street, as well as its artificial veneer and sometimes tawdry glamour.³⁰¹

Se Kirchner riduce i berlinesi a delle maschere ghignanti, Gavalda cristallizza i parigini nei loro connotati disturbanti:

Camille bravait le froid à la nuit tombée, prenait le métro dans le sens contraire des foules laborieuses et observait tous ces visages exténués.

³⁰¹ Wye 2008, p. 74.

Ces mamans qui s'endormaient la bouche ouverte contre des vitres pleines de buée avant d'aller récupérer leurs gamins dans des zones pavillonnaires de la septième zone, ces dames couvertes de bijoux de pacotille qui tournaient sèchement les pages de leur *Télé 7 Jours* en humectant leurs index trop pointus, ces messieurs en mocassins souples et chaussettes fantaisie qui surlignaient d'improbables rapports en soupirant bruyamment et ces jeunes cadres à la peau grasse qui s'amusaient à casser des briques sur des portables à crédit...³⁰²

La bocca aperta, gli indici affilati, le calze fantasia e la pelle grassa identificano metonimicamente i rispettivi personaggi. I parigini formano così una sorta di grottesco *freak show*, che Camille rende sagacemente nei suoi caustici disegni. L'arte è per lei salvifica e deleteria. Autoritrarsi è il suo modo di conoscersi, di scongiurare l'angoscia e i sensi di colpa: «J'ai l'impression qu'à force de me dessiner, un jour je finirai par me reconnaître...»³⁰³, dice ammettendo l'estraneità nei propri confronti. Quando però ritrae le persone, ella scherma le proprie emozioni³⁰⁴. Preparandosi a ritrarre Vincent, ne studia il corpo con freddezza chirurgica³⁰⁵. Registra mentalmente «il passaggio della vita» così come «l'impronta del baratro»³⁰⁶, un eufemismo con cui Gavalda allude alla tossicodipendenza del ragazzo.

Se è vero che Camille usa l'arte come «armatura sociale»³⁰⁷, è anche vero che nel romanzo ella risulta affabile. A nostro avviso, il suo rifiuto di comunicare verbalmente³⁰⁸ è piuttosto un'incapacità di tradurre i sentimenti in parole. Una simile afasia le impedisce di confessare il suo amore a Franck, sebbene questi sia sul punto di trasferirsi in Inghilterra. Alla vista della sua stanza vuota, Camille comincia a vacillare: «Oh, non... Pas lui... Pas lui aussi... Elle se mordait les poings. [...] Ça recommençait... Elle était encore en train de perdre tout le monde...»³⁰⁹. Ma invece di dichiararsi, tenta di convincere Franck a restare a Parigi. Lui però, intuendo la filofobia di lei, le chiede di dirgli semplicemente: «J'ai pas envie que tu partes». «J'ai...», comincia Camille. «C'est bien, continue... Pas...», la incoraggia Franck. «J'ai peur», dice lei sconfitta³¹⁰. La parola «filofobia» deriva dal greco

³⁰² Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 153.

³⁰³ Ivi, p. 279.

³⁰⁴ Questo atteggiamento di Camille è ben espresso da Franck, quando questi le rimprovera di nascondersi dietro il suo blocco da disegno (cfr. ivi, p. 561).

³⁰⁵ A Paulette che le chiede se ella non provi disgusto per il suo vecchio corpo, Camille risponde: «[...] en vérité, je vous regarde très froidement!». «Comme une bête curieuse?», domanda Paulette. «Comme une curiosité plutôt...», replica Camille (ivi, p. 395).

³⁰⁶ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 407.

³⁰⁷ Douin, op. cit. (la traduzione è nostra).

³⁰⁸ «Camille», scrive Elizabeth Berglund, «veils herself from the world via her art, refusing to communicate in words, and instead drawing those around her» (Berglund 2006, p. 872).

³⁰⁹ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 556.

³¹⁰ Non è la prima volta che Camille castra la sua sfera emotiva. Una notte Franck le racconta della propria infanzia «dickensiana» (Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 327). Non ha mai conosciuto suo padre ed è stato abbandonato dalla madre. Il suo migliore amico Frédéric è morto giovane in un incidente stradale. Da allora, ogni anno, Franck va a trovare Jeannine, la madre di Frédéric. La donna rivede in lui il figlio perduto e Franck,

(continua)

φιλο-/philo- (dal tema di φιλέω/*philēō*, amare)³¹¹ e -φοβία/*phobía* (dal tema di φοβέομαι/*phobéomai*, temere)³¹² e significa «paura di amare». È la «paura di aprirsi alle emozioni e vivere sentimenti profondi»³¹³. Si manifesta limitandosi a rapporti di natura sessuale o consacrando al lavoro, allo sport o ai propri interessi³¹⁴.

La filofobia di Camille ne spiega la stasi esistenziale. Ella sfugge all'amore di Franck, ma anche all'amicizia dei Kessler e, con essa, all'occasione di intraprendere la carriera artistica. Dopo averla sottratta alla vita da *clocharde*, Pierre la sprona a ricominciare a disegnare. Per aiutarla economicamente senza farla sentire in debito, lui e Mathilde si offrono di comporre alcune sue tele. Accecata dalla diffidenza, Camille distorce la buona fede dei Kessler, insinuando che essi puntino solo a sfruttarla. Pierre nega ricordandole: «Tu sais très bien que nous t'avons toujours considérée comme notre propre fille...». «Prodigue ou prodige?», lo provoca Camille. Pierre, senza scomporsi, ribadisce: «Travaille». Segue un commento di Gavalda che esplicita la ribellione di Camille: «Elle lui avait obéi. Elle travaillait», intendendo il lavoro di inserviente. «Aujourd'hui, elle nettoyait la merde des autres et cela lui convenait parfaitement»³¹⁵.

Per evitare ogni coinvolgimento, Camille si isola nella sua *chambre de bonne*, cadendo nell'*impasse* dell'autoalienazione. Questa è una particolare condizione che la scinde interiormente:

- Il faut sortir, se sermonnait-elle.
- Mais je n'aime pas ça...
- Pourquoi tu n'aimes pas ça ?
- Je ne sais pas...
- Tu as peur ?
- Oui.
- De quoi ?
- J'ai peur qu'on me secoue la pulpe... Et puis... J'ai aussi l'impression de sortir quand je me perds à l'intérieur de moi-même... Je me balade... C'est grand quand même...³¹⁶

intercettandone la commozione, le stringe affettuosamente la spalla. Assistendo alla scena, «Camille si chiese se non stesse innamorandosi di lui...» (*ibid.*). Il seguito del soliloquio illustra il masochismo di Camille, che trasforma un sentimento puro in una minaccia fittizia: «Merde. Ce n'était pas prévu, ça... [...] Non, non, c'est parce qu'il lui avait fait son Dickens, là... Elle allait quand même pas tomber dans le panneau...» (Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 344). Per Camille, innamorarsi significa «tomber dans le panneau»: ovvero, «cadere in trappola» (cfr. «tomber dans le panneau», in *Dictionnaire Larousse monolingue*: www.larousse.fr/dictionnaires/francais/panneau/57648/locution?q=tomber+dans+le+panneau - 182945, consultato in data 23/02/2020; la traduzione è nostra).

³¹¹ Cfr. l'etimologia del prefisso «filo-» sul *Vocabolario Treccani* (www.treccani.it/vocabolario/filo/, consultato in data 24/02/2020).

³¹² Cfr. l'etimologia del suffisso «-fobia» sul *Vocabolario Treccani* (www.treccani.it/vocabolario/fobia_res-e8b1e35f-001c-11de-9d89-0016357eee51, consultato in data 24/02/2020).

³¹³ Altomare 2020.

³¹⁴ Cfr. *ibid.*

³¹⁵ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 34.

³¹⁶ Ivi, p. 218.

La «re-visione» (*supra* p. 40) di vissuti negativi scatena in Camille la stasi esistenziale e con essa il disprezzo di sé che la porta a pensare al suicidio. Con la metafora «secouer la pulpe» (letteralmente «scuotere la polpa»), ella allude al turbamento della sua fragile stabilità interiore, a causa di stimoli esterni che riaprono le ferite del materno. Come Christa-Maria, Camille è satura di sensi di colpa. Catherine agisce un po' come la Stasi, vincolando a sé la figlia con un regime di controllo e ricatti. Sia la Stasi che Catherine annientano la vitalità delle protagoniste. Ma a differenza di Christa-Maria, cui viene impedito di recitare, Camille può ricominciare a disegnare tornando ad essere curiosa e viva³¹⁷: «[...] j'ai besoin de bouger, d'aller me balader, de m'ouvrir la tête, merde !», dice Camille arrabbiandosi con Franck che non vuole una sedia a rotelle per sua nonna. Ciò permetterebbe a Camille di girare Parigi con Paulette, occupandosi di lei senza rinunciare al bisogno di evadere. «Que ce soit Philou, Paulette ou toi, le périmètre maison, miam-miam, boulot, dodo, ça vous suffit... Eh ben moi, non ! Moi je commence à étouffer, là !»³¹⁸, esclama Camille rifiutando la routine alienante.

Questo affermarsi della protagonista ne indica la ribellione alla «non-vita», che tuttavia non è sancita dall'«Epilogo» di *Insieme, e basta*. In coppia con Franck, Camille non subisce più attacchi dalla madre. Catherine è infatti intimorita da Franck, determinato a proteggere la sua amata. Questa dinamica non rispecchia però la reale emancipazione di Camille, stereotipandola al contrario nel ruolo di principessa indifesa. A nostro avviso, la protagonista di Gavalda si affranca ben prima dell'«Epilogo», quando mostra a Mathilde una nuova serie di disegni. Si tratta di spaccati della convivenza con Philibert, Franck e Paulette, grazie ai quali realizza di essere cambiata: «Ce n'était plus la même personne qui tenait le crayon... Elle s'était ébrouée, elle avait mué et dynamité les blocs de granit qui l'empêchaient d'avancer depuis tant d'années...»³¹⁹.

La liberazione di Camille dalla sua stasi esistenziale corrisponde alla rottura dell'*outsider* con il mondo delle apparenze. Come Camille, l'*outsider* ha bisogno di stare solo per guardarsi dentro³²⁰, almeno nella fase in cui prende atto della sua alienazione. Se quest'ultima divide la personalità di Camille, nell'*outsider* essa genera la dicotomia «sì/no definitivo»³²¹. Questa formula significa la tensione tra una totale fiducia e una totale sfiducia nella vita, tra credere alle apparenze e guardare in faccia la Verità. Per Wilson, la soluzione sta nel negare la trascendenza (intesa come disegno divino) affermando la volontà costruttiva dell'individuo: «Dietro all'uomo c'è l'abisso, il nulla; questo l'*outsider* lo sa; il suo compito è quello di [...] *volere*, nonostante l'abisso; di costruire qualcosa»³²².

³¹⁷ Cfr. De Bruyn, op. cit.

³¹⁸ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 442.

³¹⁹ Ivi, p. 449.

³²⁰ Cfr. Wilson, *L'outsider*, cit., p. 353.

³²¹ Ivi, p. 154.

³²² Ivi, pp. 255-256.

Nel rivedere la sua visione pessimistica dell'esistenza, Camille ridimensiona il suo «no definitivo». Senza rifugiarsi nel cieco ottimismo del «sì definitivo», ella osa un approccio alla vita più fiducioso. Incoraggiandola ad essere «leggera»³²³, Mathilde allude alla «leggerezza pensosa» di Guido Cavalcanti. Protagonista della nona novella della sesta giornata del *Decameron*, Guido è «un austero filosofo»³²⁴ che medita tra i sarcofaghi del Battistero di San Giovanni. Appartenente alla *jeunesse dorée* fiorentina, egli ne declina tuttavia gli inviti a far baldoria. Risentendosi per il contegno di Guido, Betto Brunelleschi e la sua brigata decidono di provocarlo, chiedendogli che cosa avrebbe fatto una volta scoperto che Dio non esiste. Tenendo presente che il confronto avviene tra le tombe, Guido ribatte: «Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace». Con queste parole, egli allude all'ignoranza dei suoi scocciatori, dando a intendere che essa li rende «peggio che uomini morti»³²⁵.

Al di là della battuta di spirito, ciò che meraviglia del personaggio di Guido è il balzo con cui scavalca il sarcofago contro il quale era costretto da Betto:

[...] l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite.³²⁶

Soddisfatta della svolta di Camille, Mathilde le offre nuovamente il suo aiuto. Il primo impulso della protagonista di Gavalda è di rifiutare come al solito: «Depuis vingt-sept ans, elle disait non. Non, ça va. Non, je vous remercie. Non, je n'ai besoin de rien. Non, je ne veux rien vous devoir. Non, non, laissez-moi»³²⁷. Ma la nuova Camille ha imparato a sottrarsi ai suoi «gravats»: «Tu ne m'as pas parlé de ta mère...», le fa notare l'acuta Mathilde. Stupendosi di se stessa, Camille ammette: «[C'est] bon signe, non ?»³²⁸. Finalmente libera dalla presa dell'ingombrante narcisismo materno, Camille supera «la pesantezza, l'inerzia, l'opacità del mondo»³²⁹. Scardinando la sua «autarchia affettiva», la rivoluziona in una sana solitudine: quella che, alla stregua di Valcarenghi, è per Ivana Castoldi la «libertà interiore». Tale libertà si ottiene quando la realizzazione personale dipende unicamente da noi stesse:

Gli altri, se siamo fortunati, ci accompagneranno e potranno contribuire al nostro

³²³ Gavalda, *Insieme...*, cit., p. 433.

³²⁴ Calvino 1993, p. 15.

³²⁵ Boccaccio 2013, p. 1237.

³²⁶ Calvino, op. cit., p. 16.

³²⁷ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 451.

³²⁸ Ivi, p. 450.

³²⁹ Calvino, op. cit., p. 8.

benessere, colmare le nostre inevitabili mancanze, ma non potranno sostituirsi a noi per scegliere e agire al posto nostro. Non dovremmo, comunque, permetterlo.³³⁰

Camille si congeda con la consapevolezza che accettare l'aiuto degli altri non significa cedere a un ricatto morale: «Oui, je ne retournerai plus faire le larbin [...]. Oui, je voudrais travailler en paix pour la première fois de ma vie. [...] Oui, j'ai changé. Oui, j'ai besoin de vous». «Oui»³³¹ è il suo «sì definitivo».

5.5 L'Arminuta

In *Storia della bambina perduta* (2014), ultimo volume de *L'amica geniale*, Lila si mette in testa di conoscere «Napoli nella sua interezza»³³²:

L'essenziale, nello schema di Lila, era farsi domande. Chi erano i martiri, cosa significavano i leoni, e quando c'erano state le pugne e i patiboli, e la via della Pace, e la Madonna, e la Vittoria. I racconti erano un allineare dei prima, dei poi, dei quindi.³³³

Alternando splendore e grigiore dissennato³³⁴, la «Napoli ciclica» di Lila è una metafora della «smarginatura». La precarietà dell'esistenza umana è nella furia latente del Vesuvio e nei «giardini paradisiaci»³³⁵ dei palazzi, che si popolano di «fantasie notturne»³³⁶. Studiare l'anatomia di Napoli è l'ennesimo tentativo di Lila di contrastare la frattura congenita del mondo. La «smarginatura» è come una «vegetazione oscura» nata dalla «notte della materia»³³⁷. I racconti napoletani di Lila originano perciò da «qualcosa di brutto, di scomposto», che diventa un edificio, una strada o un monumento, «per poi perdere memoria e senso, peggiorare, migliorare, peggiorare, secondo un flusso per sua natura imprevedibile». Paragonata a un'alternanza di «onde, calma piatta, rovesci, cascate»³³⁸, la mente di Lila è come l'acqua: versatile e inquieta. Ella «ha una cosa viva nella testa che non ha nessuno, una cosa forte, che salta di qua e di là e niente riesce a fermarla, una cosa che nemmeno i medici sanno vedere e che secondo me», dice Michele Solara, «non conosce nemmeno lei anche se ce l'ha dalla nascita»³³⁹. Con feroce determinazione, egli fa di Lila «l'eletta tra le donne»³⁴⁰, riconoscendone la «prontezza

³³⁰ Castoldi 2003, p. 11.

³³¹ Gavalda, *Ensemble...*, cit., p. 451.

³³² Ferrante, *Storia della bambina perduta*, 2014, p. 417.

³³³ Ivi, p. 418.

³³⁴ Cfr. ivi, p. 419.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Ferrante, *Storia della bambina perduta*, cit., p. 420.

³³⁷ Bachelard 2006, p. 8.

³³⁸ Ferrante, *Storia della bambina perduta*, cit., p. 418.

³³⁹ Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, 2013, p. 304.

³⁴⁰ Ivi, p. 191.

mentale» che sa «di sibilo, di guizzo, di morso letale»³⁴¹. Coi suoi tipici «occhi a fessura»³⁴², Lila sonda il fondo delle cose, alla ricerca di quei «fiori neri»³⁴³ che le corrompono da dentro.

Anche l'Arminuta è pervasa da un'altrettanto ambiziosa volontà di capire. Rispetto a Lila, che si caratterizza per una riflessione di ordine cosmico, l'Arminuta si limita a scoprire la storia del proprio passato. Eppure, entrambe le protagoniste finiscono per indagare le loro vite disarmoniche, che nei rispettivi romanzi cercano di esorcizzare ricorrendo a parvenze di ordine. Come spiega Lenù, voce narrante della saga de *L'amica geniale*, «Lila [...] restò sempre al centro del suo orrore»³⁴⁴. Dopo la misteriosa scomparsa di sua figlia Tina, Lila cerca di continuo la compagnia di Imma, la figlia di Lenù. Lenù si spiega l'atteggiamento di Lila sostenendo che il corpo di Imma rappresenti per l'amica «il segno di una colpa»:

Ripensai spesso alla situazione in cui la bambina si era persa. Nino l'aveva consegnata a Lila ma *Lila non se ne era occupata*. Aveva detto alla figlia: *tu aspetti qui*, e a mia figlia: *vieni con zia*. Lo aveva fatto, forse, per mettere Imma sotto gli occhi del padre, per lodargliela, per stimolarne l'affetto, chissà. Ma Tina era vivace, o più semplicemente si era sentita trascurata, si era offesa, e si era allontanata.³⁴⁵

Per Lila, il peso del corpo di Imma è «un argine contro il tempo». È un modo «per trattenersi dentro quella domenica terribile»³⁴⁶, ancorata all'idea che Tina ritornerà. «L'innocenza e la colpa», «la nascita e la morte», ma soprattutto la «relazione tra la verità e il male» sono temi affrontati anche dall'Arminuta. Per via del doppio abbandono subito, si trova con «due famiglie e nessuna», travolta come Edipo dall'«enigma dell'identità». Michele Lauro sostiene, come Murgia prima di lui, che «solo sapendo da dove provieni puoi sperare un giorno di conoscere te stesso»³⁴⁷. Rispetto a Edipo, l'Arminuta non ha però una sfinge da interrogare: se i genitori adottivi sono latitanti, quelli biologici sono reticenti. Il contesto affettivo che la circonda è un mondo di rapporti al contrario, dove sono i figli ad accudire i genitori rassegnati alla propria miseria. Persino la natura si mostra apatica, indifferente anch'essa al destino dei giovani. Sbalzato dal motorino di un amico, Vincenzo atterra sul filo spinato, «come un angelo troppo stanco per battere le ali un'ultima volta»: «[...] rimasto appeso con la testa verso gli animali al pascolo, [...] [le] mucche si erano voltate a guardarlo, poi avevano abbassato i musci e si erano rimesse a brucare»³⁴⁸.

La caratterizzazione dell'Arminuta è percorsa dal tema del ribaltamento. Da figlia

³⁴¹ Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 44.

³⁴² Ivi, p. 46.

³⁴³ Bachelard, op. cit., p. 8.

³⁴⁴ Ferrante, *Storia della bambina perduta*, cit., p. 331.

³⁴⁵ Ivi, p. 329.

³⁴⁶ Ivi, p. 330.

³⁴⁷ Lauro 2017.

³⁴⁸ Di Pietrantonio, op. cit., p. 82.

prodiga indesiderata, diventa una ragazzina che spaventa gli adulti e infine un'anziana saggia in un corpo giovane. In primo luogo, quando l'Arminuta viene restituita alla famiglia biologica, la descrizione del suo ritorno rovescia la parabola del padre misericordioso³⁴⁹. Nel Vangelo di Luca, l'uomo fa uccidere il vitello grasso per festeggiare il ricongiungimento col figlio «perduto»³⁵⁰. Ne *L'Arminuta*, la madre biologica non si alza nemmeno dalla sedia, accogliendo la figlia con un laconico «sei arrivata»³⁵¹. In secondo luogo, quando l'Arminuta coglie di sorpresa Adalgisa, quest'ultima la guarda come se fosse un fantasma. «Ero io», fa notare l'Arminuta, «poco più di una bambina, e i bambini non fanno paura»³⁵². In ultima analisi, l'incontro tra la protagonista e zi' Carmela le rende simili per il legame comune con la Verità. L'una pare l'alter ego dell'altra. L'anziana *magara* è anch'ella un'*outsider*, per la chiaroveggenza e la simbiosi con la natura che le conferiscono un'aura soprannaturale. La pelle del viso, «riarsa dal sole di cento estati», la mimetizza con la corteccia della quercia che la sovrasta. «Avevano la stessa immobilità, la stessa trama di crepe. Ai miei occhi», dice l'Arminuta, «apparivano eterne, la vecchia e la quercia».

Zi' Carmela personifica la Verità, forte dell'autorità conferitale da una presunta morte apparente: «[...] una volta era stata nella morte e ci era rimasta parecchi giorni, ma non aveva potuto sopportare la solitudine ed era tornata»³⁵³. Come Proserpina, la *magara* torna provvisoriamente nel mondo dei vivi, esalando l'ultimo respiro all'età di centonove anni. A differenza di zi' Carmela, l'Arminuta non incarna la Verità, ma tende ad essa nel rivangare le radici del proprio passato. L'essenza della sua ricerca, che smaschera la falsità delle madri, fa di lei l'equivalente femminile dell'*outsider* di Wilson. All'inizio del suo cammino, l'*outsider* mette in discussione le norme spersonalizzanti della società. Indotto a perseguire un'illusione di felicità, realizza di non avere più il controllo sulla propria vita. Allo stesso modo, l'Arminuta mette in discussione la volontà materna e, con essa, il cliché della madre che agisce sempre per il bene dei figli. Nulla impedisce all'Arminuta di continuare a raccontarsi che Adalgisa è malata, che l'ha abbandonata per proteggerla e che Adriana mente, gelosa del fatto che lei non la voglia con sé in città. Credere a queste chimere le eviterebbe il contraccolpo della verità, ma le impedirebbe anche di diventare padrona del suo destino.

La conquista della verità si attua attraverso la «re-visione». Le donne di Rich guardano al loro passato, costruito in funzione dei bisogni altrui. In tal modo, esse si affrancano da quegli automatismi indotti che le condannano alla subordinazione. Nel suo piccolo, l'Arminuta si comporta in modo analogo, rivedendo quei momenti che l'hanno privata del diritto di scegliere. Continuando a porre domande, malgrado l'evasività delle

³⁴⁹ Cfr. Lauro, op. cit.

³⁵⁰ Lc 15, 32 in *La Sacra Bibbia* CEI-UELCI, Libreria Editrice Vaticana, 2008.

³⁵¹ Di Pietrantonio, op. cit., p. 4.

³⁵² Ivi, p. 146.

³⁵³ Ivi, p. 113.

madri, ella si ribella al ruolo di pedina inconsapevole. La «re-visione» come principio-guida della sua narrazione di adulta-bambina ritorna ne *L'Arminuta*, adattamento teatrale del romanzo di Di Pietrantonio. La riduzione di Giacomo Vallozza è diretta da Guidone, che vi interpreta l'Arminuta con Beatrice Vecchione nel ruolo di Adriana. La scenografia di Gregorio Zurla è all'insegna della rievocazione: non soltanto dei momenti bui, che innescano la «re-visione», ma anche dei «magici istanti» che salvano dalla disperazione.

La «struttura scenica» della pièce *L'Arminuta* è «scandita minuziosamente da [sic] ritmi della memoria, del sogno e della realtà»³⁵⁴. C'è il misero materasso della casa del paese, dove l'Arminuta dorme contro i piedi di Adriana. C'è il seggiolino volante della



Figura 17 – Beatrice Vecchione (a destra) e Lucrezia Guidone (a sinistra) sono rispettivamente l'Arminuta e Adriana (foto © Fabio Lovino)

giostra degli zingari, su cui ella, elevata da Vincenzo, conquista il trofeo e «una specie di felicità»³⁵⁵. C'è infine la sabbia (*figura 17*) che la riporta alla spiaggia della costa abruzzese. Sotto l'influenza della figura idealizzata di Adalgisa, essa è un paradiso dall'«ombra profumata di crema»³⁵⁶. Successivamente, la stessa spiaggia perderà ogni patina idilliaca, rispecchiando il trauma del doppio abbandono. Essa farà da sfondo a un bacio tra l'Arminuta e Vincenzo, separati precocemente e di conseguenza estranei al loro legame di sangue. Come gli oggetti di scena, anche gli abiti hanno una funzione evocativa. È il caso per esempio del cappotto indossato da Guidone: le sue linee dritte richiamano le pieghe «rigide di fabbrica»³⁵⁷, sull'abito che l'Arminuta indossa all'inizio del romanzo.

³⁵⁴ Gianmarco 2019.

³⁵⁵ Di Pietrantonio, op. cit., p. 17.

³⁵⁶ Ivi, p. 44.

³⁵⁷ Ivi, p. 5.

Alla stregua di una *madeleine de Proust*, il cappotto dell'attrice rievoca nel personaggio il principio della sua odissea. Ci riferiamo al trasferimento dell'Arminuta dalla città al paese d'origine e, di riflesso, al giorno in cui, varcando la soglia della casa nativa, fa ritorno a un mondo inospitale, anaffettivo e violento.

A differenza della «madre del paese», la protagonista non si rassegna al proprio fato avverso. A differenza della «madre del mare», ella incarna «il lato intelligente, sensibile, responsabile del genere umano»³⁵⁸. Il suo «esistere in due vite parallele»³⁵⁹ crea i



Figura 18 – Beatrice Vecchione strappa il disegno di Adriana (foto © Fabio Lovino)



Figura 19 – Sopracoperta dell'edizione Einaudi (2017) de *L'Arminuta*

presupposti per il suo riscatto, che si realizza anche grazie all'arte della resistenza. *L'Arminuta* ce l'ha nel sangue, in quanto figlia dell'entroterra abruzzese. Assopitosi negli anni trascorsi tra gli agi della città, quel «segreto impulso»³⁶⁰ che le impedisce di arrendersi si riattiva in lei grazie alla sorella. Adriana le ricorda che la vita è come una giostra: «Volare incatenati, l'uno dietro l'altro, sospinti verso un ben povero trofeo».

Nel «miserabile teatro delle dinamiche familiari»³⁶¹, il *deus ex machina* è la sorellanza intesa, non solo come legame di sangue, ma anche e soprattutto come solidarietà

³⁵⁸ Lauro, op. cit.

³⁵⁹ Pent 2017, p. 42.

³⁶⁰ Lauro, op. cit.

³⁶¹ *Ibid.*

femminile. L'Arminuta e Adriana colmano «il vuoto dell'amore primario»³⁶² costruendosi una complicità «insolubile e salvifica»³⁶³. Quest'ultima è immortalata in una foto di scena de *L'Arminuta* (**figura 18**), nella quale figura la riproduzione di un disegno di Adriana. Quest'ultimo è così descritto dalla protagonista del romanzo:

Sulla carta io e lei ci tenevamo per mano tra l'erba in fiore. Con quella libera reggevo un libro, c'era scritto STORIA sulla copertina, mentre lei un panino. Un lembo di mortadella pendeva, riconoscibile dai cerchi bianchi di grasso in mezzo al rosa. Adorava la mortadella. Un'altra differenza colta dalla matita: lei sorrideva con certi dentini, io no. È sempre stata un genio, Adriana.³⁶⁴

Nella foto Guidone, nel ruolo dell'Arminuta, fissa l'obiettivo in primo piano. Il suo sguardo ha la stessa cupa intensità della determinazione che traspare da un altro sguardo femminile: quello dell'anonima ragazza nella foto di Anka Zhuravleva (**figura 19**), sulla sovracoperta dell'edizione Einaudi (2017) de *L'Arminuta*. In secondo piano Vecchione, nel ruolo di Adriana, strappa la riproduzione del disegno del romanzo. La lacerazione può alludere alla ferita dell'abbandono materno, alla separazione delle due sorelle o, in modo più immediato, alla loro rabbia: quella di figlie cresciute troppo in fretta. L'autenticità del rapporto con Adriana è la Verità che insegue l'Arminuta e che è sancita dal finale del libro: «Ci guardavamo sopra il tremolio della superficie, i riflessi accecanti del sole. Alle nostre spalle il limite acque sicure. Stringendo un poco le palpebre l'ho presa prigioniera tra le ciglia»³⁶⁵. In questa metafora, la parola «prigioniera» perde qualsiasi accezione negativa. Resta l'immagine di una sorella che racchiude l'altra nel proprio corpo, in un abbraccio fusionale più vero di quello materno.

³⁶² De Tommasi, op. cit., p. 58.

³⁶³ Pigmei 2017, p. 35.

³⁶⁴ Di Pietrantonio, op. cit., p. 126.

³⁶⁵ Ivi, p. 163.

Conclusioni

Data l'influenza della madre sulla percezione che la figlia ha di sé e del mondo, le madri controllanti, narcisiste e anaffettive del nostro corpus influiscono tutte negativamente sulla dimensione relazionale delle figlie. Relegando queste ultime in condizioni di marginalità, le privano della libertà di decidere del loro destino. Le sorelle Lisbon, Camille e l'Arminuta sono d'altronde succubi del protagonismo materno, fino a quando ciò non le spinge al loro limite di sopportazione. A questo punto, invece di soccombere, si trasformano da emarginate in *outsiders*. In tal modo, ribaltano gli effetti nefasti del materno, traendone un'occasione di vendetta o di affermazione personale.

Le sorelle Lisbon, Camille e l'Arminuta sono in quest'ottica riconducibili a Morgana. Quest'*outsider* leggendaria, che scopre il suo potere nel suo esilio dal mondo, è per Murgia e Tagliaferri un prototipo di donna emancipata. La celebre maga del ciclo arturiano dà il nome sia al podcast radiofonico (*Morgana*, dal 2018) che al libro (*Morgana. Storie di ragazze che tua madre non approverebbe*, 2019), di cui le due autrici sono artefici insieme. Nell'uno e nell'altro, l'esempio di Morgana traccia una costellazione di donne fuori dagli schemi. «Le loro non sono storie edificanti, ma di sicuro sono educative», recita l'«Introduzione» del libro *Morgana*. Per Murgia e Tagliaferri, si tratta di storie che «formano alla libertà, alla presa di distanza dalle regole imposte e al coraggio di essere se stesse anche quando intorno nessuno capisce chi sei o cosa stai facendo, donne comprese»¹.

Vita Merlini (1148-1150 ca.) è una delle prime fonti in cui appare il nome di Morgana. In questa cronaca di Geoffrey of Monmouth, Morgana è la più bella di nove sorelle che governano l'Isola di Avalon chiamata da Monmouth «Insula Pomorum»² («Isola delle Mele»: l'italiano «mela» corrisponde infatti al gallese *afal*, così come al bretone e al cornico *aval*³, da cui Avalon). Morgana è prima tra tutte per la sua sapienza erboristica, che fa di lei un'antesignana delle *magare* abruzzesi. In aggiunta, Monmouth ci dice che ella possiede doti soprannaturali, che le permettono di volare e di assumere molteplici sembianze⁴.

In seguito, «Morgana la fata» figura nell'*Erec e Enide* (*Erec et Enide*, 1170 ca.), romanzo cortese in versi composto da Chrétien de Troyes. L'epiteto «la fata» la rende discendente degli *Áes sídhe*, le antiche divinità irlandesi ridotte a fate dall'immaginazione popolare (*sióg*, in irlandese moderno, significa appunto «fata»⁵). Troyes conferma le doti curative di Morgana, identificandola inoltre come sorella di Artù⁶.

¹ Murgia, op. cit., p. 9.

² De Monemuta 1837, p. 36.

³ Cfr. Savage 1942, p. 412, nota 29.

⁴ Cfr. De Monemuta p. 37.

⁵ Cfr. Ellis 1987, p. 23.

⁶ Cfr. Troyes 1983, p. 64.

Nel secolo successivo, la caratterizzazione di Morgana viene al contempo sviluppata e distorta. Tra le sue rappresentazioni medievali, quella del *Lancelot-Graal* (1215-1225) si staglia per la sua misogina compiutezza. Questo ciclo di romanzi in francese antico è di autori tuttora anonimi, sebbene annoveri tra le fonti il romanzo in prosa *Merlin* (inizio XIII^e sec.). Attribuito a Robert de Boron, *Merlin* descrive Morgana come «figlia illegittima»⁷ di Igraine, quest'ultima madre di Artù. Come accadrà a Gertrude ne *I promessi sposi*, Morgana viene mandata dai genitori in un convento. Qui apprende le arti del trivio e del quadrivio⁸, diventando esperta in astronomia e medicina («physique»⁹ nel testo originale: ovvero, le scienze naturali e, per estensione, le arti mediche).

Anche nel *Lancelot-Graal* Morgana finisce in un convento. Per quanto riguarda invece l'epiteto di «fata», se nel *Merlin* ella lo ottiene per la sua sapienza¹⁰, nel *Lancelot-Graal* ella lo deve anche alla sua intelligenza¹¹. Ad eccezione di questa nota di merito, il *Lancelot-Graal* fa di Morgana il corrispettivo negativo di Artù. Divenuta allieva di Merlino, fa prigioniero il prode fratellastro e tenta di convincerlo del tradimento della sua amata Ginevra. Con tutta probabilità, la nuova carica negativa di Morgana deriva dalla crescente paura popolare per il soprannaturale di matrice pagana e dal timore religioso verso le donne né passive né sottomesse¹².

Nel successivo *Re Artù e i cavalieri della tavola rotonda* (*Le Morte Darthur*, 1485¹³), Thomas Malory aggrava il declino morale di Morgana. Come puntualizza Maureen Fries, «Morgan le Fay's career in medieval Arthurian romance moves from connector of life with healing in the *Vita Merlini* into a connector of death with illicit sex and wrongful imprisonment in most subsequent works»¹⁴. Confermando la teoria di Fries, Malory fa di Morgana un'adultera con tendenze omicide. Oltre ad essere infedele al marito, ella ordisce il suo assassinio e quello del fratellastro Artù. Gli appellativi che le riserva Malory sono tutti variazioni sul tema della strega. Definita «demonio» («fiend»)¹⁵, «incantatrice» («sorceress») e «nemica dei veri amanti» («enemy to all true lovers»)¹⁶, Morgana è debole

⁷ Boron 1994, p. 148.

⁸ Nel Medioevo, per «arti del trivio» (o semplicemente «trivio» o «Trivio») si intendevano la grammatica, la dialettica e la retorica, in contrapposizione alle «arti del quadrivio» che comprendevano l'aritmetica, l'astronomia, la geometria e la musica (cfr. «trivio», in *Vocabolario Treccani* online. <www.treccani.it/vocabolario/trivio/>, consultato in data 28/07/2020).

⁹ Boron, op. cit., p. 148; cfr. *ibid.*, nota 28.

¹⁰ Cfr. Boron, op. cit., p. 148.

¹¹ Cfr. *Lancelot-Graal: The Old French Arthurian Vulgate and Post-Vulgate in Translation*, vol. 1, 1993, p. 208, nota 16.

¹² Cfr. Brandi 2019.

¹³ Quella del 1485 fu considerata la prima edizione del testo fino alla scoperta, nel 1934, del manoscritto di Winchester (composto tra il 1469 e il 1470).

¹⁴ Fries 1994, p. 1.

¹⁵ Malory, *Re Artù e i cavalieri della tavola rotonda*, 1985, p. 105. Per l'originale inglese: Malory, *Morte Darthur*, 1927, p. 68.

¹⁶ Malory, *Re Artù...*, cit., p. 285. Per l'originale inglese: Malory, *Morte Darthur*, cit., p. 189.

per sua stessa ammissione: «Sono stata indotta in tentazione dal Nemico [“devil”]»¹⁷, dice al figlio che la sorprende mentre è sul punto di uccidere il marito.

Questa consapevolezza di Morgana è il primo passo verso la sua redenzione che si compie sul finale del romanzo di Malory. Nel capitolo V del libro XXI, Artù appoggia la testa ferita sul grembo di una Morgana in lacrime, che per curarlo lo porta sull’Isola di Avalon. In ultima analisi, la «doppiezza» («falsehood») ¹⁸ peccaminosa di Morgana viene mitigata riassegnandole il suo antico ruolo di guaritrice. Questa oscillazione di Morgana tra luce e tenebre si riflette nel fascino sinistro della Morgana di Aubrey Beardsley in *How*



Figura 20 – *How Morgan le Fay Gave a Shield to Sir Tristram* (1870) di Aubrey Beardsley

Morgan le Fay Gave a Shield to Sir Tristram (1879). In questa illustrazione di un’edizione del 1927 de *La Morte Darthur*, il fine profilo di Morgana emerge dal nero pece della chioma e del manto, impreziositi da perle, fiori e nastri delicati, che contrastano con l’abisso bianco dei suoi occhi (**figura 20**).

Detto ciò, per una netta rivisitazione in positivo di Morgana, bisogna attendere il XX secolo con Marion Zimmer Bradley. Il suo fantasy storico *Le nebbie di Avalon* (*The Mists of Avalon*, 1983) è una riscrittura del ciclo arturiano, in cui Morgana prende la parola narrando i fatti dal suo punto di vista. Nel «Prologo» della prima edizione italiana integrale

¹⁷ Malory, *Re Artù...*, cit., p. 105. Per l’originale inglese: Malory, *Morte Darthur*, cit., p. 68.

¹⁸ Malory, *Re Artù...*, cit., p. 109. Per l’originale inglese: Malory, *Morte Darthur*, cit., p. 70.

del romanzo (HarperCollins, 2018), Morgaine¹⁹ elenca tutti gli epiteti che le sono stati attribuiti: «Ai miei tempi mi furono dati diversi nomi: sorella, amante, sacerdotessa, maga, regina»²⁰. A differenza di quelli di Malory, gli epiteti di Zimmer Bradley non rispecchiano la parzialità del punto di vista maschile. Si tratta di epiteti neutri che precludono all'unico nel quale Morgaine si rispecchia: «In verità mi è toccato in sorte di essere una maga e forse verrà il giorno in cui bisognerà conoscere questa storia»²¹. Nel suo «Prologo», Morgaine ritorna a più riprese sul tema della Verità, fuoco che infiamma l'*outsider* di Wilson e l'Arminuta. La facoltà visionaria di entrambi, capaci di vedere oltre le apparenze, riecheggia nelle seguenti parole di Morgaine: «[...] io ho sempre avuto il dono della Vista e la capacità di scrutare nelle menti di uomini e donne [...]»²². In questa citazione, la «Vista» non è soltanto la capacità divinatoria, ma anche il dono di diradare la nebbia che cela l'Isola di Avalon. Qui Morgaine fa parte di una casta di sacerdotesse, che non si limitano al culto di Ceridwen (la Grande Dea o Grande Madre). Esse muovono le fila del Regno di Britannia, decidendo matrimoni e discendenze.

Ne *Le nebbie di Avalon*, l'Isola Sacra celebra il Femminile come sapienza e tensione verso la Verità. La nebbia che l'occulta (o la svela, ma sempre e solo per volontà delle sacerdotesse) ha di conseguenza una doppia valenza che rispecchia il prisma di emozioni di Morgaine²³. Da un lato, la nebbia simboleggia la difesa femminile²⁴ contro l'aggressività maschile (rappresentata da Zimmer Bradley nel fanatismo dei preti cristiani). Dall'altro, essa è il velo che «ottunde la consapevolezza», «metafora della distanza tra sé e la coscienza di sé»²⁵:

La nebbia incarna l'ambivalenza della parola "sterile". Da un lato impedisce la contaminazione, la confusione tra ciò che è dentro e ciò che è fuori, tra chi è *noi* e chi è *loro*; ma è sterile anche perché non consente la rigenerazione del presente, l'evoluzione dello sguardo, la riscoperta della differenza che passa tra il confine che ci si è dati e l'orizzonte che continua a sfidarci.²⁶

L'«evoluzione dello sguardo», come slancio visionario verso una sintesi feconda degli opposti, è personificata da un'altra *outsider* che anticipa di molti secoli Morgana. Si

¹⁹ A differenza di Roberta Rambelli, traduttrice della prima edizione italiana non integrale (1986) de *Le nebbie di Avalon*, il traduttore Flavio Santi lascia inalterata la forma originale inglese del nome di Morgana.

²⁰ Zimmer Bradley, *Le nebbie di Avalon. Parte prima*, 2018, p. 13.

²¹ *Ibid.*

²² Zimmer Bradley, *Le nebbie di Avalon. Parte prima*, cit., p. 15.

²³ L'ambivalenza di Morgana è per Murgia il fulcro della rielaborazione del personaggio in chiave femminista. Rappresentando Morgana come capace di buoni e cattivi sentimenti, Zimmer Bradley la situa conflittualmente, e non passivamente, nel «dramma del limite» (Murgia, *L'inferno è una buona memoria. Visioni da Le nebbie di Avalon di Marion Zimmer Bradley*, 2018, p. 111) che il sistema patriarcale impone alle donne.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 30.

²⁵ *Ivi*, pp. 112-113.

²⁶ *Ivi*, p. 113.

tratta della filosofa, astronoma e matematica Ipazia di Alessandria, definita per sottrazione da Silvia Ronchey «non una cinica, non una criptocristiana, non una scienziata perseguitata dalla chiesa [...], non una profemminista»²⁷. Con questa chiusa, Ronchey prende inconsapevolmente le distanze dalla lettura di Ipazia proposta da Murgia nel podcast *Morgana*. L'episodio del 17 agosto 2019 si apre con una digressione sulla ricorrenza dell'8 marzo. La Giornata internazionale dei diritti della donna è per Murgia «il frutto di una serie di eventi di lotta ravvicinati, tutti mirati all'ottenimento del diritto di voto alle donne e al miglioramento delle loro condizioni di lavoro»²⁸. Facendo poi leva sul fatto che «la protesta delle donne nel mondo ha sempre accompagnato in modo decisivo i grandi cambiamenti della storia»²⁹ (si veda la Rivoluzione russa di febbraio, avvenuta, secondo il calendario gregoriano, tra l'8 e il 12 marzo 1917), Murgia sottolinea «una coincidenza molto antica» che «regala» all'8 marzo «un significato di memoria [...] quasi profetico»:

L'8 marzo del 415 d. C., un lunedì di Quaresima, è anche il giorno del selvaggio assassinio della donna più saggia e istruita del mondo ellenico. Morgana prima di ogni altra Morgana, la donna fuori dagli schemi di oggi è Ipazia di Alessandria³⁰[.]

conclude Murgia facendo di Ipazia un idolo e una paladina, a metà tra l'influencer *ante litteram*³¹ e una martire della libertà femminile di pensiero.

Al di là della vertiginosa lettura di Murgia, Ipazia avrebbe forse condiviso l'idea di verità formulata da Morgaine. «Non esiste un racconto che risponde al vero», dice la maga nel «Prologo» de *Le nebbie di Avalon*: «La verità ha molte facce [...]: dipende dalla volontà, dai tuoi pensieri, da dove la strada ti condurrà [...]»³². Come si evince dalle iniziali minuscole di «vero» («true») e «verità» («truth») ³³, il percorso di conoscenza e di autocoscienza di Morgaine è antitetico, come quello di Ipazia, alla concezione dogmatica di un'Unica Verità: non l'autenticità perseguita dall'*outsider*, bensì l'unica versione di una narrazione che esclude le altre. Al contrario dei parabolani, esponenti di un cristianesimo radicale e intollerante, Ipazia è portavoce del λόγος σπερματικός/*logos spermatikos*: un sistema di ragionamento eclettico, secondo cui «i semi di verità divina si [trovano] sparsi in tutte le filosofie e le religioni» e «il compito dell'uomo e della donna saggi [è] quello di investigarli, riconoscerli e promuoverli in qualunque cultura si manifestino»³⁴.

Il prodigioso ingegno di Ipazia «cercava la verità, amava il dubbio, detestava la

²⁷ Ronchey 2010, p. 11.

²⁸ Murgia e Tagliaferri, "Ipazia", 2019, 00:52-01:00.

²⁹ Ivi, 01:08-01:15.

³⁰ Ivi, 01:16-01:52.

³¹ Cfr. ivi, 14:33-15:01.

³² Zimmer Bradley, *Le nebbie di Avalon. Parte prima*, cit., p. 15.

³³ *Ibid.* Per l'originale inglese: Zimmer Bradley, *The Mists of Avalon*, cit., pp. X-XI.

³⁴ Murgia e Tagliaferri, "Ipazia", cit., 21:51-22:05.

manipolazione»³⁵. La sua natura di *outsider* è consolidata da un'«elegante insolenza»³⁶, sancita da un gesto dissacrante raccontato da/nel Suida ³⁷. Malgrado l'intento paradossografico dell'autore/del testo – funzionale alla fama di eccentricità dei filosofi –, il gesto in questione è degno di nota per la sua visionaria modernità. Suida narra³⁸ che uno studente di Ipazia si innamorò di lei: non dell'amore platonico dell'allievo per la maestra, ma di una passione fisica che i filosofi platonici giudicavano una malattia³⁹. Ipazia, che insegnava a distinguere tra amore intellettuale e amore carnale, invita il ragazzo a sublimare nella musica il suo desiderio di possesso – nel film *Ágora* (2009) di Alejandro Amenábar, una licenza ironica farà sì che Ipazia (Rachel Weisz) suggerisca al suo studente di dare il suo cuore a un'altra musa più bella di lei: la musica⁴⁰. Ma poiché l'allievo si ostina a esprimerle il suo “amore”, un giorno Ipazia arriva a lezione con un dono per lui. Si tratta di un pezzo di tessuto macchiato del suo sangue mestruale, che ella commenta così: «In definitiva è di questo, ragazzino, che ti sei innamorato [...] di niente di sublime»⁴¹.

Se Murgia vede nel gesto di Ipazia un «disprezzo di sé e del proprio corpo»⁴², Marinella Perroni, fondatrice del Coordinamento Teologhe Italiane, lo interpreta invece come il rifiuto di «essere pensata soltanto dentro un'idea di generatività»⁴³ (quella fisica del sangue mestruale). Dal confronto tra la scrittrice e la teologa, emerge il rischio di interpretare Ipazia in chiave sessantottina, poiché la qualità atemporale del suo esempio è tale all'interno del contesto storico-culturale cui pertiene. Più che femminista, Ipazia era πολιτική/*politike* e cioè dotata di responsabilità civica intesa, in senso platonico, sia come partecipazione alla vita amministrativa e religiosa della *polis*⁴⁴, sia come «stile di vita temperante»⁴⁵. A conferma di ciò, (il) Suida recita: «[Ipazia era] eloquente e dialettica (*dialektike*) nel parlare, ponderata e piena di senso civico (*politike*) nell'agire, così che tutta

³⁵ Ronchey, op. cit., p. 11.

³⁶ Ivi, p. 27.

³⁷ A detta di Silvia Ronchey, Denis Diderot fu «puntiglioso interprete» (Ronchey, op. cit., p. 17) di Suida (o Suda), termine del quale non si sa tuttora se sia il titolo della maggiore enciclopedia bizantina pervenutaci (*Σοῦίδα* o *Σοῦδα*, ca. X sec.) o piuttosto il nome del suo autore. Suida è una delle più preziose fonti sulla vita di Ipazia, celebrata da Diderot nella sua altrettanto celebre *Enciclopedia* (*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-1772): «La nature n'avoit donné à perfonne, ni une ame plus élevée, ni un génie plus heureux, qu'à la fille de Théon [Ipazia]. L'éducation en fit un prodige. Elle apprit de fon père la géométrie & l'astronomie; elle puifà dans la converfation & dans les écoles des philofophes célèbres [...] les principes fondamentaux des autres sciences. De quoi ne vient-on point à bout avec de la pénétration & de l'ardeur pour l'étude?» (Diderot, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1777, p. 691; gli spazi prima delle virgole e la «s» lunga appartengono all'originale).

³⁸ Cfr. *Suidæ Lexicon, Græce & Latine*, 1705, p. 533.

³⁹ Cfr. *ibid.*

⁴⁰ Cfr. Amenábar 2010, 05:33-05:50.

⁴¹ *Suidæ Lexicon, Græce & Latine*, cit., p. 533. Per la traduzione italiana: Ronchey, op. cit., p. 28.

⁴² Murgia e Tagliaferri, “Ipazia”, cit., 38:10-38:12.

⁴³ Ivi, 38:21-38:26.

⁴⁴ Cfr. Prandi e Zecchini 1994, p. 199.

⁴⁵ Così scrive Platone nel libro V delle *Leggi* (Νόμοι) redatte all'incirca dopo il 353 a. C. (Platone 1997, p. 241).

la città aveva per lei un'autentica venerazione e le rendeva omaggio»⁴⁶.

Respingendo sistematicamente i suoi corteggiatori, Ipazia esprime la volontà di mantenere un «canone di comportamento etico»⁴⁷, anche nella vita privata. Le fonti provano che, per lei, il privato era inscindibile dal pubblico, a causa del suo status di intellettuale impegnata. L'«ascetica compostezza»⁴⁸ di Ipazia si radica nella «mitica *politeia*»⁴⁹, in cui le sorti della città sono decise dai filosofi. Nel mondo ellenico, la «superiorità di casta»⁵⁰ è sinonimo di dovere sociale e impegno politico, i quali, uniti al carisma e alla bellezza di Ipazia, le conferiscono prestigio sociale e autorevolezza politica, rendendola inoltre una «figura sacrale»⁵¹: «Quando ti vedo mi inchino / a te e al tuo sapere / e guardo la Casa astrale della Vergine: / perché i tuoi atti si segnano in cielo / Ipazia venerata, perfezione / di ogni discorso, / stella purissima della filosofia»⁵².

Contenuto nell'*Antologia Palatina* (metà del X sec.), questo epigramma (IX, 400) è forse un'iscrizione funeraria destinata alla tomba o al cenotafio di Ipazia. Dietro alle «opinabili allusioni cristiane» della traduzione dal greco, si cela una «segreta risonanza astrologica»⁵³ che identifica Ipazia con la Vergine astrale. Più che di un'assunzione in cielo, si tratta di una forma di catasterismo che rende giustizia all'astronoma Ipazia, «osservatrice e cultrice del cielo»⁵⁴. La cristianizzazione del sacro pagano ci conduce infine ad Antigone, la cui osservanza dei valori familiari («leggi non scritte e non mutabili»⁵⁵) è attualizzata come «santa trasgressione»⁵⁶. Questa suggestiva formula di Giuseppina Lombardo Radice è mutuata dal «santo delitto»⁵⁷, espressione con cui Antigone definisce la propria disobbedienza a Creonte.

Nell'incipit dell'*Antigone* (441 a. C.) di Sofocle, l'assedio di Tebe è terminato con la sconfitta di Polinice, che aveva mosso guerra contro il fratello Etèocle dopo che questi l'aveva escluso dalla diarchia della città. In qualità di nuovo re di Tebe, Creonte concede gli onori funebri ad Etèocle ma non a Polinice, morto da traditore della patria. Contro l'autorità vendicativa di Creonte si leva la purezza di Antigone, la quale, sorella di entrambi i fratelli, dà sepoltura a Polinice affinché il suo corpo non sia oltraggiato. Antigone è una giovane-adulta sola nella sua ribellione, eppure dialetticamente ferma su una posizione

⁴⁶ *Suidae Lexicon, Graece & Latine*, cit., pp. 533-534. Per la traduzione italiana: Ronchey, op. cit., p. 38.

⁴⁷ «Rai 3 TG3 Linea Notte. Ipazia. La vera storia», 2010, 07:37-07:39.

⁴⁸ Ronchey, op. cit., p. 145.

⁴⁹ Palumbo 2018, p. 9.

⁵⁰ Ronchey, op. cit., p. 145.

⁵¹ Ronchey, op. cit., p. 189.

⁵² *Epigrammatum Anthologia Palatina*, vol. II, 1888, p. 83. Per la traduzione italiana: Ronchey, op. cit., p. 105.

⁵³ Ronchey, op. cit., p. 105.

⁵⁴ Ivi, p. 106.

⁵⁵ Sofocle, *Antigone*, 1966, p. 24.

⁵⁶ Lombardo Radice 1966, p. VI.

⁵⁷ Sofocle, *Antigone*, 1966, p. 8.

ideologica la quale, «nata dall'intimo *pathos*», rifiuta la «retorica manipolata a sostegno dell'arbitrio»⁵⁸. «E ti sembra irragionevole?», domanda a Creonte. «Naturalmente; dinanzi ad un folle / rispondo d'un reato di follia»⁵⁹. In questi versi, Antigone incarna «la libera coscienza» del singolo che, opponendosi a Creonte, ne denuncia «la tirannia schiava di sé»: «Tu l'udresti / come tutti costoro sono contenti / di me, se la paura non legasse / loro la lingua. Sì, ma la tirannide / fra tanti privilegi ha pur codesto: / e dire e fare quello che si vuole»⁶⁰.

La tragedia di Antigone non simboleggia soltanto la dicotomia tra due sistemi di valori (la legge dello stato e le leggi divine) ma anche, per estensione, quella tra imperativo esterno e imperativo interno⁶¹. Questo dualismo è anche il conflitto interiore dell'*outsider*, che come Antigone rifiuta l'«acquiescenza passiva»⁶² a un ordine sociale. Al di fuori di Atene e della sua ardua sintesi tra democrazia e religione, Antigone è un'idealista. Per lei, rinnegare i valori familiari significa tradire la propria coscienza: «È mio fratello (... e tuo, s'anche ricusi)», ricorda a Ismene, «in tradimento [*προδοῦσ' / produs(a)*, letteralmente “rea di tradimento”] non mi lascio cogliere»⁶³.

Antigone è la terza e ultima *outsider* di queste nostre conclusioni, un percorso a ritroso in una dimensione che combina storia e letteratura. La leggendaria Morgana, l'eminente Ipazia e la mitica Antigone compongono un trittico di antiche *outsiders*, sull'esempio del trittico di *outsiders* contemporanee della nostra analisi di dettaglio. L'exkursus su Morgana, Ipazia e Antigone ha come scopo quello di ribadire, da un lato, i fondamenti della nostra metodologia e, dall'altro, di tirare le fila delle caratterizzazioni delle sorelle Lisbon, di Camille e dell'Arminuta. La triade Morgana-Ipazia-Antigone ribadisce innanzitutto la trasversalità cronologica del tema dell'*outsider*, rintracciabile in romanzi del XX secolo come in fonti storico-letterarie dall'antichità al Medioevo. In aggiunta, l'ordine di analisi, che da Morgana ad Antigone passa per Ipazia, rispecchia il carattere retrospettivo della nostra analisi di dettaglio e, al contempo, la volontà di risalire con Wilson non alle origini dell'*outsider* maschile, ma ad un archetipo di *outsider* femminile. Quest'ultimo è da noi associato al personaggio di Antigone, che ribalta la marginalità ribelle in centralità eroica. Da lei, «intera ed intatta creatura femminea, nascono tutti, parola ed anima, i personaggi che la circondano»: ad eccezione forse del vate Tiresia che, come Antigone, «si isola in una sua atmosfera e in un suo linguaggio»⁶⁴.

Sul piano tematico, la triade Morgana-Ipazia-Antigone ripropone innanzitutto il tema

⁵⁸ Lombardo Radice, op. cit., p. VI.

⁵⁹ Sofocle, *Antigone*, 1966, p. 25.

⁶⁰ Ivi, p. 26.

⁶¹ Cfr. Lombardo Radice, op. cit., p. VIII.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Sofocle, *Antigone*, 1966, p. 7. Per l'originale greco: Sofocle, *Antigone*, 1996, p. 10.

⁶⁴ Lombardo Radice, op. cit., p. X.

trasversale dell'assenza disfunzionale del Materno. Morgana è figlia di Igraine, una donna che, se da Monmouth a Malory si limita ad essere bella, a procreare e a compiacere il marito, in Zimmer Bradley prende i voti lasciando in eredità «la devozione dovuta alle sante cristiane»⁶⁵. Ne *Le nebbie di Avalon*, Morgaine viene allevata dalla zia Viviane, che la strumentalizza un po' come Adalgisa fa con l'Arminuta. Se Adalgisa adotta l'Arminuta per soddisfare il proprio desiderio materno, Viviane si serve di Morgaine per mantenere la propria influenza sul Regno di Britannia. Con la scusa del rito delle nozze sacre, ovvero l'iniziazione sessuale di Morgaine, ella fa in modo che la nipote giaccia con Artù, ottenendo un discendente di due stirpi regali fedele solo ad Avalon.

Dal canto suo, Ipazia è figlia di una donna senza nome. Cancellata dalle gesta dell'illustre marito Teone, la madre di Ipazia è dimenticata dalle fonti tanto da supporla morta prima dell'inizio del V secolo⁶⁶. Con la Morgaine di Zimmer Bradley, Ipazia condivide la ricerca della Verità in quanto sintesi gnoseologica di molteplici verità. Questa mediazione si ripresenta nell'interiorizzazione, da parte dell'Arminuta, dei due volti dell'amore primario: quello demonizzato della madre biologica e quello idealizzato della madre adottiva. Riabilitando la figura dell'una a discapito dell'altra, l'Arminuta rielabora dialetticamente due versioni del suo passato, realizzando di dover bastare a se stessa per capire chi è.

Per quanto concerne la madre di Antigone, si tratta di Giocasta che «con ignominia nei nodi d'un laccio / soffocava la vita», dopo aver scoperto il proprio «διπλοῦν ἔπος/*diplun epos*»: «doppio nome d'una»⁶⁷. Questo verso di Sofocle allude all'empio sdoppiamento di Giocasta nei ruoli di madre e di moglie (inconsapevole) del figlio Edipo. Il tema della doppia identità femminile ci permette di riprendere le prospettive teoriche isolate negli intrecci delle sorelle Lisbon, di Camille e dell'Arminuta. In primo luogo, l'oscillare di Morgana tra le caratterizzazioni di vergine sacrificale e di oscura potenza sovrumana le conferisce un'ambivalenza simile a quella delle sorelle Lisbon, rappresentate dal narratore di Eugenides come donne-angelo tentatrici. In secondo luogo, la reclusione di Morgana, spedita dai genitori in un convento, riecheggia nella segregazione delle sorelle di Cecilia e, simbolicamente, nell'isolamento di Camille nella sua *chambre de bonne*. Con Camille, ci siamo concentrate invece sul tema della solitudine, che ritorna in Morgaine con accezione negativa, in Ipazia con accezione positiva e in Antigone con accezione ambivalente.

Ne *Le nebbie di Avalon*, Morgaine lascia la madre e il fratellastro per seguire ad Avalon «la ieratica zia»⁶⁸, dove si consacra a Ceridwen⁶⁹. Nella solitudine delle prescelte

⁶⁵ Murgia, *L'inferno è una buona memoria...*, cit., p. 89.

⁶⁶ Cfr. Strazza 2016.

⁶⁷ Sofocle, *Antigone*, 1966, p. 7. Per l'originale greco: Sofocle, *Antigone*, 1966, p. 10.

⁶⁸ Murgia, *L'inferno è una buona memoria...*, cit., p. 33.

⁶⁹ Nella fase di iniziazione all'antica fede, Morgaine affronta inoltre la solitudine delle nebbie di Avalon, dalla
(continua)

destinate a trascendere la propria contingenza, la carriera ascetica di Morgaine rispecchia la carriera da studiosa di Ipazia. Quest'ultima dedica la vita a perseguire la «suprema altezza»⁷⁰ che il suo nome evoca nella lingua greca di Alessandria d'Egitto: «In tutti questi anni, non ho fatto che studiare... Studiare, senza mai avere una vita mia. E mi domando... a quale scopo»⁷¹, dice l'Ipazia di Amenábar, affermando di poter morire in pace solo dopo aver dimostrato che la Terra ruota attorno al Sole. Infine, sebbene in epoche cronologicamente agli antipodi, Antigone e l'Arminuta incarnano la solitudine di chi è fedele alla Verità come imperativo interiore. Se è grazie alla resistenza che l'Arminuta fa luce sulla propria identità, Antigone onora i valori familiari al prezzo della propria vita: «Ma lasciami sola», dice alla mite Ismene, «con la mia assurda volontà subire / ciò che spaura: io non mi piego, sappilo, / a non espormi ad una bella morte!»⁷². L'«assurda volontà» di morire conferisce alla solitudine di Antigone un risvolto ambivalente perché, se da un lato la rende eroica, dall'altro la conduce all'autodistruzione.

Non sappiamo dire a quante *outsiders* la storia e la letteratura non abbiano dato voce. Ma possiamo affermare che nelle nostre protagoniste vi è la costante di un Materno che, quando non è assente fisicamente e/o affettivamente – si vedano Igraine, Viviane e l'anonima madre di Ipazia –, è sempre traumatico: dalla controllante signora Lisbon alla narcisistica Catherine, dalle madri strumentalizzanti dell'Arminuta all'incestuosa Giocasta. In questi casi il Materno non si fa garante, con buona pace di Irigaray, di tutelare e tramandare il Femminile, ma anzi lo nega o lo distorce nelle figlie, per le quali l'unica salvezza è la solitudine dell'*outsider*. Se l'Arminuta e, prima di lei, Ipazia e Antigone emergono dal silenzio assordante del Materno, le sorelle Lisbon, Camille e, prima di loro, Morgana sono sole di fronte alla loro Sfinge: quel soggiogante mostro dalla testa di donna, che è il Materno narcisistico-controllante.

Utopisticamente, ci auguriamo che la solitudine delle figlie *outsiders* evolva in una sorellanza più simile alla rocciosa solidarietà tra l'Arminuta e Adriana, piuttosto che al «debole e dolce»⁷³ legame di sangue tra Antigone ed Ismene. Eppure, molte donne fidanzate o sposate tendono ancora oggi a non preservare la loro sfera amicale. «Aspirano a un mitico, e pertanto irrealizzabile, stato di fusione con l'amato»⁷⁴, nota Castoldi sulla base del lavoro clinico con le sue pazienti. Il bisogno di fusione con l'oggetto d'amore viene fatto risalire da Castoldi alla fase embrionale del ciclo della vita: a quella magica e

quale viene allontanata per farvi ritorno se degna del ruolo di sacerdotessa. Dopo aver vagato per un tempo infinito, scandito solo dalle campane e dai «lugubri canti dei monaci» (Zimmer Bradley, *Le nebbie di Avalon. Parte prima*, cit., p. 199), affiora infine alle labbra di Morgaine la parola magica che dirada le nebbie, rivelandole la spiaggia dell'Isola Sacra sulla quale la zia l'aveva condotta ben sette anni prima.

⁷⁰ Ronchey, op. cit., p. 15.

⁷¹ Amenábar, op. cit., 01:21:44-01:21:55.

⁷² Sofocle, *Antigone*, 1966, p. 9.

⁷³ Lombardo Radice, op. cit., p. X.

⁷⁴ Castoldi, op. cit., p. 45.

irriproducibile «condizione di calore e pienezza»⁷⁵, protratta nelle figlie dopo la nascita dalla somiglianza fisica con la madre. Il mancato distacco dalla simbiosi intrauterina può portare, in età adulta, a un sentimento d'amore distorto:

Impostare il concetto di amore adulto secondo i parametri di un'esperienza di fusione può [...] indurci a perdere di vista dove finiamo noi e dove comincia l'altro. In tal caso, non esistono più confini individuali. Si arriva così a far coincidere l'amore con la condivisione totale della vita materiale ed emotiva con il partner e con il bisogno di annullamento di sé nell'altro.⁷⁶

Se ciò vale per donne e uomini, la specificità femminile nel nesso tra dipendenza dalla madre e abnegazione di sé è dimostrata da quelle forme di *maternage*, in cui si amano fidanzati e mariti dell'amore incondizionato che spetterebbe ai figli. Il prezzo del *maternage* è la perdita dell'autonomia femminile, a vantaggio di un iniquo amore-sacrificio che, se nella letteratura romantica condanna a morte le protagoniste ribelli⁷⁷, nella realtà di oggi incastra le donne nel ruolo di «Ancelle»⁷⁸, funzionali al benessere e all'autostima degli uomini⁷⁹. In quest'ottica, l'amicizia tra donne, unite dall'essere prima figlie che madri, è a nostro avviso una valida rete di mutuo supporto psicologico, in grado di arginare il processo carsico di sottrazione di spazi e libertà femminili. «Sirene per gli uomini, ma tra noi sempre sorelle»⁸⁰, afferma Murgia che sottolinea l'impegno di Perroni nel conciliare identità femminile e storia della Chiesa, promuovendo così il pensiero femminista in uno degli ambiti più tradizionalmente misogini ed estranei alla parità di genere.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ «L'ossessione maschile per la donna morta» (Bellotti 2017) caratterizza soprattutto il Romanticismo, le cui eroine spesso e volentieri vengono uccise, muoiono di tisi oppure si suicidano. Date le molte *outsiders* letterarie che muoiono per mano dei loro autori (Carmen, Emma Bovary, Tess ed Effi Briest tra le altre), ci limitiamo di seguito a tre casi esemplari. In *Notre-Dame de Paris* (*Notre-Dame de Paris. 1482, 1831*) di Victor Hugo, Esmeralda è una conturbante zingara, condannata all'impiccagione dopo essere stata accusata ingiustamente dell'assassinio del suo amato Phœbus. Ne *La traviata* (1853) di Giuseppe Verdi, Violetta è una prostituta che, come Marguerite ne *La signora delle camelie* (*La Dame aux camélias* (1848) di Alexandre Dumas figlio, muore di tisi tra le braccia di Armando, dopo aver rinunciato ad amarlo per non infangarne il buon nome. Infine, in *Anna Karenina* (Анна Каренина, 1877) di Lev Tolstoj, l'omonima protagonista è un'adultera con una figlia illegittima. Muore suicida sotto le ruote di un treno, metafora simbolica della ghigliottina sociale che cala implacabile sulle teste delle donne non sottomesse.

⁷⁸ Atwood 2017, p. 37.

⁷⁹ Cfr. Castoldi, op. cit., p. 44.

⁸⁰ Murgia e Tagliaferri, "Ipazia", cit., 46:12-46:15.

Indice delle figure

Figura 1 – Anna Magnani (seconda da destra) interpreta Mamma Roma	86
Figura 2 – Jacqueline Kennedy al corteo funebre del marito John Fitzgerald Kennedy	93
Figura 3 – Kirsten Dunst interpreta Lux	120
Figura 4 – Particolare de <i>La signora in rosa</i> (1916) di Giovanni Boldini.....	121
Figura 5 – <i>Femme au boa noir</i> (1892) di Henri de Toulouse-Lautrec.....	121
Figura 6 – Colette-Claudine e il cane Toby (1902/1903).....	126
Figura 7 – Colin Wilson (1956).....	126
Figura 8 – Colin Wilson (scatto del 1956 su <i>Life</i> del 26 maggio 1958)	127
Figura 9 – Colin Wilson (<i>Life</i> del 1° ottobre 1956)	127
Figura 10 – Hanna Rose Hall nei panni di Cecilia (foto © Corinne Day).....	147
Figura 11 – <i>Klystie</i> (1900) di Charles-Amable Lenoir	148
Figura 12 – Il fantasma di Cecilia appare a Chase (Anthony DeSimone)	149
Figura 13 – Shirley Temple nel film <i>La piccola ribelle</i> (<i>The Littlest Rebel</i> , 1935) di David Butler.....	151
Figura 14 – <i>Shirley Temple, le plus jeune monstre sacré du cinéma de son temps</i> (1939) di Salvador Dalí.....	152
Figura 15 – Audrey Tautou interpreta Camille	156
Figura 16 – <i>Die Straße</i> (1913) di Ernst Ludwig Kirchner.....	160
Figura 17 – Beatrice Vecchione (a destra) e Lucrezia Guidone (a sinistra) sono rispettivamente l'Arminuta e Adriana (foto © Fabio Lovino).....	168
Figura 18 – Beatrice Vecchione strappa il disegno di Adriana (foto © Fabio Lovino)	169
Figura 19 – Sopracoperta dell'edizione Einaudi (2017) de <i>L'Arminuta</i>	169
Figura 20 – <i>How Morgan le Fay Gave a Shield to Sir Tristram</i> (1870) di Aubrey Beardsley	173

Bibliografia, filmografia e iconografia

Bibliografia primaria

- Di Pietrantonio, Donatella, *L'Arminuta*, Einaudi, Torino 2017.
- Eugenides, Jeffrey, *Le vergini suicide (The Virgin Suicides, 1993)*, trad. it. di Cristina Stella, Mondadori, [Milano] 2008.
- Eugenides, Jeffrey, *The Virgin Suicides*, Fourth Estate, London 2013.
- Gavalda, Anna, *Ensemble, c'est tout*, Le Dilettante, Paris 2004.
- Gavalda, Anna, *Insieme, e basta (Ensemble, c'est tout, 2004)*, trad. it. di Antonella Viale e Marcella Maffi, Edizioni Frassinelli, [Milano] 2004.

Bibliografia secondaria

Critica generale

- Adams, James Truslow, *The Epic of America*, illustrated by M. J. Gallagher, Triangle Books, New York 1941.
- Adorno, Theodor *et al.*, *La personalità autoritaria*, vol. 1, trad. it. di Verina Gilardoni Jones, Edizioni di Comunità, [Roma e Ivrea] 1997.
- Adorno, Theodor *et al.*, *La personalità autoritaria*, vol. 2, trad. it. di Verina Gilardoni Jones, Edizioni di Comunità, [Roma e Ivrea] 1997.
- Aeschimann, Eric, «Sulla “teoria del gender”. Judith Butler risponde ai suoi detrattori», trad. it. di Federico Zappino, *Il lavoro culturale* [blog], 20 dicembre 2013. <www.lavoroculturale.org/sulla-teoria-del-gender-judith-butler/> [23/09/2020]
- Ainsworth, Mary, *Modelli di attaccamento e sviluppo della personalità. Scritti scelti*, a cura di Nino Dazzi e Anna Maria Speranza, trad. it. di Diego Sarracino, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006.
- Allsop, Kenneth, *The Angry Decade: A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fifties*, Peter Owen Limited, London 1964.
- Alfonsi, Ferdinando, «Il destino in Silone: da oscura forza a visione serena», in Florinda Iannace (a cura di), *Etica cristiana e scrittori del Novecento*, Forum Italicum, Stony Brook 1993, pp. 15-22.
- Altomare, Angela, «Single e paura di amare: che cos'è e come si affronta», *iO Donna.it*, 21 febbraio 2020. <www.iodonna.it/benessere/salute-e-psicologia/2020/02/21/paura-di-amare-ecco-che-cose-e-come-si-affronta/>

- [29/02/2020]
- Amerio, Piero, «La psicologia sociale nel dominio pratico», in Gilda Sensales (a cura di), *Percorsi teorico-critici in psicologia sociale*, FrancoAngeli, Milano 2003, pp. 204-239.
- Anger, Kenneth, *Hollywood Babylon II*, Plume, New York and Scarborough 1985.
- Anzieu, Annie, *La donna senza qualità. Schizzo psicoanalitico della femminilità*, trad. it. di Luisa Marinese e Luisa Fusillo, Armando Editore, Roma 1999.
- APA Task Force on the Sexualization of Girls, *Report of the APA Task Force on the Sexualization of Girls*, American Psychological Association, Washington 2007.
- Aristotele, *Politica*, trad. it. e cura di Carlo Augusto Viano, BUR, Milano 2002.
- Atwood, Margaret, *Il racconto dell'Ancella*, trad. it. di Camillo Pennati, Ponte alle Grazie, Milano 2017.
- Avanzini, Francesca, «La critica letteraria femminista: Tiziana de Rogatis su Elena Ferrante», *Libri adelle donne.it*, 21 febbraio 2019. <www.libriadelle donne.it/report_incontri/la-critica-letteraria-femminista-tiziana-de-rogatis-su-elena-ferrante/> [29/02/2020]
- Bachelard, Gaston, *Psicanalisi delle acque*, trad. it. di Marta Cohen Hemsì e Anna Chiara Peduzzi, red!, Cornaredo 2006.
- Barbutto, Maria, «Rapire l'ombra», *La Psicoanalisi*, n° 34 (2003), pp. 216-221.
- Barthes, Roland, *Il piacere del testo*, trad. it. di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1983.
- Barthes, Roland, «Texte (théorie du)», dans Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome IV, sous la direction d'Éric Marty, Éditions du Seuil, Paris 2002, pp. 443-459.
- Basile, Giuseppe Domenico, «Borgese, Jovine e Silone prefatori per il Touring Club Italiano», in Guido Baldassarri *et al.* (a cura di), *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012*, Adi editore, Roma 2014. <www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-4-i-letterati-e-la-scena/Basile.pdf> [01/07/2020]
- Bataille, Georges, *L'erotismo*, trad. it. di Adriana dell'Orto, a cura di Paolo Caruso, Mondadori, [Milano] 1970.
- Beauvoir, Simone de, *Il secondo sesso*, prefazione di Julia Kristeva, postfazione di Liliana Rampello, trad. it. di Roberto Cantini; Mario Andreose e Ada Arduini, il Saggiatore, Milano 2008.
- Becciu, Mario e Colasanti, Anna Rita (a cura di), *In viaggio per crescere. Un manuale di auto-mutuo aiuto per adolescenti: per potenziare le proprie risorse e stare bene con sé e gli altri*, FrancoAngeli, Milano 2010.
- Belei, Odeta Manuela, «The Angry Young Men», *Journal of Humanistic and Social Studies*, vol. 1, n° 2 (2010), pp. 17-30.

- Belletti, Claudia, «La nuova Antigone. Autodeterminazione e “sfida simbolica” al padre», in Costantino Cipolla (a cura di), *Femminile al singolare. Percorsi ed immagini del vivere sole*, FrancoAngeli, Milano 1995, pp. 127-160.
- Bellotti, Simonetta, «Una strage letteraria», *L’Ora di Ricreazione. Diverse Amenità sulla Lettura* [blog], 19 aprile 2017. <oradiricreazione.wordpress.com/2017/04/19/una-strage-letteraria/> [06/08/2020]
- Benati, Daniele, «Una storia curiosa», in James Joyce, *Gente di Dublino*, trad. it. e cura di Daniele Benati, Feltrinelli, Milano 1994, pp. XXXI-XLVIII.
- Bernardi, Maria Pia, «Io, me stessa... e gli altri. Identità e percorsi di vita di donne che vivono da sole», in Costantino Cipolla (a cura di), *Femminile al singolare. Percorsi ed immagini del vivere sole*, FrancoAngeli, Milano 1995, pp. 44-83.
- Bertuglia, Francesca, «Arthur Rimbaud: un poeta maledetto, decadente e veggente», *ArtSpecialDay.com*, 20 ottobre 2017. <www.artspecialday.com/9art/2017/10/20/rimbaud-maledetto-decadente-veggente/> [10/05/2020]
- Bieder [Biéder], Joseph, «Coup d’œil sur le voyeurisme», *Annales Médico-Psychologiques*, vol. 148, n° 9 (1990), pp. 765-770.
- Bigliosi, Cinzia, «Da *Suite francese* a Irène Némirovsky», in Irène Némirovsky, *Suite francese*, trad. it. e cura di Cinzia Bigliosi, Feltrinelli, Milano 2014, pp. 425-492.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, a cura di Amedeo Quondam; Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, BUR, Milano 2013.
- Bollas, Christopher, *Forze del destino. Psicoanalisi e idioma umano*, Borla, Roma 1991.
- Bollas, Christopher, *Forces of Destiny: Psychoanalysis and Human Idiom*, Routledge, Abingdon and New York 2019.
- Bonnefoy, Yves, *Rimbaud. Speranza e lucidità*, postfazione di Gabriella Caramore, ed. it. a cura di Fabio Scotto, Donzelli editore, Roma 2010.
- Boron, Robert de, *Merlin : Roman du XIIIe siècle*, sous la direction d’Alexandre Micha, Flammarion, Paris 1994.
- Bowlby, John, *Costruzione e rottura dei legami affettivi*, trad. it. di Serena Viviani e Chiara Tozzi, Raffaello Cortina Editore, Milano 1982.
- Bowlby, John, *Una base sicura. Applicazioni cliniche della teoria dell’attaccamento*, trad. it. di Marcella Magnino, Raffaello Cortina Editore, Milano 1989.
- Brandi, Sarah, «Storia di Morgana nei secoli», *MarDeiSargassi.it*, 13 febbraio 2019. <www.mardeisargassi.it/storia-di-morgana-nei-secoli/> [29/07/2020]
- Brousse, Marie-Hélène, «Mercati comuni e segregazione», in Marco Focchi (a cura di), *Pensare il presente. La psicoanalisi al tempo della crisi*, FrancoAngeli, Milano 2006, pp. 27-34.
- Buford, Norman (ed.), *The Mother in/and French Literature*, Rodopi, Amsterdam and

- Atlanta 2000.
- «Buon compleanno a Duchamp, padre dell'arte concettuale», *arte.sky.it*, 28 luglio 2015.
<arte.sky.it/2015/07/buon-compleanno-a-duchamp-padre-dellarte-concettuale/>
[30/06/2020]
- Burke, Edmund, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, trad. it., a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Aesthetica, Palermo 1985.
- Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993.
- Campanelli, Adele, «Chi dice specchio dice donna», in Adele Campanelli e Maria Paola Pennetta (a cura di), *Attraverso lo specchio. Storia, inganni e verità di uno strumento di conoscenza*, Carsa Edizioni e Promopolis, Pescara 2003, pp. 62-67.
- Camus, Albert, *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, cura e introduzione di Roger Grenier, apparati di Maria Teresa Giaveri e Roger Grenier, Bompiani, Milano 1988.
- Camus, Albert, *Lo straniero*, trad. it. di Sergio Claudio Perroni, Bompiani, Milano 2019.
- Cartwright, David, *Historical Dictionary of Schopenhauer's Philosophy*, Scarecrow Press, Lanham and Oxford 2005.
- Castoldi, Ivana, *Meglio sole. Perché è importante bastare a se stesse*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Cave, Damien, «Kerouac's Mexico», *The New York Times* [sezione «Travel»], 13 ottobre 2013, pp. 1 e 6-7. Consultato online su ProQuest in data 29/04/2020.
- Centini, Massimo, *Il sesso e le streghe. Trasgressione, sessualità e inquisizione*, Yume, Torino 2018.
- Cerulli, Donatella, «Le religioni misteriche», *Arca-cultura.it*, 10 novembre 2016.
<www.arca-cultura.it/wp-content/uploads/2017/12/2-Le-Religioni-Misteriche.pdf> [23/09/2020]
- Cesareo, Vincenzo e Vaccarini, Italo, *L'era del narcisismo*, FrancoAngeli, Milano 2012.
- Ciabatti, Teresa, *Matrigna*, Solferino, Milano 2018.
- Chemotti, Saveria, *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Il Poligrafo, Padova 2009.
- Chenu, Bruno *et al.*, «Teologia», in *Enciclopedia Italiana – V Appendice 1979-1992*, vol. 5, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1995, pp. 445-455.
- Chighine, Domenica, «Il lamento doloroso *de sas atitadoras*. Il pianto delle prefiche sarde, un'usanza scomparsa», *MeiloguNotizie.net*, 26 febbraio 2014.
<www.meilogunotizie.net/focus/tradizioni/879/il-lamento-doloroso-de-sas-atitadoras> [23/09/2020]
- Chodorow, Nancy, *La funzione materna. Psicoanalisi e sociologia del ruolo materno*, trad. it. di Adriana Bottini, nota all'ed. it. di Luciana Percovich, La Tartaruga, Milano 1991.

- Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1999.
- Cipolla, Costantino, «Introduzione», in Costantino Cipolla (a cura di), *Femminile al singolare. Percorsi ed immagini del vivere sole*, FrancoAngeli, Milano 1995, pp. 11-20.
- Codignola, Cecilia, Recensione di *Specchio delle mie brame. Narcisismo femminile e passione amorosa* di Maria Cristina Barducci, *Studi Junghiani*, vol. 17, [fascicolo 34], n° 2 (2011), pp. 104-107.
- Colette, *Il mio noviziato*, trad. it. di Maurizio Andolfato, Bompiani, Milano 1986.
- Couchard, Françoise, *Emprise et violence maternelles : Étude d'anthropologie psychanalytique*, Dunod, Paris 1991.
- Coughlan, Robert, «Why Britain's Angry Young Men Boil Over», *Life*, 26 maggio 1958, pp. 138-150.
- Crew, Hilary Susan, *Is It Really Mommie Dearest?: Daughter-Mother Narratives in Young Adult Fiction*, Scarecrow Press, Lanham and London 2000.
- D'Achille, Paolo, «“Chi dice donna dice...”». Le parole come strumento di infamia», *Storia delle donne*, n° 6/7 (2010/11), pp. 13-30.
- Dachez, Hélène, «Jeux et enjeux du regard : voyeurisme et exhibitionnisme dans *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1749) de John Cleland», *Études anglaises*, tome 54, n° 3 (2001), pp. 259-271.
- Dartington, Anna, «L'importanza dell'outsider nella famiglia ed in altri gruppi sociali», trad. it. di Simonetta Adamo, in Simonetta Adamo e Gianna Polacco Williams (a cura di), *Il lavoro con adolescenti difficili. Nuovi approcci dalla Tavistock*, Idelson-Gnocchi, Napoli 1998.
- De Monemuta, Galfridi [Goffrey of Monemouth], *Vita Merlini*, Firmin Didot, Parisiis [Parigi] 1837.
- Debold, Elizabeth; Wilson, Marie e Malavé, Idelisse, *Madri e figlie. Una rivoluzione. Dal conflitto all'alleanza*, trad. it. di Mara Muzzarelli, Baldini&Castoldi, Milano 1995.
- Deconchy, Jean-Pierre e Dru, Vincent, *L'autoritarismo*, trad. it di Roberta Ferrara, ed. it. a cura di Augusto Palmonari, Il Mulino, Bologna 2011.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, introduzione e trad. it. di Alessandro Fontana, Einaudi, Torino 1975.
- Denis, Julia, «Colette la scandaleuse», *Les Echos*, 16 gennaio 2019, p. 13.
- Di Berardino, Carlo, *La conoscenza di sé e la conduzione dei gruppi riabilitativi. Procedure di riabilitazione psicosociale*, FrancoAngeli, Milano 1997.
- Di Bernardo, Monica, «Ho sfidato il potere, sono una strega», *Comune-info.net*, 4 dicembre 2012. <comune-info.net/strega/> [23/09/2020]
- Di Cecco, Daniela, «Moi aussi j'ai eu ton âge...» : la relation mère-fille dans le roman

- pour adolescentes en France et au Québec», in Norman Buford (ed.), *The Mother in/and French Literature*, Rodopi, Amsterdam and Atlanta 2000.
- Di Ciaccia, Antonio, «L'evaporazione del padre», *Attualità Lacaniana*, n° 22 (2017), pp. 19-29.
- Dickens, Charles, *David Copperfield*, prefazione e trad. it. di Cesare Pavese, Einaudi, Torino 1993.
- Diderot, Denis, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, tome XI, Pellet, Genève 1777.
- Diller, Antoni, «Colin Wilson: The Early Years», 5 gennaio 2017. <www.cantab.net/users/antoni.diller/aym/wilson/colin.html> [29/04/2020]
- Dominijanni, Ida, «Nella piega del presente», in Diotima (a cura di), *Approfittare dell'assenza. Punti di avvistamento sulla tradizione*, Liguori, Napoli 2002, pp. 187-212.
- Dorland, Michael, *Cadaverland: Inventing a Pathology of Catastrophe for Holocaust Survival*, University Press of New England, Hanover and London 2009.
- Dostoevskij, Fëdor, *I fratelli Karamazov*, trad. it. di Pina Maiani e Laura Satta Boschian, a cura di Ettore Lo Gatto, introduzione di Adriano Dell'Asta, Rizzoli, Milano 1998.
- Drabble, Margaret, «Introduction», in Nell Dunn, *Poor Cow*, Virago Press, London 2013, pp. XIII-XXI.
- Drabble, Margaret, *Voliera estiva*, trad. it. di Marina Morpurgo, astoria, Milano 2013.
- Durand, Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, trad. it. di Ettore Catalano, Edizioni Dedalo, Bari 2009.
- E. G. [Edward Goring], «Honey? It's more like marmalade», *Daily Mail*, 28 maggio 1958, p. 3.
- Eagleton, Mary, «Angry Young Women: Education, Class, and Politics», in Clare Hanson and Susan Watkins (eds.), *The History of British Women's Writing, 1945-1975*, Palgrave Macmillan, London 2017, pp. 91-107.
- Ehrlich, Heyward, «Socialism, Gender, and Imagery in *Dubliners*», in Jolanta W. Wawrzycka and Marlena G. Corcoran (eds.), *Gender in Joyce*, University Press of Florida, Gainesville 1997, pp. 82-100.
- Eliacheff, Caroline e Heinich, Nathalie, *Madri e figlie. Una relazione a tre*, trad. it. di Duccio Sacchi, Einaudi, Torino 2003.
- Elliott, Anthony, *I concetti del sé*, trad. it. di Barbara Del Mercato, Einaudi, Torino 2010.
- Ellis, Peter Berresford, *A Dictionary of Irish Mythology*, ABC-CLIO, Santa Barbara 1987.
- Epigrammatum Anthologia Palatina*, vol. II, Firmin Didot, Parisiis [Parigi] 1888.
- Esposito, Rita Maria, «La base sicura, un nido per volare», *Crescita-personale.it*, [16 gennaio 2014]. <www.crescita-personale.it/crescita-personale-varie/1931/base-

[sicura/4382/a](#)> [23/09/2020]

- Farson, Daniel, «This Cult of Deanery», *Daily Mail*, 12 luglio 1956, p. 6.
- Farson, Daniel, «I Meet a Genius with Indigestion», *Daily Mail*, 13 luglio 1956, p. 4.
- Ferrante, Elena, *L'amica geniale*, Edizioni e/o, Roma 2011.
- Ferrante, Elena, *Storia del nuovo cognome*, Edizioni e/o, Roma 2012.
- Ferrante, Elena, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Edizioni e/o, Roma 2013.
- Ferrante, Elena, *Storia della bambina perduta*, Edizioni e/o, Roma 2014.
- Ferrer, Maria Reyes, «La funzione dello specchio nel romanzo *I giorni dell'abbandono* di Elena Ferrante», *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 23 (2016), p. 221-236.
- Ferro Milone, Giulia, «Julia Kristeva e la teoria della letteratura» [lezione per il Corso di dottorato in Letterature straniere e scienze della letteratura], Università di Verona, 8 aprile 2013. <www.academia.edu> [05/02/2020]
- Flaubert, Gustave, *La signora Bovary*, trad. it. di Natalia Ginzburg, Einaudi, Torino 2001.
- Forte, Maria Pia, «Narcisismo. Da mito a malattia del secolo», *L'Eco di Bergamo*, 23 giugno 2011, p. 47.
- Foucault, Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. di Alceste Tarchetti, Einaudi, Torino 1993.
- Foucault, Michel, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, trad. it. di Mauro Bertani, Feltrinelli, Milano 2003.
- Fox, George, *The Journal of George Fox*, edited by John L. Nickalls, Cambridge University Press, Cambridge 1952.
- Foy, John, «Calling a Small Corner of Paris Home», *Philadelphia Inquirer*, 14 settembre 1986. Consultato online su ProQuest in data 29/02/2020.
- Fratini, Tommaso, «Considerazioni cliniche sulla relazione tra genitori e figli nell'adolescenza», *Rivista Italiana di Educazione Familiare*, n° 2 (2008), pp. 95-108.
- Fratini, Tommaso, «Narcisismo», in Tommaso Fratini, *Esclusione, emarginazione, integrazione sociale. Nuove prospettive pedagogiche*, Edizioni ETS, Pisa 2012, pp. 65-78.
- Fratini, Tommaso, «Sul padre e il disagio della civiltà, sulla funzione paterna, sulla paternità nella disabilità», *Rivista Italiana di Educazione Familiare*, vol. 13, n° 2 (2018), pp. 119-134.
- Fraustino, Lisa Rowe and Coats, Karen (eds.), *Mothers in Children's and Young Adult Literature: From the Eighteenth Century to Postfeminism*, University Press of Mississippi, Jackson 2016.
- Freud, Sigmund, «Contributi alla psicologia della vita amorosa», in Sigmund Freud, *Opere. 1909-1912. Casi clinici e altri scritti*, trad. it., ed. it. diretta da Cesare Luigi Musatti, Boringhieri, Torino 1974, pp. 407-448.

- Freud, Sigmund, «Totem e tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici», in Sigmund Freud, *Opere. 1912-1914. Totem e tabù e altri scritti*, trad. it., ed. it. diretta da Cesare Luigi Musatti, Boringhieri, Torino 1975, pp. 1-164.
- Freud, Sigmund, «Il perturbante», trad. it. di Silvano Daniele, in Sigmund Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 267-309.
- Friedan, Betty, *La mistica della femminilità*, trad. it. di Loretta Valtz Mannucci, Edizioni di Comunità, Milano 1970.
- Fries, Maureen, «From The Lady to The Tramp: The Decline of Morgan le Fay in Medieval Romance», *Arthuriana*, vol. 4, n° 1 (1994), pp. 1-18.
- Fromm, Erich, *Escape from Freedom*, Rinehart & Company, New York and Toronto 1941.
- Fromm, Erich, *Fuga dalla libertà*, trad. it. di Cesare Mannucci, Mondadori, Milano 1994.
- Fromm, Erich, *I cosiddetti sani. La patologia della normalità*, trad. it. di Marina Bistolfi, a cura di Rainer Funk, Mondadori, Milano 1996.
- Funk, Rainer, «Prefazione», in Erich Fromm, *I cosiddetti sani. La patologia della normalità*, trad. it. di Marina Bistolfi, a cura di Rainer Funk, Mondadori, Milano 1996, pp. VII-XII.
- «Fuss Over English Egghead», *Life*, 1° ottobre 1956, pp. 73-77.
- Gabbard, Glen, «Disturbi di personalità del gruppo B. Il paziente narcisistico», in Glen Gabbard, *Psichiatria psicodinamica. Quinta edizione basata sul DSM-5®*, trad. it. di Salvatore Galati e Maria Luisa Madeddu, ed. it. a cura di Fabio Madeddu, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, pp. 477-508.
- Galli, Diego, «Intervista ad Enrichetta Buchli sul suo libro “Io non amavo mia madre”» [audio], a cura di Valentina Pietrosanti, *Radioradicale.it*, 29 agosto 2009. <www.radioradicale.it/scheda/286127/intervista-ad-enrichetta-buchli-sul-suo-libro-io-non-amavo-mia-madre> [07/08/2020]
- Gaudiosi, Stefania, «L'arte è un delfino. Intervista ad Angela Vettese» [video], *Artribune* [online], 18 aprile 2020. <www.artribune.com/television/2020/04/video-larte-e-un-delfino-intervista-angela-vettese/> [30/06/2020]
- Ghetti, Noemi, *L'ombra di Cavalcanti e Dante*, L'Asino d'oro edizioni, Roma 2010.
- Ghezzi, Nicola, *L'amore passionale. Anticamera del dolore o speranza di felicità?*, FrancoAngeli, Milano 2010.
- Ghezzi, Nicola, *La paura di amare. Capire l'anoressia sentimentale per riaprirsi alla vita*, FrancoAngeli, Milano 2012.
- Giorgio, Adalgisa, «A Feminist Family Romance: Mother, Daughter and Female Genealogy in Fabrizia Ramondino's *Althénopis*», *The Italianist*, n° 11 (1991), pp. 128-149.

- Giorgio, Adalgisa (ed.), *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Berghahn Books, New York and Oxford 2002.
- Glass, James, *Shattered Selves: Multiple Personality in a Postmodern World*, Cornell University Press, Ithaca and London 1993.
- Gomez, Christine, *The Development of the Outsider Figure in Drama from Shakespeare to Pinter*, tesi di dottorato, The Maharaja Sayajirao University of Baroda, 1981.
- Grant, Velma F., «Stephen Dedalus and Classical Daedalus: a Symbolic Analogy», *CLA Journal*, vol. 21, n° 3 (1978), pp. 410-423.
- Grasso, Laura, *Madre amore donna. Per un'analisi del rapporto madre-figlia*, Guaraldi, Rimini e Firenze 1977.
- Green, André, *Psicoanalisi degli stati limite. La follia privata*, trad. it. di Andrea D'Anna et al., Raffaello Cortina Editore, Milano 1991.
- Greene, Graham, «Il caso Shirley Temple», trad. it., in Paolo Bertinetti e Gianni Volpi (a cura di), *Effetto Greene. Graham Greene e il cinema*, Bulzoni Editore, Roma 1990, p. 187.
- Greene, Graham, Estratto della recensione di *Alle frontiere dell'India*, trad. it., in Eleonora D'Amore, «Shirley Temple vittima di punizioni e critiche, la dura vita di un 'enfant prodige'», *fanpage.it*, 11 febbraio 2014. <cinema.fanpage.it/shirley-temple-vittima-di-punizioni-e-critiche-la-dura-vita-di-un-enfant-prodige/> [05/06/2020]
- Guidé, Gwenola, «Col Claudine revisitée», *Vosges matin*, 30 settembre 2018, p. 28. Consultato online su Nexis Uni in data 22/04/2020.
- Gullino, Silvia, *L'autarkeia e i suoi significati in Aristotele*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2011.
- Hammer, Signe, *Daughters and Mothers, Mothers and Daughters*, Quadrangle, New York 1975.
- Hechter, Michael and Opp, Karl-Dieter (eds.), *Social Norms*, Russel Sage Foundation, New York 2001.
- Hensher, Philip, «A. S. Byatt: The Art of Fiction CLXVIII» [intervista ad A. S. Byatt], *The Paris Review*, vol. 43, n° 159 (2001), pp. 38-77.
- Hirsch, Marianne, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1989.
- Hoffman, Martin, «Power Assertion by the Parent and Its Impact on the Child», *Child Development*, vol. 31, n° 1 (1960), pp. 129-143.
- Hoffman, Martin, «Personality, Family Structure, and Social Class as Antecedents of Parental Power Assertion», *Child Development*, vol. 34, [n° 4] (1963), pp. 869-884.
- Hogle, Jerrold E. (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge,

- Cambridge University Press 2002.
- Holmes, Jeremy, *La teoria dell'attaccamento. John Bowlby e la sua scuola*, trad. it. di Susanna Federici e Gianni Nebbiosi, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994.
- «Hommage au Docteur Joseph Bieder, ancien président, par Michel Bénézech et Jean-Pierre Luauté», *Annales Médico-Psychologiques*, vol. 175, n° 2 (2017), pp. 157-159.
- Horkheimer, Max, «Prefazione», in Theodor Adorno *et al.*, *La personalità autoritaria*, vol. 1, trad. it. di Verina Gilardoni Jones, Edizioni di Comunità, [Roma e Ivrea] 1997, pp. 7-11.
- Iarlori, Federico, «“L’outsider” di Colin Wilson. Catalogo degli incompresi della letteratura moderna» [recensione], *Flaneri*, 21 novembre 2016. <www.flaneri.com/2016/11/21/loutsider-colin-wilson/> [23/09/2020]
- Irigaray, Luce, «Il corpo a corpo con la madre», in Luce Irigaray, *Sessi e genealogie*, trad. it. di Luisa Muraro, La Tartaruga, Milano 1989, pp. 17-32.
- Irigaray, Luce, *Parlare non è mai neutro*, trad. it. di Giuliana Cuoghi e Gabriella Lazzerini, Editori Riuniti, Roma 1991.
- Joyce, James, *Stephen Hero*, edited by Theodore Spencer, John J. Slocum and Herbert Cahoon, New Directions Publishing Corporation, New York 1963.
- Joyce, James, «Eveline», in James Joyce, *Dubliners*, foreword by Colum McCann, edited by Terence Brown and Seamus Deane, Penguin Books, New York 2014, pp. 25-29.
- Jung, Carl Gustav, *L’archetipo della madre. 1939/1954*, trad. it. di Lisa Baruffi, Boringhieri, Torino 1981.
- Jung, Carl Gustav, *Lo Zarathustra di Nietzsche. Seminario tenuto nel 1934-39*, vol. 4, trad. it. e curatela di Alessandro Croce, a cura di James Jarrett, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- Jung, Carl Gustav, *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica*, trad. it. di Lucia Personeni e Silvano Daniele, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
- Kecht, Maria-Regina, «The Victim as Oppressor: Mirror Structures in Mother-Daughter Relations in Recent German Women’s Fiction», in Cornelia Moore and Raymond Moody (eds.), *Comparative Literature East and West: Traditions and Trends*, University of Hawaii, Honolulu 1989, pp. 107-116.
- Kristeva, Julia, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L’avanguardia nell’ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, trad. it. di Silvana Eccher dall’Eco; Angela Musso e Giuliana Sangalli, Marsilio, Venezia 1979.
- Kristeva, Julia, *Storie d’amore*, trad. it. di Mario Spinella, Editori Riuniti, Roma 1985.
- La donna. Opera enciclopedica*, vol. 1, Claudio Perrin Editore, Torino 1869.
- Lacan, Jacques, «D’un discours qui ne serait pas du semblant», 17 marzo 1971. <ecole-lacanianne.net/wp-content/uploads/2016/04/1971.03.17.pdf> [27/05/2020]

- Lacan, Jacques, «Nota sul padre e l'universalismo», *La Psicoanalisi*, n° 33 (2003), pp. 9-10.
- Lachman, Gary, «It's Time to Look Back in Anger», *Independent on Sunday*, 29 aprile 2007. Consultato online su ProQuest in data 29/04/2020.
- Lagioia, Nicola, «Elena Ferrante sono io» [intervista a Elena Ferrante], *la Repubblica*, 3 aprile 2016, pp. 25-29.
- Lagioia, Nicola, «Né santi né peccatori siamo tutti outsider», *la Repubblica*, 20 giugno 2016, p. 41.
- Lamanna, Cosimo, «Il Velo di Maya e la realtà come illusione», *filosoficamente* [blog], 1 luglio 2017. <filosoficamente.altervista.org/velo-maya-la-realta-illusione/> [23/09/2020]
- Lancelot-Grail: The Old French Arthurian Vulgate and Post-Vulgate in Translation*, vol. 1, edited by Norris J. Lacy, Garland Publishing, New York and London 1993.
- Laterza, Damiano, «L'industria del lamento funebre: le prefiche, storia di un mestiere scomparso», *Il Sole 24 Ore*, 31 ottobre 2012. <st.ilsole24ore.com/art/cultura/2012-10-29/industria-lamento-funebre-prefiche-104459.shtml?uuid=AbD8PvxG> [23/09/2020]
- Legacci, Adriano, «Seconda topica freudiana», *Inconscio.es*, 2016. <www.inconscio.es/seconda-topica-freudiana/> [23/09/2020]
- Leopardi, Giacomo, *Poesie e prose*, scelte e commentate da Enrico Mestica, Successori Le Monnier Editori, Firenze [1907].
- Leopardi, Giacomo, *Canti*, a cura di Giorgio Ficara, Mondadori, Milano 1987.
- Leopardi, Giacomo, «Annotazioni alle dieci canzoni stampate in Bologna nel 1824», in Giacomo Leopardi, *Poesie e prose. Con un autografo*, a cura di Siro Attilio Nulli, Hoepli, Milano 1997, pp. 109-132.
- “Lecture d’auteur: Camus, un terrible innocent” [*Lo straniero* di Albert Camus secondo Raffaele La Capria], in Maurizio Cascavilla, Antonio Debenedetti e Simona Gusberti (a cura di), *Una sera, un libro* [video], 1988. <www.raiscuola.rai.it/articoli/albert-camus-lo-straniero-lecture-dautore/3453/default.aspx> [24/06/2020]
- Ligas, Cinzia e Crepaldi, Fausto, «Il significato dell'epifania: dalla manifestazione della divinità a Joyce», *Polisemantica – il mondo in un segno*, 6 gennaio 2019. <polisemantica.blogspot.com/2019/01/il-significato-dellepifania-dalla.html> [29/02/2020]
- Lombardi, Giancarlo, «Scambi d'identità: il recupero del corpo materno ne *L'amore molesto*», *Romance Languages Annual*, vol. X (1999), pp. 288-291.
- Lombardi, Maria, «Il femminismo negli anni '70», *Storia in network*, n° 176 (2011). <win.storiain.net/arret/num176/artic2.asp> [23/09/2020]

- Lombardo Radice, Giuseppina, «Introduzione», in Sofocle, *Antigone*, Einaudi, Torino 1966, pp. V-XI.
- Lucantoni, Cinzia, «Identità», in *Dizionario di Medicina* [online], 2010. <www.treccani.it/enciclopedia/identita_%28Dizionario-di-Medicina%29/> [31/03/2020]
- Maenza-Vanderboegh, Maria Teresa, *Madri, figlie e maternità in Una donna di Sibilla Aleramo, Lettera a un bambino mai nato di Oriana Fallaci e La cattiva figlia di Carla Cerati*, tesi di dottorato, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2002.
- Magazzeni, Loredana et al. (a cura di), *La tesa fune rossa dell'amore. Madri e figlie nella poesia femminile contemporanea di lingua inglese*, saggi introduttivi di Silvia Vegetti Finzi e Anna Salvo, La Vita Felice, Milano 2015.
- Maiello, Suzanne, «La Voce – il Suono Madre», in Gabriella Buzzatti e Anna Salvo (a cura di), *Corpo a corpo. Madre e figlia nella psicoanalisi*, Laterza, Roma e Bari 1995, pp. 191-218.
- Malory, Thomas, *Morte Darthur* [William Caxton's edition], introduction by John Rhys, illustrations by Aubrey Beardsley, Turnbull & Spears, Edinburgh 1927.
- Malory, Thomas, *Re Artù e i cavalieri della tavola rotonda*, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Mondadori, Milano 1985.
- Mancini, Gioacchino e Corso, Raffaele, «Prefica», in *Enciclopedia Italiana*, 1935. <www.treccani.it/enciclopedia/prefica_%28Enciclopedia-Italiana%29/> [27/05/2020]
- Mansueto, Claudia, *Il rapporto madre-figlia nelle letterature femminili maghrebine (1980-2010)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bologna, 2013.
- Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi*, a cura di Biancamaria Travi, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Milano 1981.
- Margoni, Ivos, «Introduzione», in Arthur Rimbaud, *Opere*, trad. it. e cura di Ivos Margoni, Feltrinelli, Milano 1993, pp. V-XL.
- Maslow, Abraham, «The Authoritarian Character Structure», *The Journal of Social Psychology*, vol. 18, n° 2 (1943), pp. 401-411.
- Mathonet, Anne, *Regard et voyeurisme dans l'œuvre romanesque de Simenon*, Édition du CÉFAL, Liège 1996.
- Migliori, Paola, «Il genere: ma chi l'ha inventato? Due parole su Judith Butler», *PensieroFilosofico.it*, 15 marzo 2016. <www.pensierofilosofico.it/articolo/Il-genere-ma-chi-lha-inventato-Due-parole-su-Judith-Butler/132/> [23/09/2020]
- Miles, Barry, *London calling. La controcultura a Londra dal '45 a oggi*, trad. it. di Anna Lovisolò, EDT, Torino 2012.
- Minichiello, Giuliano, *Il pensiero post-nichilista*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2015.
- Mishra, Vijay, *The Gothic Sublime*, State University of New York Press, Albany 1994.

- Morgan, Kenneth Owen, *Britain Since 1945: The People's Peace*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Morganti, Monica, *Figlie di padri scomodi. Comprendere il proprio legame col padre per vivere amori felici*, FrancoAngeli, Milano 2009.
- Morra, Gianfranco, *La scure del nulla. Nichilismo e società*, Japadre Editore, L'Aquila e Roma 1984.
- Mumford, Lewis, *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, Harcourt, San Diego 1989.
- Murgia, Michela, *L'inferno è una buona memoria. Visioni da Le nebbie di Avalon di Marion Zimmer Bradley*, Marsilio, Venezia 2018.
- Murgia, Michela e Tagliaferri, Chiara, "Ipazia" [audio], *Storielibere.fm*, [17 agosto 2019]. <storielibere.fm/morgana-ipazia/> [02/08/2020]
- Murgia, Michela e Tagliaferri, Chiara, *Morgana. Storie di ragazze che tua madre non approverebbe*, Mondadori, Milano 2019.
- Murphy, Bernice M., *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York 2009.
- Naouri, Aldo, *Le figlie e le loro madri*, trad. it. di Chiara Bongiovanni, Einaudi, Torino 1999.
- Norris, Anna, «Mauvaises mères et filles meurtries dans les textes d'Irène Némirovsky», in Daniela Di Cecco (ed.), *Girls in French and Francophone Literature and Film*, Brill Rodopi, Leiden and Boston 2015, pp. 29-40.
- O'Hehir, Andrew, «"Begin Again": A corny attempt to recapture the magic in "Once"», *Salon.com*, 26 giugno 2014. <www.salon.com/2014/06/25/begin_again_a_corny_attempt_to_recapture_the_magic_of_once/> [06/04/2020]
- O'Reilly, Andrea (ed.), *Encyclopedia of Motherhood*, SAGE, Thousand Oaks 2010.
- Oasi, Osmano, *La psicologia dinamica e Sigmund Freud*, Springer-Verlag Italia, Milano 2014.
- Osborne, John, *Almost a Gentleman: An Autobiography: volume II, 1955-1966*, Faber and Faber, London 1992.
- Pagnoni, Adriana, «Figlità», *Rivista di Psicoanalisi*, vol. 44, n° 4 (1998), pp. 739-749.
- Palumbo, Valeria, *L'epopea delle lunatiche. Storie di astronome ribelli*, Hoepli, Milano 2018.
- Papetti, Viola, «Wilson, un diario per fare anima», *il manifesto*, 28 maggio 2017. <ilmanifesto.it/wilson-un-diario-per-fare-anima/> [23/09/2020]
- Parker, Rozsika, «The Production and Purposes of Maternal Ambivalence», in Wendy Hollway and Brid Featherstone (eds.), *Mothering and Ambivalence*, Routledge, London and New York 1997, pp. 17-36.

- Perrault, Charles, «Pollicino», in Charles Perrault, *Fiabe*, trad. it. di Federigo Verdinois, illustrazioni di Harry Clarke, Elliot, Roma 2019, pp. 77-87.
- Pessoa, Fernando, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, trad. it. di Maria José de Lancastre e Antonio Tabucchi, Feltrinelli, Milano 2000.
- Petrella Fausto, «Il problema del narcisismo e l'istanza di Béla Grunberger», in Béla Grunberger, *Il narcisismo. Saggio di psicoanalisi*, trad. it. di Francesco Barale e Stefania Ucelli di Nemi, a cura di Fausto Petrella, Einaudi, Torino 1998, pp. VII-XXIII.
- Picchi, Fabrizio, «To blame», in *Grande dizionario di inglese. Inglese-italiano, italiano-inglese*, 2° ed., Hoepli, Milano 2002, p. 100.
- Picchi, Fabrizio, «To resent», in *Grande dizionario di inglese. Inglese-italiano, italiano-inglese*, 2° ed., Hoepli, Milano 2002, p. 968.
- Platone, *Tutte le opere. Minosse - Leggi - Epinomide - Lettere*, a cura di Enrico V. Maltese, trad. it. di Umberto Bultrighini *et al.*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 1997.
- Plomley, Roy, "Colin Wilson" [intervista a Colin Wilson] [audio], *BBC Online*, 21 ottobre 1978. <www.bbc.co.uk/sounds/play/p009myc3> [25/04/2020]
- Podnieks, Elizabeth and O'Reilly, Andrea (eds.), *Textual Mothers/Maternal Texts: Motherhood in Contemporary Women's Literatures*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2010.
- Prandi, Luisa e Zecchini, Giuseppe, «Cittadinanza», in *Antichità classica*, prolusioni a cura di Luciana Aigner Foresti *et al.*, dizionari a cura di Luciana Aigner Foresti *et al.*, Jaca Book, Milano 1994, pp. 199-200.
- «Premessa alla lettura dei "Promessi Sposi"», in Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Biancamaria Travi, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Milano 1981.
- Priestley, J. B., «Thoughts on the Outsider», *New Statesman and Nation*, 7 luglio 1956, pp. 10-11.
- Prosper-Chartier, Marie-France Régine, *Les figures maternelles dans l'œuvre de Gisèle Pineau : maternité et identité*, tesi di dottorato, Florida State University, 2008.
- Quintarelli, Mara, «La letteratura libanese dalla storiografia al romanzo: l'esempio di Amin Maalouf», in Annamaria Laserra (a cura di), *Percorsi mitici e analisi testuale*, FrancoAngeli, Milano 2011.
- Raghavan, Sudarsan, «In a Tight Alley, Tangier's Last Link to the Beat Generation Feels Broken», *The Washington Post*, 13 maggio 2018, p. A14. Consultato online su ProQuest in data 29/04/2020.
- "Rai3 TG3 Linea Notte. Ipazia. La vera storia" [video] [intervista di Maurizio Mannoni a Silvia Ronchey], 2010. <www.silviaronchey.it/interventi/1/109/Rai3-TG3-Linea-Notte-Ipazia-La-vera-storia/> [06/08/2020]

- Ramondino, Fabrizia, *Althénopis*, Einaudi, Torino 1981.
- Ratcliffe, Michael, «Angry Young Men», in *Oxford Dictionary of National Biography* [online], 21 maggio 2009. <www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-95563;jsessionid=259A8BB0058D3EFE7C0458F7BF5C6692> [29/04/2020]
- Recalcati, Massimo, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.
- Recalcati, Massimo, *Cosa resta del padre?. La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011.
- Recalcati, Massimo, «L'epoca senza Edipo. Il desiderio onnipotente di Deleuze e Guattari», *la Repubblica*, 17 novembre 2012, pp. 46-47.
- Recalcati, Massimo, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano 2014.
- Recalcati, Massimo, *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, Feltrinelli, Milano 2015.
- Rich, Adrienne, *Nato di donna*, trad. it. di Maria Teresa Marengo, Garzanti, Milano 1977.
- Rich, Adrienne, «Quando noi morti ci destiamo: la scrittura come re-visione», in Adrienne Rich, *Segreti silenzi bugie. Il mondo comune delle donne*, trad. it. di Roberta Mazzoni, La Tartaruga, Milano 1982, pp. 23-42.
- Rimbaud, Arthur, *Opere*, trad. it. e cura di Ivos Margoni, Feltrinelli, Milano 1993.
- Ritchie, Harry, «Look Back in Wonder», *The Guardian* [online], 12 agosto 2006. <www.theguardian.com/books/2006/aug/12/society> [25/04/2020]
- Rogatis, Tiziana de, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Edizioni e/o, Roma 2018.
- Rogers, Alexandria, «Apartments in Paris: Social Hierarchy of the Chambre de Bonne». *My French Life* [blog], 29 dicembre 2014. <www.myfrenchlife.org/author/alexandria252/> [29/02/2020]
- Ronchey, Silvia, *Ipazia. La vera storia*, Rizzoli, Milano 2010.
- Rondoni, Davide, «Farsi veggenti, o essere niente», in Arthur Rimbaud, *Una stagione all'inferno*, prefazione e trad. it. di Davide Rondoni, BUR, Milano 2012.
- Rosenzweig, Saul, «An Outline of Frustration Theory», in Joseph McVicker Hunt (ed.), *Personality and the Behavior Disorders: A Handbook Based on Experimental and Clinical Research*, vol. 1, The Ronald Press Company, New York 1944, pp. 379-388.
- Rossini, Valeria, «La liquefazione del padre. Passaggi di stato e trasformazioni educative», *Rivista Italiana di Educazione Familiare*, vol. 13, n° 2 (2018), pp. 75-88.
- Royle, Nicholas, *The Uncanny*, Manchester University Press, Manchester and New York

- 2003.
- Sadler, William A. and Johnson, Thomas B., «From Loneliness to Anomia», in Joseph Hartog, J. Ralph Audy and Yehudi A. Cohen (eds.) *The Anatomy of Loneliness*, International Universities Press, New York 1980, pp. 34-64.
- Saint-Martin, Lori, «Le nom de la mère : Le rapport mère-fille comme constante de l'écriture au féminin», *Women in French Studies*, vol. 6 (1998), pp. 76-91.
- Saint-Martin, Lori, *Le nom de la mère : Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Alias, [Montréal] 2017.
- Salvatori, Rossella, «Edipo e storia» [approfondimento], 18 febbraio 2010. <docplayer.it/31912117-Di-rossella-salvatori-giovedi-18-febbraio-50-ultimo-aggiornamento-mercoledi-24-febbraio-52.html> [01/07/2020]
- Salvo, Anna, *Madri e figlie. Legami e conflitti tra due generazioni*, Mondadori, Milano 2003.
- Sambuco, Patrizia, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2014.
- Sánchez Calle, María Pilar, «Lives of Girls and Women: Female Characters in *Dubliners*», *Papers on Joyce*, n°4 (1998), pp. 29-40.
- Sanders, Andrew, «Great Expectations», in David Paroissien (ed.), *A Companion to Charles Dickens*, Blackwell Publishing, Malden; Oxford and Carlton 2008, pp. 422-432.
- Sapegno, Maria Serena, *Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Feltrinelli, Milano 2018.
- Sartre, Jean-Paul, «Spiegazione dell'«Étranger» di Camus», in Jean-Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura?. Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, trad. it. di Luisa Arano-Cogliati et al., il Saggiatore, Milano 2009, pp. 207- 224.
- Savage, John J. H., «Insula Avallonia», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 73 (1942), pp. 405-415.
- Scacchi, Anna (a cura di), *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, Luca Sossella Editore, Roma 2005.
- Schoepflin, Maurizio (a cura di), *La felicità secondo i filosofi*, Città Nuova Editrice, Roma 2003.
- Schopenhauer, Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, vol. 1, trad. it., a cura di Sossio Giametta, BUR, Milano 2002.
- Scifoni, Lara, «Irène Némirovsky (1903-1942)», *Progetto Babele Rivista Letteraria*, 22 gennaio 2011. <www.progettobabele.it/Consiglilettura/showrac.php?ID=5641> [07/09/2020]
- Semaan, Maya, «En eaux troubles : la relation mère-fille dans l'œuvre d'Irène

- Némirovsky», *Voix plurielles*, vol. 13, n° 1 (2016) pp. 13-30.
- Serkowska, Hanna, «Madre-figlia: un binomio complesso», *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 45, n° 3 (2018), pp. 59-72.
- Sierz, Aleks, «Who Are You Calling Angry?», *The Daily Telegraph*, 26 aprile 2010, p. 17. Consultato online su Nexis Uni in data 29/04/2020.
- Silone, Ignazio, «L’Abruzzo», in *Abruzzo e Molise*, Touring Club Italiano, Milano 1948, pp. 7-12.
- Silone, Ignazio, *Vino e pane*, Mondadori, Milano 1969.
- Silone, Ignazio, *Il seme sotto la neve*, Mondadori, Milano 1976.
- Silone, Ignazio, «Uscita di sicurezza», in Ignazio Silone, *Uscita di sicurezza*, Editori Riminesi Associati, Rimini 1994, pp. 47-102.
- Simonari, Rosella, «New Italian Epic e gender: riflessioni sparse», *Leggere donna*, n° 140 (2009), pp. 29-30.
- Sofocle, *Antigone*, a cura di Giuseppina Lombardo Radice, Einaudi, Torino 1966.
- Sofocle, *Antigone*, traduzione tedesca di Friedrich Hölderlin, versione italiana di Giuseppina Lombardo Radice, adattamento di Bertolt Brecht da Hölderlin, Einaudi, Torino 1996.
- Speranza, Anna Maria, «La teoria dell’attaccamento», in Donata Bianchi (a cura di), *La prevenzione del disagio nell’infanzia e nell’adolescenza. Le politiche e i servizi di promozione e tutela, l’ascolto del minore e il lavoro di rete. Atti e approfondimenti del seminario nazionale. Firenze 24 settembre 2002*, Istituto degli Innocenti, Firenze 2004, pp. 116-130.
- Speranza, Anna Maria, «Strumenti per la valutazione dell’attaccamento nel bambino e nell’adulto», in Donata Bianchi (a cura di), *La prevenzione del disagio nell’infanzia e nell’adolescenza. Le politiche e i servizi di promozione e tutela, l’ascolto del minore e il lavoro di rete. Atti e approfondimenti del seminario nazionale. Firenze 24 settembre 2002*, Istituto degli Innocenti, Firenze 2004, pp. 123-130.
- Speroni, Franco, *La rovina in scena. Per un’estetica della comunicazione*, Meltemi, Roma 2002.
- Strazza, Michele, «Ipazia, intellettuale vittima del fanatismo cristiano», *Storia in Network* [rivista online], 1 marzo 2016. <www.storiain.net/storia/ipazia-intellettuale-vittima-del-fanatismo-cristiano/> [06/08/2020]
- Stringer, Jenny (ed.), «Angry Young Men», in *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*, Oxford University Press, Oxford 1996, pp. 21-22.
- Suidæ Lexicon, Græce & Latine*, tomus III, Typis Academicis, Cantabrigiæ [Cambridge] 1705.
- Taine, Hippolyte Adolphe, *Histoire de la littérature anglaise*, tome I, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, Paris 1863.

- Taplin, Oliver, «Il teatro greco», trad. it. di Nicola Savarese, in John Russell Brown (a cura di), *Storia del teatro*, ed. it. a cura di Nicola Savarese, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 25-59.
- Tee, Robert, «So Angry—and Distasteful», *Daily Mirror*, 9 maggio 1956, p. 16.
- Temple Black, Shirley, *Child Star: An Autobiography*, McGraw-Hill, New York 1988.
- Thurman, Judith, *Una vita di Colette. I segreti della carne*, trad. it. di Bruno Amato, cura e nota bibliografica di Cinzia Bigliosi, Feltrinelli, Milano 2001.
- Tobagi, Benedetta, «Mamma cara così fragile e crudele», *la Repubblica*, 30 gennaio 2016, p. 45.
- Todarello, Nazzareno Luigi, *Le arti della scena. Lo spettacolo teatrale in Occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*, Latorre, Novi Ligure 2006.
- Tredell, Nicolas, *The Novels of Colin Wilson*, Vision and Barnes & Noble, London and Totowa 1982.
- Trevi, Emanuele, «La fine dell'outsider», *Corriere della Sera* [supplemento *La Lettura*], 15 maggio 2016, pp. 2-3.
- Troyes, Chrétien de, *Erec e Enide*, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Mondadori, Milano 1983.
- Turgenev, Ivan, *Padri e figli*, trad. it. di Rinaldo Küfferle, introduzione; appendice e note di Giovanni Buttafava, Mondadori, Milano 1988.
- Tynan, Kenneth, «The Angry Young Movement», in Kenneth Tynan, *Curtains: Selections from the Drama Criticism and Related Writings*, Atheneum, New York 1961, pp. 190-198.
- Ussani, Vincenzo, «Apollonio di Tiro, romanzo di», in *Enciclopedia Italiana Treccani* [online], 1929. <www.treccani.it/enciclopedia/apollonio-di-tiro-romanzo-di_%28Enciclopedia-Italiana%29/> [05/04/2020]
- Valcarengi, Marina, *L'insicurezza. La paura di vivere nel nostro tempo*, Mondadori, Milano 2005.
- Valcarengi, Marina, *Mamma non farmi male. Ombre della maternità*, Mondadori, Milano 2011.
- Valdrè, Rossella, «“Io non amavo mia madre” di Enrichetta Buchli», *Psychiatry on line Italia* [rivista digitale], 11 febbraio 2013. <www.psychiatryonline.it/node/3210> [07/09/2020]
- Valencak, Francesca, *Il divenire Madre. L'inatteso e il vissuto*, Asterios Editore, Trieste 2016.
- Varvello, Elena, «Esiste una “scrittura femminile”?», *ILLibraio.it*, 14 novembre 2016. <www.illibraio.it/esiste-scrittura-femminile-408190/> [23/09/2020]
- Vegetti Finzi, Silvia, «I contributi della psicoanalisi postfreudiana alla questione femminile», in Anna Zanon (a cura di), *L'altro sesso*, Et al. Edizioni, Milano 2012,

- pp. 9-41.
- Veldman-Genz, Carole, «Serial Experiments in Popular Culture: The Resignification of Gothic Symbology in *Anita Blake Vampire Hunter* and the *Twilight* Series», in Giselle Liza Anatol (ed.), *Bringing Light to Twilight: Perspectives on a Pop Culture Phenomenon*, Palgrave Macmillan, New York 2011, pp. 43-58.
- Visintin, Monica, *La vergine e l'eroe. Temesa e la leggenda di Euthymos di Locri*, Edipuglia, Bari 1992.
- Voltaire, *Candido o l'ottimismo*, trad. it. e cura di Stella Gargantini, Feltrinelli, Milano 2005.
- Wagner, Walter (ed.), *The Playwrights Speak*, Delacorte Press, New York 1967.
- Whitebrook, Peter, *John Osborne: 'Anger in not about ...'*, Oberon Books, London 2015.
- Whyte, William Hollingsworth, *The Organization Man*, Anchor Books, Garden City 1957.
- Wilson, Colin, *Religion and the Rebel*, Houghton Mifflin Company, Boston 1957.
- Wilson Colin, *The Outsider*, foreword by Marilyn Ferguson, Jeremy P. Tarcher/Putnam, New York 1982.
- Wilson, Colin, «Introduction», in *Interviews with... Britain's Angry Young Men*, conducted by Dale Salwak, Borgo Press and Wildside Press, [San Bernardino and Rockville] 1984, pp. 5-11.
- Wilson, Colin, *The Angry Years: The Rise and Fall of the Angry Young Men*, Robson Books, London 2007.
- Wilson, Colin, *L'outsider*, trad. it. di Thomas Fazi, Edizioni di Atlantide, Roma 2016.
- Wiseman, Thomas, «Show Talk», *Evening Standard*, 7 luglio 1956, p. 6.
- Wolfenstein, Eugene Victor, *Psychoanalytic-Marxism: Groundwork*, Free Association Books and The Guilford Press, London and New York 1993.
- Woolf, Virginia, *Una stanza tutta per sé*, trad. it. di Livio Bacchi Wilcock e Rodolfo Wilcock, SE, Milano 1993.
- Woolf, Virginia, *Orlando*, trad. it. e cura di Maura Del Serra, Newton Compton editori, Roma 1994.
- Wye, Deborah, *Kirchner and the Berlin Street*, The Museum of Modern Art, New York 2008.
- Zaretti, Paola, «Maschile patologico. La vocazione suicida del Patriarcato», *Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, n° 16 (2011), pp. 25-34.
- Zimmer Bradley, Marion, *The Mists of Avalon*, Penguin Books, London et al. 1993.
- Zimmer Bradley, Marion, *Le nebbie di Avalon. Parte prima*, HarperCollins Italia, Milano 2018.
- Zimmerman, Bonnie (ed.), *Lesbian Histories and Cultures: An Encyclopedia*, Routledge,

New York and Abingdon 2012.

Zirollo, Annalisa, *La relazione madre-figlia nella letteratura per l'infanzia: la penna delle donne registra, racconta, insegna...*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, a.a. 2013/14.

Critica sul corpus

Băniceru, Ana-Cristina, «Gothic Discourse in Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides* – Challenging Suburban Uniformity and (Re)Imagining “the Other”», *Linguaculture*, vol. 9, n° 2 (2018), pp. 25-40.

Berglund, Elizabeth, Recensione di *Ensemble, c'est tout* di Anna Gavalda, *The French Review*, vol. 79, n° 4 (2006), pp. 872-873.

Beuka, Robert, *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, Palgrave Macmillan, New York and Basingstoke 2004.

Blouin, Patrice, «La tentation du clip», *Cahiers du cinéma*, n° 554 (2001), pp. 50-51.

Burn, Gordon, «Death in the Suburb», *TLS*, 18 giugno 1993, p. 22.

Calligaro, Giulia, «E ora parliamo di madri» [conversazione tra Teresa Ciabatti e Donatella Di Pietrantonio], *iO Donna*, 5 gennaio 2019, pp. 90-91.

Ciocoi-Pop, Ana-Blanca, «Suicide as Affirmation and Gender as a Conscious Choice: The Deconstruction of Identity in Jeffrey Eugenides' Major Novels», *American, British and Canadian Studies*, vol. 10 (2008), pp. 80-90.

Collado-Rodríguez, Francisco, «Back to Myth and Ethical Compromise: García Márquez's Traces on Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*», *Atlantis*, vol. 27, n° 2 (2005), pp. 27-40.

Coppermann, Annie, «Le bonheur, c'est les autres», *Les Echos*, 21 marzo 2007. Rassegna stampa della Cinémathèque française.

De Bruyn, Olivier, «Le clan des généreux», *Le Point*, 22 marzo 2007. Rassegna stampa della Cinémathèque française.

De Tommasi, Alessandra, «Donatella Di Pietrantonio. Dalla mia penna è nata la sorella che non ho mai avuto», *F*, 13 settembre 2017, pp. 57-58.

Dines, Martin, «Suburban Gothic and the Ethnic Uncanny in Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*», *Journal of American Studies*, vol. 46, n° 4 (2012), pp. 959-975.

Doroholschi, Claudia Ioana, «Viewing Trip: Point of View and Meaning in the Novels of Jeffrey Eugenides», *Romanian Journal of English Studies*, n° 6 (2009), pp. 183-191.

Ferenczi, Aurélien, «Cuisine et indépendance», *Télérama*, 21 marzo 2007. Rassegna stampa della Cinémathèque française.

Galeotti, Giulia, «Orfana di due madri viventi», *L'Osservatore Romano*, 21 luglio 2017, p. 4.

- Gates, David, «Books», *Newsweek*, vol. 121, n° 16 (1993), [p. 64]. Consultato online su EBSCOhost in data 31/05/2020.
- Gianmarco, Rodolfo di, «r.d.g. | l'arminuta», *la Repubblica* [online], 17 marzo 2019. <cheteatrochefa-roma.blogautore.repubblica.it/2019/03/17/r-d-g-larminuta/> [21/07/2020]
- Hayes-Brady, Clare, «“Obviously, doctor, you’ve never been a thirteen-year-old girl”: Problematic Adolescence in *The Virgin Suicides*», in Philip Coleman and Stephen Matterson (eds.), *‘Forever Young’?: The Changing Images of America*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2012, pp. 209-218.
- Hoffert, Barbara, «Fiction», *Library Journal*, vol. 118, n° 7 (1993), [p. 126]. Consultato online su EBSCOhost in data 31/05/2020.
- J.-L. D. [Jean-Luc Douin], «Quatre éclopes de la vie en quête d’harmonie», *Le Monde* [online], 20 marzo 2007. <www.lemonde.fr/cinema/article/2007/03/20/ensemble-c-est-tout-quatre-eclopes-de-la-vie-en-quete-d-harmonie_885495_3476.html> [24/06/2020]
- Kakutani, Michiko, «Of Death in Adolescence and Innocence Lost», *The New York Times*, 19 marzo 1993, p. C23.
- Kelly, Adam, «Moments of Decision in Contemporary American Fiction: Roth, Auster, Eugenides», *Critique*, vol. 51, n° 4 (2010), pp. 313-332.
- Kelly, Adam, «Narcissism and Explanation: Jeffrey Eugenides’s *The Virgin Suicides*», in Adam Kelly, *American Fiction in Transition: Observer-Hero Narrative, the 1990s, and Postmodernism*, Bloomsbury Academic, New York and London 2013, pp. 77-96.
- Kelly, Hillary, «25 Years Ago The Virgin Suicides Kicked Off the American Obsession With Teenage Tragedy», *Vulture.com*, 19 settembre 2018. <www.vulture.com/2018/09/the-virgin-suicides-launched-our-obsession-with-teen-tragedy.html> [31/05/2020]
- Kendrick, Walter, «Fiction in Review», *The Yale Review*, vol. 81, n° 4 (1993), pp. 124-137.
- Kostova, Bilyana Vanyova, «Collective Suffering, Uncertainty and Trauma in Jeffrey Eugenides’s *The Virgin Suicides*: Of Bystanders, Perpetrators and Victims», *Atlantis*, vol. 35, n° 2 (2013), pp. 47-63.
- Kostova, Bilyana Vanyova, «“Time to Write them Off”? Impossible Voices and the Problem of Representing Trauma in *The Virgin Suicides*», in Marita Nadal and Mónica Calvo (eds.), *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation*, Routledge, New York and Abingdon 2014, pp. 163-177.
- Lauro, Michele, «Donatella Di Pietrantonio, ‘L’Arminuta’ – La recensione», *Panorama* [online], 12 marzo 2017. <www.panorama.it/amp/donatella-di-pietrantonio-

- [larminuta-la-recensione-2644782777](#)> [16/07/2020]
- Menniti-Ippolito, Nicolò, «La bambina restituita in quell'Italia povera di mezzi e sentimenti», *il mattino di Padova*, 30 luglio 2017, p. 29.
- Milanese, Alessandra, «La bimba ritornata», *Il Giornale di Vicenza*, 19 marzo 2017, p. 61.
- Miquel-Baldellou, Marta, «Inheriting Traditional Roles of American Female Growth: From Louisa May Alcott's *Little Women* to Jeffrey Eugenides' *The Virgin Suicides*», in José Ramón Prado-Pérez and Dídac Llorens Cubedo (eds.), *New Literatures of Old: Dialogues of Tradition and Innovation in Anglophone Literature*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2008, pp. 127-135.
- Moorhem, Bram van, «The Novel as a Mental Picture of Its Era» [intervista a Jeffrey Eugenides], *3:AM Magazine*, 2003. <www.3ammagazine.com/litarchives/2003/sep/interview_jeffrey_eugenides.html> [23/01/2020]
- Moss, Emma-Lee, «Families in Literature: The Lisbons in *The Virgin Suicides* by Jeffrey Eugenides», *The Guardian* [online], 7 gennaio 2015. <www.theguardian.com/books/booksblog/2015/jan/07/families-in-literature-the-virgin-suicides-jeffrey-eugenides> [31/05/2020]
- Murgia, Michela, «Ritorno a casa d'altri», *L'Espresso*, 26 febbraio 2017, p. 127.
- Myers, Owen, «Jeffrey Eugenides' virgin suicides» [intervista a Jeffrey Eugenides], *Dazeddigital.com*, 6 agosto 2013. <www.dazeddigital.com/artsandculture/article/16814/1/jeffrey-eugenides-virgin-suicides> [23/09/2020]
- Nicklaus, Olivier, «La fille prodige» [intervista a Sofia Coppola], *Les Inrockuptibles*, n° 258 (2000), pp. 37-40.
- Nucci, Matteo, «La bambina "restituita"», *la Repubblica* [supplemento *Robinson*], 19 febbraio 2017, p. 54.
- Pent, Sergio, «La piccola "arminuta" torna al suo paese e vive una fiaba al contrario», *La Stampa* [supplemento *Tuttolibri*], 1 aprile 2017, p. 42.
- Pigmei, Valentina, «Due madri e l'abbandono», *pagina99*, 18 febbraio 2017, p. 35.
- Ripatrzone, Nicholas, «The Catholic Literary Paradox», in Nicholas Ripatrzone, *The Fine Delight: Postconciliar Catholic Literature*, Cascade Books, Eugene 2013, pp. 9-33.
- Rubin, Nadine, «The Virgin Suicides' Sweet 16», *Daily Beast*, 22 luglio 2009. <www.thedailybeast.com/the-virgin-suicides-sweet-16> [23/09/2020]
- Scorranese, Roberta, «Ritorno (forzato) a casa. Storie dall'Abruzzo antico», *Corriere della Sera*, 12 febbraio 2017, p. 33.

- Shostak, Debra, «“A story we could live with”: Narrative Voice, the Reader, and Jeffrey Eugenides’s *The Virgin Suicides*», *Modern Fiction Studies*, vol. 55, n° 4 (2009), pp. 808-832.
- Shostak, Debra, «“Impossible Narrative Voices”: Sofia Coppola’s Adaptation of Jeffrey Eugenides’s *The Virgin Suicides*», *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 15, n° 2 (2013), pp. 180-202.
- «Virgin Suicides» [recensione], *Publishers Weekly* [online], 1° aprile 1993. <www.publishersweekly.com/9780374284381> [31/05/2020]
- Wilhite, Keith, «Face the House: Suburban Domesticity and Nation as Home in *The Virgin Suicides*», *Modern Fiction Studies*, vol. 61, n° 1 (2015), pp. 1-23.
- Womack, Kenneth and Mallory-Kani, Amy, «“Why don’t you just leave it up to nature?”: An Adaptationist Reading of the Novels of Jeffrey Eugenides», *Mosaic*, vol. 40, n° 3 (2007), pp. 157-173.

Filmografia

- Amenábar, Alejandro, *Agora (Ágora)*, 2009), CG Home Video, 2010, DVD.
- Berri, Claude, *Ensemble, c’est tout* (2007), Pathé Distribution, 2007, DVD.
- Carney, John, *Begin Again* (2013), Entertainment One UK Limited, 2014, DVD.
- Coppola, Sofia, *Virgin Suicides (The Virgin Suicides)*, 1999), Pathé Vidéo, 2001, DVD.
- Coppola, Sofia, *Il giardino delle vergini suicide (The Virgin Suicides)*, 1999), Universal Pictures Italia, 2006, DVD.
- Dolan, Xavier, *The Death & Life of John F. Donovan* (2018) [scena finale: 2 m 59 s]. <www.youtube.com/watch?v=30fthjXBJaU> [01/05/2020]
- Henckel von Donnersmarck, Florian, *Le vite degli altri (Das Leben der Anderen)*, 2006), 01 Distribution, 2007, DVD.
- Pasolini, Pier Paolo, *Mamma Roma* (1962), Mustang Entertainment, 2013, DVD.

Iconografia

- Beardsley, Aubrey, *How Morgan le Fay Gave a Shield to Sir Tristram* (1870, ink on paper, in Thomas Malory, *Morte Darthur*, William Caxton’s edition, introduction by John Rhys, illustrations by Aubrey Beardsley, Turnbull & Spears, Edinburgh 1927, p. 242). <commons.wikimedia.org/wiki/File:How_Morgan_le_Fay_Cave_a_Shield_to_Sir_Tristram.jpg> [06/08/2020]

- Boldini, Giovanni, *La signora in rosa (Ritratto di Olivia de Subercaseaux Concha, 1916, olio su tela, Museo Giovanni Boldini, Ferrara)*, foto di Tiziano Menabò, in Elena Arzani, «Ritratto di signora. Giovanni Boldini a Milano», *Artribune* [online], 5 maggio 2018. <www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2018/05/mostra-giovanni-boldini-gam-milano/> [12/05/2020]
- Dalí, Salvador, *Shirley Temple, le plus jeune monstre sacré du cinéma de son temps (1939, Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam)*. <www.boijmans.nl/en/collection/artworks/3994/shirley-temple-le-plus-jeune-monstre-sacre-du-cinema-de-son-temps> [12/07/2020]
- Day, Corinne, Foto di scena de *Il giardino delle vergini suicide* di Sofia Coppola, in Susanna Howe, *The Virgin Suicides. A New Generation's Companion to film*, vol. 1, n° 1 (1999), p. 4.
- Gerschel, Charles, *Claudine et Toby-Chien (1902/1903, collezione privata)*. <www.akg-images.com/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQ56O9GTX8&SMLS=1&RW=1440&RH=765&POPUPPN=1&POPUPIID=2UMEBMYSJKWLS> [01/05/2020]
- Kauffman, Mark, *British Author Colin Wilson Lying Underneath a Tree Wrapped in a Sleeping Bag, Reading a Book (1956)*. <artsandculture.google.com/asset/5QGXGNN0ljg_Vg> [01/05/2020]
- Kauffman, Mark, *British Author Colin Wilson Sitting Under a Tree in a Sleeping Bag Reading a Book (1956)*. <artsandculture.google.com/asset/QQGwj_r72mR3fA> [01/05/2020]
- Kauffman, Mark, *British Author Colin Wilson Standing Next to His Book 'The Outsider' and a Portrait of Himself (1956)*. <artsandculture.google.com/asset/OgFJe6hI13pCcg> [01/05/2020]
- Kirchner, Ernst Ludwig, *Street Berlin (Die Straße, 1913, olio su tela, Museum of Modern Art, New York)*. <commons.wikimedia.org/wiki/File:Kirchner_1913_Street,_Berlin.jpg> [30/04/2020]
- Lenoir, Charles-Amable, *A Nymph In The Forest (Klystie, 1900)*. <www.artrenewal.org/artworks/a-nymph-in-the-forest/charles-amable-lenoir/17985> [12/07/2020]
- Lovino, Fabio, Foto di scena della pièce *L'Arminuta*, in Rodolfo di Gianmarco, «r.d.g. | l'arminuta», *la Repubblica* [online], 17 marzo 2019. <cheteatrochefa-roma.blogautore.repubblica.it/2019/03/17/r-d-g-larminuta/> [21/07/2020]
- Lovino, Fabio, Foto di scena della pièce *L'Arminuta*. <teatrostabile.abruzzo.it/larminuta/> [21/07/2020]
- Mourning in America*, 25 novembre 1963.

<www.vanityfair.com/style/photos/2014/09/jacqueline-kennedy-jfk-funeral>
[03/05/2020]

Shirley Temple Portrait, 1935. <fineartamerica.com/featured/shirley-temple-portrait-nomad-art.html> [12/07/2020]

Toulouse-Lautrec, Henri de, *Femme au boa noir* (1892, olio su cartone, Musée d'Orsay, Parigi), in Francisco Expósito, «Henri de Toulouse[-]Lautrec (1864-1901)», *Por amor al arte* [blog], 15 luglio 2019. <poramoralarte-exposito.blogspot.com/2019/07/henri-de-toulouse-lautrec-1864-1901.html?m=0&hl=es_419> [12/05/2020]