

*Antigone, Medea, Elettra:
il tragico femminile*

Amore/violenza
nello spazio contemporaneo

A cura di Patrizia Landi

Le Forme del Sentire

DIREZIONE

Maddalena Mazzocut-Mis, Renato Boccali e Patrizia Landi

COMITATO SCIENTIFICO

Luis Puelles Romero (*Universidad de Málaga*)

Carole Talon-Hugon (*Université Paris-Sorbonne*)

Irene Zanini-Cordi (*Florida State University*)

ISBN 978-88-5513-112-4

Copyright © 2023

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano - e-mail autorizzazioni@clearedi.org - sito web www.clearedi.org

Il presente volume è stato pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università IULM di Milano



In copertina

Matt Seymour, *Trois bustes de tête en béton*

<https://unsplash.com/it/foto/pzbbViakdX0>

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: E. Lui Tipografia - Reggio Emilia

Sommario

INTRODUZIONE	
La vivificante “vertigine” dei classici	7
<i>Patrizia Landi</i>	
OUVERTURE	
Irreligioso sublime	23
<i>Quirino Principe</i>	
UNA, MILLE ANTIGONI	
La <i>mimesis</i> aorgica: Hölderlin e Antigone	33
<i>Andrea Mecacci</i>	
L’ <i>Antigone</i> di Anouilh e la tomba dell’eroe. L’influenza su <i>Giocasta</i>	45
<i>Maddalena Mazzocut-Mis</i>	
Resti di un naufragio: María Zambrano nel labirinto di Antigone	63
<i>Renato Boccali</i>	
MEDEA, LE SUE “VOCI”	
Il corpo di Medea. Il film di Pasolini tra mito e montaggio	85
<i>Marco Antonio Bazzocchi</i>	
Per non essere Medea. Ri-leggere “ <i>Leonora, addio!</i> ” di Luigi Pirandello	95
<i>Patrizia Landi</i>	
<i>Filumena Marturano</i> : dalla commedia al dramma nel nome di Medea	115
<i>Antonella Del Gatto</i>	
Figlie di Medea. Christa Wolf, Elena Ferrante, voci	135
<i>Irene Zanini-Cordi</i>	
L’eterno Altro: il mito di Medea ad Haiti in <i>Ma’Déa</i>	149
di Eduardo Manet (1985)	
<i>Timothy Lomeli</i>	

Medea senza serpenti: un percorso warburghiano <i>Alice Barale</i>	167
Quale il destino di Eros? “Tra” ossessione d’amore e amore vero <i>Massimiliano Marianelli</i>	181
INTERLUDIO	
Il contro-ordine femminile nella voce musicale contemporanea <i>Stefano Lombardi Vallauri</i>	195
I confini dell’amore e della violenza: i sentimenti malati <i>Carmelo Dambone</i>	213
LA FINE SI ADDICE AD ELETTRA	
Implacabile Elettra: Figlia Sorella Guerriera <i>Martina Treu</i>	225
Le Autrici e gli Autori	247
Indice dei nomi	253
Indice dei personaggi	261

Figlie di Medea

Christa Wolf, Elena Ferrante, voci

Irene Zanini-Cordi

DOI: <https://doi.org/10.7359/1124-2023-zani>

ABSTRACT

Starting with the figure of Medea and, in particular, her rewriting in the novel *Medea: Voices* (1996) by Christa Wolf, this essay focuses on Olga, the protagonist of Elena Ferrante's *The Days of Abandonment* (2002) and interrogates the abandonment-female identity nexus. It identifies the experience of abandonment as the catalyst for a crisis that leads the female subject to discover herself as "other". In both Wolf's and Ferrante's characters, one can notice a procedure of reinterpretation of myth akin to that advocated by Adriana Cavarero in *Despite Plato* (1999). Indeed, the philosopher hypothesizes that "a new thought and a new unusual subject demand 'new figures' appropriate to female subjectivity insofar as they are thought by women". Wolf's 'other' Medea and Ferrante's Olga come to understand the power structures on which society is based, they discover the crime perpetrated against the feminine, its silencing. This discovery leads to the fragmentation of identity that splinters into a polyphony of voices because, "I is a layered structure, made up of co-present voices". In order not to fall into the "void of meaning", the protagonists must find the strength to watch over themselves, to pay attention to themselves. No longer the Medea handed down to us from myth, then, but daughters suited to new thinking: though constrained, in telling themselves, by the limit of language, Wolf's "other" Medea will make sense of herself by believing in her own intuition, while Ferrante's Olga will pretend to believe in that social construction that is love.

KEYWORDS: abandonment; Christa Wolf; Elena Ferrante; female identity; Medea; voice.

In letteratura, le figure delle donne abbandonate dal marito o amante, pur essendo delle forti presenze intertestuali, sono state per lungo tempo quasi assenti dal discorso critico, quasi non fossero interpretabili o non ce ne fosse bisogno. In uno studio di alcuni anni fa mi sono chiesta quale sia la storia che la figura dell'abbandonata racconta (Zanini-Cordi 2008). È la storia che vorrebbe raccontare? La voce di Medea, Penelope, Circe, Di-

done ci è giunta isolata, mai in dialogo. I loro lamenti sono echeggiati nei secoli letterari, e spesso falsati da parole imposte sono diventati modelli in cui donne reali si sono riconosciute. Il romanzo di Christa Wolf *Medea. Voci* (1996) si conclude con una Medea che si interroga così: “Io, Medea, vi maledico. In quale luogo, io? È pensabile un mondo, un tempo, in cui io possa stare bene? Qui non c'è nessuno a cui lo possa chiedere. E questa è la risposta” (Wolf 1996, p. 224). Mi piace invece pensare che possiamo essere noi, oggi, quel mondo, quel tempo.

Voglio proporvi alcune riflessioni sul nesso abbandono-identità femminile. Partirò dalla riscrittura della figura di Medea creata da Wolf in *Medea. Voci* e la collegherò al personaggio di Olga, la protagonista del romanzo *I giorni dell'abbandono* (2002) di Elena Ferrante. Questa Medea, “l'altra Medea”, come la definisce Wolf, a differenza di quella tramandata da Euripide, non viene destabilizzata dall'abbandono di Giasone, ma dalla scoperta dell'orribile segreto su cui si basano le strutture di potere che reggono la civiltà. Per Olga, essere abbandonata dal marito diviene il catalizzatore di una crisi che la porta a scoprirsi *altra*. La Medea “altra” di Wolf e Olga di Ferrante intravedono e comprendono il potere che fonda la società, scoprono il delitto perpetrato ai danni del femminile, il suo silenziamento.

Questa scoperta porta alla frammentazione della loro identità che si scompone in una polifonia di voci. Per non cadere nel “vuoto di senso”, le protagoniste devono ritrovare la forza di vigilare su sé stesse, di prestarsi attenzione per poter interagire nuovamente con la realtà. Non più la Medea tramandata dal mito, dunque, ma “figlie di Medea”, figure che cercano di dare forma ad un nuovo pensiero, pur costrette, nel dirsi, dal limite del linguaggio. L'*altra* Medea di Wolf si darà senso credendo al proprio intuito, Olga di Ferrante deciderà di *fingere* di credere a quella costruzione sociale che è l'amore.

Il modo in cui osserviamo il passato e lo interpretiamo è influenzato, in certa misura, da preoccupazioni dettate dal nostro presente. In *Nonostante Platone* (1999) la filosofa Adriana Cavarero esprimeva una preoccupazione della critica femminista a lei contemporanea quando esortava a cercare nelle trame del quadro simbolico maschile le tracce di un ordine simbolico in cui ci siano “due soggetti differentemente sessuati, capaci di darsi autonomamente figure a ciascuno confacenti” perché “un nuovo pensiero e un nuovo inusitato soggetto” chiedono “nuove figure”, “figure adeguate alla soggettività femminile in quanto pensate dalle donne” (Cavarero 1999, p. 5). La figura, in quanto espressione dell'ordine simbolico che la informa, può essere uno strumento critico importante per

il discorso femminista (e di genere) perché, in quanto *exemplum*, stimola l'autoriconoscimento e, grazie alla sua polivalenza rappresentativa, si presta ad essere interpretata contestualmente.

Come creare dunque figure femminili nuove, figure che non siano state plasmate dal pensiero maschile riflettendone i limiti e condizionamenti? Le si può inventare, come ha fatto Virginia Woolf in *Orlando*. Oppure, si può provare a rubare le figure al contesto storico-culturale in cui sono state pensate, come scelgono di fare Wolf nel suo romanzo e Cavarero stessa in *Nonostante Platone*. La strategia del furto richiede però un'accurata analisi critica della tradizione. Bisogna indagare nelle smagliature e nei silenzi della figura che ci è pervenuta per rinvenire le tracce di ciò che è stato volontariamente occultato. Si può così ricostruire, o reinventare, una figura ripensata alla luce di un nuovo ordine simbolico.

Immobilità, impotenza e disperazione sono le caratteristiche generalmente associate all'immagine della donna abbandonata, una figura avulsa dal tempo, fossilizzata nel momento seguente l'abbandono, non più membro attivo della società. Penelope tesse e disfa la tela, Arianna si disperava sulla spiaggia di Naxos fissando l'orizzonte, Didone maledice Enea e si uccide. Quando, come nel caso di Medea, la figura è irriducibile ad un ruolo passivo, viene demonizzata. L'etimologia del verbo abbandonare affonda le radici nella nozione di potere e, per quanto possa sembrare strano, è collegabile all'idea di libertà. Abbandonare è formato sull'antico francese *bandon* che significa 'potere, controllo'. Originariamente indicava sottomissione ad un potere, dal francese *a bandon*, 'avere il potere di'. Dal francese medievale *a ban donner* acquista il significato di "mettere a disposizione di chicchessia" e poi si sviluppa nel senso di "libertà da legami". Abbandonando la donna, l'uomo rinuncia al potere su di lei e la "libera da legami". Almeno semanticamente, la donna diviene padrona di sé, sebbene in uno spazio a-sociale.

Un individuo che non trova appropriata collocazione nel sociale è però, secondo Giorgio Agamben, un essere abietto, rifiutato, portato ad occupare lo spazio indeterminato del margine, uno spazio minaccioso per la società perché non conoscibile quindi non controllabile (Agamben 1995). Judith Butler interpreta l'essere abietto come occupante lo spazio esterno all'area costitutiva del soggetto (Butler 1997). Considerata in questa prospettiva, la donna abbandonata appartiene ad una particolare sottospecie di esseri abietti perché ha già sperimentato, prima dell'abbandono, l'essere come soggetto, ed è l'atto dell'abbandono che la relega nel margine, una zona franca, libera dalle norme costitutive del soggetto. Ma la sua era stata, se vogliamo, una soggettività 'alla lettera', nella valenza la-

tina di *subiecta*, ‘soggetta a’. Prima di essere abbandonata si era conformata a una soggettività imposta delle norme sociali stabilite dal maschile, era quindi contemporaneamente esistita nella condizione di soggetto e oggetto.

Tale dinamica implica una nozione di temporalità che può permettere alla figura dell’abbandonata di evadere dalla condizione di stasi che l’abbandono sembra connotarle. A ben guardare, per alcune figure femminili l’abbandono sembra essere stato causato da un loro drastico tentativo di liberarsi da una soggettività imposta e, forse, di fuggire la condizione di oggetto. La Medea che ci è stata tramandata dalla tradizione, ad esempio, subisce il fascino di uno straniero e cede ad una passione più forte di qualsiasi legame. Per Giasone tradisce i vincoli di sangue, dimentica i suoi obblighi di figlia, fa uccidere il fratello, danneggia la propria comunità. È una Medea che infrange le leggi dell’esogamia che la vogliono pegno, oggetto che gli uomini si scambiano, parola in una conversazione che fonda la cultura ma, come teorizza Lévi-Strauss, è necessaria alla cultura e, simultaneamente, esclusa dal *fare* cultura (Lévi-Strauss 1967).

La figura dell’abbandonata dunque porta in sé la memoria di una soggettività che prima le è stata imposta, poi negata e, in quanto essere abietto, non ha un’identità propria. Coinvolta nelle dinamiche di forze incontrollate che regnano nel margine, libera da legami, la figura della donna abbandonata può diventare allora uno strumento critico nel tentativo di riarticolazione del sistema simbolico femminile.

Nel volume *L'altra Medea. Premesse a un romanzo* (1999), Wolf ci permette di seguire il processo creativo che l’ha portata a *Medea. Voci*. Nelle sue note di diario del luglio 1991 compare per la prima volta menzionata l’idea di un lavoro su Medea. Wolf scrive: “Progetto Medea. La barbara che viene colonizzata, usata e gettata via da Giasone [...]” (Wolf 1999, p. 28). Corrispondenze con archeologi e antropologi, un lungo soggiorno americano e riflessioni personali la portano sulle tracce di una Medea diversa da quella tramandataci dal mito, e la spingono a porle, e porsi, domande che mettono in discussione la figura della tradizione, soprattutto quella creata da Euripide.

Nella breve nota introduttiva al romanzo, Wolf ci assicura che il passato vive nel presente, e poiché le pareti del tempo sono “porose”, basta pronunciare il nome e la figura ricambierà il nostro sguardo:

Pronunciamo un nome e, poiché le pareti sono porose, entriamo nel tempo di lei, incontro desiderato, dal fondo del tempo ricambia lo sguardo senza esitare. Infanticida? Ecco, per la prima volta, il dubbio. Un’alzata di spalle

canzonatoria, un volgersi altrove, non sa più che farsene di questo nostro dubitare, dello sforzo di renderle giustizia, se ne va. Avanti? Indietro? Le domande hanno perso senso strada facendo. [...] Siamo noi che ci degniamo di scendere fino agli antichi, sono loro che vengono a noi? Fa lo stesso. È sufficiente tendere le mani. Passano dalla nostra parte con facilità, ospiti estranei, uguali a noi. Possediamo la chiave che apre ogni epoca, a volte la usiamo senza pudore, lanciamo un'occhiata frettolosa attraverso lo spiraglio della porta intestardendoci in giudizi sommari, eppure dovrebbe essere possibile avvicinarci a piccoli passi, rispettando il tabù, preparati a strappare ai morti il loro segreto non senza pena. La confessione della nostra pena, da lì dovremmo cominciare. (Wolf 1996, p. 11)

Wolf chiarisce però che è essenziale formulare le domande giuste perché

Le domande sbagliate rendono incerta la figura che vuole staccarsi dal buio del misconoscimento. Dobbiamo metterla in guardia. Questo nostro misconoscimento dà forma ad un sistema chiuso, lei non può ribattere. Oppure dobbiamo arrischiarci a penetrare nel nostro misconoscerla e misconoscerci, andare e basta, insieme, l'uno dietro l'altra, nell'orecchio il fragore delle pareti che crollano. Accanto a noi, speriamo, la figura dal nome magico nella quale i tempi si incontrano, processo doloroso. Nella quale il nostro tempo ci incontra. La donna selvaggia. Adesso udiamo le voci. (Wolf 1996, p. 12)

Come in un *collage*, le “voci” che nel titolo del romanzo sono co-protagoniste con Medea e di fatto la ‘costituiscono’, inclusa la voce stessa di Medea, articolano sei punti di vista diversi sulla vicenda di Medea a Corinto. Chi è infatti Medea se non una polifonia, l'insieme di tutto quello che è stato detto di lei nei secoli ed è arrivato fino a noi ripetutamente reinterpretato? Ciascuna voce, con la propria versione e interpretazione dei fatti, si espande in un monologo che occupa un capitolo. La voce di Medea si appropria di quattro capitoli su undici, mentre a quella di Giasone, l'unica prospettiva che si ripropone, ne spettano due. A sottolineare la continuità del passato nel presente, ogni capitolo è introdotto dalla citazione di un autore antico (Seneca, Platone, Euripide, Catone) o moderno (René Girard, Ingeborg Bachmann, Adriana Cavarero). Le brevi citazioni indicano una possibile chiave di lettura del racconto della voce che segue, stabilendo così un dialogo tra passato e presente, in tempi che si incontrano, come si auspica Wolf. Ne risulta una Medea frammentata, nuova, diversa da quella abbozzata da Euripide e di cui la tradizione si è impadronita. La Medea di Wolf non ha ridotto a brandelli il fratello Apsirto. Colpevole della sua morte è il padre Eete, re della Colchide, che l'ha voluta per non perdere il trono. Questa Medea non è schiava della passione per Giasone, come pensano tutti, soprattutto i corinzi, perché “per loro l'amore delle

donne per un uomo spiega e scusa tutto” (Wolf 1996, p. 28), anzi, all’inizio Medea lo ha semplicemente usato per poter fuggire dalla barbarie della sua Colchide. Non ha eliminato Glauce, figlia di Creonte, re di Corinto, e promessa sposa di Giasone, regalandole una veste avvelenata; soprattutto non ha immolato i propri figli per vendicarsi di Giasone, anzi, ha cercato inutilmente di proteggerli dalla folla invasata di corinzi che li ha lapidati.

Questa Medea però possiede conoscenza. Sa che il fratello Apsirto è stato vittima del padre Eete, un omicidio che Creonte attribuirà a lei per screditarla con i corinzi; e sa che Corinto stessa, all’apparenza un modello di civilizzazione, si fonda sul sacrificio dei figli: “La città ha fondamenta sopra un misfatto” (Wolf 1996, p. 25). Medea ha infatti seguito nei sotterranei del castello di Corinto la regina Merope e ha scoperto l’orribile segreto che custodisce e la ragione dell’animosità che nutre verso il consorte. Il re ha ucciso una propria figlia, Ifinoe, sorella di Glauce. Giustamente, Margaret Atwood nota che la Medea di Wolf “è uno studio del potere e del modo di operare del potere, e di come si comportano gli esseri umani sotto pressione quando il potere li schiaccia nella sua morsa” (Atwood 1999, p. 100).

Incontriamo subito la voce di Medea, febbricitante nella malattia conseguente alla traumatica scoperta del segreto di Corinto. È una voce che si dibatte tra il sogno e la realtà: nel sogno-memoria lei, bambina, ha sanguinato per la prima volta. La madre si sta prendendo cura di lei, con impacchi d’erbe, imponendole le mani sugli occhi, leggendole il futuro sulle linee della mano. Il sapere della madre è il suo. Medea, dice la madre, ha “la Seconda vista”, visione profonda della realtà. Approva, tacitamente, la fuga della figlia dalla Colchide. Stringendola in un ultimo abbraccio sulla riva dove l’ha raggiunta col riparo delle tenebre, prima di voltarsi e risalire verso il palazzo reale, la esorta a “non diventare come me”. Queste parole, insieme monito, preghiera e augurio, si riferiscono all’oscuramento di un sapere ‘magico’ femminile nella sua sottomissione al maschile. Il nome stesso, Medea/Medeia, implica la saggezza, il consiglio, significati semanticamente presenti nel verbo greco *médomai*, ‘riflettere su qualcosa’, ‘curarsi di qualcosa’. Profuga con i suoi colchi tra i raffinati corinzi che, per la sua diversità, la temono e le attribuiscono arti magiche, ha lasciato languire il suo dono della “Seconda vista”. Si è rilassata, ha smesso di inquisire, di osservare in modo critico e porsi domande. Confessa di non conoscere bene nemmeno Giasone, perché per lei non era più importante, “pericolosa pigrizia. Invece di impegnarmi a fondo per prevedere ogni suo sentimento, mi permisi il lusso dell’indifferenza” (Wolf 1996, p. 26). Cosa ancora più grave, si è lasciata sedurre dalla cultura del paese

ospitante, una cultura raffinata, civilizzata, che le sembrava superiore a quella della Colchide, senza zone oscure, trasparente. Cercando di integrarsi si è però adattata e non è rimasta vigile. Ora che conosce l'orribile segreto di Corinto, deve ritornare sé.

Crescere, evolversi, è il tema di questo primo capitolo del romanzo, segnalato già dalla citazione introduttiva dalla *Medea* di Seneca: "Tutto ciò che ho praticato finora, lo chiamo opera d'amore [...] / Medea sono adesso, / cresciuta è la mia natura / grazie alla sofferenza" (Wolf 1996, p. 13).

Nel dialogo immaginario con la madre Medea esclama: "Devo svegliarmi. Devo aprire gli occhi" (Wolf 1996, p. 15). Aprire gli occhi come presa di coscienza di una realtà da reinterpretare con il dono della "Seconda vista" e sulla quale agire.

Olga, la moderna protagonista de *I giorni dell'abbandono* di Ferrante, si trova in una situazione simile. All'improvviso il marito, un dopopranzo, le comunica che "voci lievi, una specie di sussurro, lo stavano spingendo altrove" (Ferrante 2002, p. 7), e se ne va, lasciandola impietrita accanto al lavandino. Come Medea, Olga se n'era andata dalla città natale, Napoli, per seguire Mario nella sua carriera. A Torino si è adattata, non è una città che sente sua. Per lui e la famiglia aveva rinunciato al suo sogno di diventare scrittrice ripiegando sulla traduzione. Ora si ritrova sola con i figli piccoli, Ilaria e Gianni, e il cane lupo che Mario aveva voluto, non lei, in una città che non le appartiene. I giorni e i mesi che si succedono all'abbandono sono un incubo di allucinazioni che il lettore vive attraverso l'io narrante, un io che, anche per Olga come per Medea, spesso si scinde nel 'tu' e si estranea nel 'lei', come nel seguente paragrafo dove Olga si esorta:

Evita di assomigliare alle donne in frantumi di un libro famoso della tua adolescenza!

[...] Me lo aveva imposto la mia insegnante di francese quando le avevo detto [...] che volevo fare la scrittrice. [...] Ma quando le avevo restituito il volume, mi era venuta la frase superba: queste donne sono stupide. Signore colte, di condizione agiata, si rompevano come ninnoli nelle mani dei loro uomini distratti [...]. Io volevo essere diversa, volevo scrivere storie di donne dalle molte risorse, donne di parole invincibili, non un manuale della moglie abbandonata con l'amore perduto in cima ai pensieri. Ero giovane, avevo pretese. Non mi piaceva la pagina troppo chiusa, come una persiana tutta abbassata. Mi piaceva la luce, l'aria tra le stecche. Volevo scrivere storie piene di spifferi, di raggi filtrati dove balla il pulviscolo. E poi amavo la scrittura di chi ti fa affacciare da ogni rigo per guardare di sotto e sentire la vertigine della profondità, la nerezza dell'inferno. (Ferrante 2002, pp. 20-21)

Perdendo il senso della realtà nel dolore dell'abbandono, Olga si ritrova a dialogare costantemente con una figura inquietante del suo passato di bambina, la "poverella", una vicina di casa di Napoli impazzita e disintegratasi dopo l'abbandono del marito. È un'ombra che fa parte dei suoi incubi dell'infanzia e ci è entrata attraverso i racconti degli adulti. Olga ne ha paura perché teme di diventare come lei. Anche la Medea di Wolf, nel delirio del dolore, si sente scivolare via dalla razionalità, stordita dai ricordi, dalle domande, dai dubbi, dalle immagini ossessive: "Che succede alla mia testa che lascia vagare i pensieri a sciami, perché mi riesce così difficile pescare nello sciame l'unico pensiero che mi occorre?" (Wolf 1996, p. 18). La realtà si scompone e diventa irricognoscibile. Sia Medea sia Olga fanno esperienza di ciò che Ferrante chiama "la frantumaglia":

La frantumaglia è un paesaggio instabile, una massa aerea o acquatica di rotami all'infinito che si mostra all'io, brutalmente, come la sua vera ed unica interiorità. La frantumaglia è il deposito del tempo senza l'ordine di una storia, di un racconto. La frantumaglia è l'effetto del senso di perdita, quando si ha la certezza che tutto ciò che ci sembra stabile, duraturo, un incoraggiamento per la nostra vita, andrà ad unirsi presto a quel paesaggio di detriti che ci pare di vedere. (Ferrante 2003, p. 113)

Per Olga, i più piccoli inconvenienti quotidiani si trasformano in drammi. La natura, manifestandosi sia nei sentimenti e nelle pulsioni primordiali che in forma animale, si appropria dello spazio domestico: un ramarro getta scompiglio tra i bambini entrando in casa, le formiche invadono l'appartamento. Distratta dall'abbandono, a poco a poco Olga perde presa sulla realtà: in uno scatto d'ira scaraventa il cellulare a terra rompendolo; il telefono di casa viene disconnesso; la porta blindata, alla quale aveva cambiato la serratura per paura dei ladri, si inceppa intrappolandola con i figli nell'appartamento; infine, il cane ingerisce il veleno per le formiche e muore. A sottolineare il tormento interiore, la comunicazione con l'esterno è fisicamente interrotta e la malattia fisica si fa spazio nel nucleo familiare. Il piccolo Gianni si ammala ed è febbricitante. Olga, impotente e al colmo della disperazione, inveisce violentemente su Ilaria che, per gioco, ha indossato i suoi vestiti e tacchi a spillo, si è messa una parrucca e si è pasticciata il viso con i suoi trucchi. Le ricorda una delle vecchie nane che, nei racconti dell'infanzia degli adulti, entravano nei vagoni della funicolare di Napoli e, dopo aver suonato il mandolino, cacciavano fuori la lingua: figure abiette e irrazionali. Quando, per giustificarsi, Ilaria le dice "siamo identiche" (Ferrante 2002, p. 134), il senso di identità di Olga si incrina ulteriormente. "La frase mi turbò, ebbi un brivido [...] Che

cosa significava siamo identiche, in quel momento avevo bisogno di essere identica solo a me stessa. [...] Tutto ricominciò a sgranarsi” (Ferrante 2002, p. 135).

Quasi a richiamare la violenza della Medea del mito verso i figli, Olga sommerge il volto di Ilaria nell’acqua della vasca da bagno per toglierle il trucco, con forza, tanto da farla piangere. Vuole cancellare quella sedicente copia di sé che la riporta a figure femminili del margine: “Presi con una mano Ilaria per la testa e gliela immersi nell’acqua, mentre con l’altra le strofinavo il viso energicamente. Realtà, realtà, senza fard. Avevo bisogno di questo, per ora, se volevo salvarmi” (Ferrante 2002, p. 136). In una scena che può ricordare al lettore lo stadio dello specchio teorizzato da Jacques Lacan (1949), all’improvviso, grazie alle ante laterali dello specchio, Olga nota il suo profilo destro, e poi quello sinistro, ma li sente del tutto estranei perché era abituata a riconoscersi nell’immagine completa, frontale che le rimandava lo specchio grande:

Se l’immagine frontale mi rassicurava dicendomi che ero Olga e che forse sarei riuscita ad arrivare in fondo al giorno con successo, i miei due profili mi avvertivano che non era così. [...] Sentii che lì, su quelle due mezze porzioni, Olga aveva scarso governo, era poco resistente, poco persistente. Cosa aveva a che fare con quelle immagini. [...] Se io ero vissuta credendo di essere quell’Olga frontale, gli altri mi avevano sempre attribuito la saldatura mobile, incerta, dei due profili, un’immagine complessiva di cui non sapevo nulla. [...] Io, rabbrividi, per Mario non ero mai stata Olga. I sensi, il senso della vita di lei, capii all’improvviso, erano stati soltanto un abbaglio di fine adolescenza, una mia illusione di stabilità. A partire da adesso, se volevo farcela, dovevo affidarmi a quei due profili, alla loro estraneità più che alla loro familiarità, e muovendomi di lì restituirmi piano piano fiducia, farmi adulta. (Ferrante 2002, pp. 137-138)

Ferrante ha affermato di aver voluto raccontare, con Olga, “una storia di destrutturazione” perché “chi ci sottrae l’amore devasta la costruzione culturale a cui abbiamo lavorato per tutta la vita” (Storgaard Jensen 2003). Decostruzione e destrutturazione sono operazioni che possono permettere alla donna abbandonata di intravedersi nel marasma di detriti, nella “frantumaglia”. Come la Medea di Wolf, Olga riesce a ricomporsi, in modo nuovo, perché si affida alla propria capacità di sorvegliarsi. Con questo personaggio Ferrante sembra sottolineare l’importanza della comunicazione e della trasmissione di sapere tra donne. Quasi ad indicare che il rapporto madre-figlia dovrebbe essere alla base di una genealogia femminile, Olga chiede aiuto alla figlia, ordinandole di pungerla con un tagliacarte se la vede assente: il dolore fisico la deve riportare alla realtà.

Riflettendo su Olga e sul personaggio di Delia di *L'amore molesto* (1992), Ferrante afferma che

Sono donne che esercitano una sorveglianza consapevole su sé stesse. Le donne delle generazioni precedenti erano molto sorvegliate dai genitori, dai fratelli, dai mariti, dalla comunità, ma si sorvegliavano poco, e se lo facevano, lo facevano ad imitazione di chi le sorvegliava, come aguzzine di sé stesse. Delia e Olga sono invece il frutto di una sorveglianza nuova ed antichissima, una sorveglianza che ha a che fare col bisogno di espandere la loro vita. (Ferrante 2003, p. 113)

In *The Psychic Life of Power* Butler (1997) descrive il processo psicologico di “critical desubjectivation” (desoggettivazione critica) che definisce come “willingness *not* to be” (disponibilità a *non* essere). Nel caso della donna abbandonata, l'atto dell'abbandono scaraventa l'oggetto/soggetto femminile nel regno della “frantumaglia” dove si trova disponibile a *non* essere. L'abbandonata può però assumere un ruolo attivo se riconosce che i palinsesti della soggettività si fondano sulla sottomissione a regole e rituali sociali: il potere di interpellazione della legge teorizzato da Althusser (1994). Una delle strategie che può adottare, se decide di rientrare nella socialità, è quella che potremmo definire ‘strategia della finzione’. L'Olga che riemerge dall'esperienza dell'abbandono non possiede più un'immagine di sé fissa, cristallizzata, è bensì cosciente della polimorfia di cui è capace lo specchio, sa di essere una combinazione di frammenti sui quali però ha potere d'azione, di scelta. Si risottomette al potere della Legge perché è l'unico modo per esistere nello spazio del sociale, ma *finge* di credere alla sua forza totalizzante nella costruzione del soggetto. Si tratta di una crescita psicologica ed emotiva che porta la protagonista a comprendere la sua possibilità di esistere indipendentemente dal maschile. In lei si può materializzare quell’“essere aperto” auspicato da Butler, un essere che non si lascia completamente definire dall'interpellazione di matrice althusseriana, dal potere della Legge:

We might reread “being” as precisely the potentiality that remains unexhausted by any particular interpellation. Such a failure of interpellation may well undermine the capacity of the subject to “be” in a self-identical sense, but it may also mark the path toward a more open, even more ethical, kind of being, one of or for the future. (Butler 1997, p. 131)¹

¹ Potremmo rileggere “essere” precisamente come la potenzialità che rimane inesaurita da qualsiasi particolare interpellazione, un tale fallimento dell'interpellazione potrebbe minare la capacità del soggetto di “essere” in modo identico a se stesso, ma può anche

Alla fine, Olga si riconcilia con il proprio essere donna, con la propria umanità fatta di sentimenti ed emozioni, e comprende che, se il dolore dell'abbandono ha messo in discussione la sua identità, le ha anche dato la capacità di ridefinirsi: "Cos'ero? Una donna fiaccata da quattro mesi di tensioni e di dolore; non certo una maga che, per disperazione, secerne un veleno capace di dare la febbre al figlio maschio, uccidere un lupo domestico, mettere fuori uso la linea telefonica, corrodere l'ingranaggio di una porta blindata" (Ferrante 2002, p. 132). La *Medea altra* di Wolf decide invece di assumere l'identità di maga, selvaggia e straniera che i corinzi, e i posteri, le hanno imposto, assume quest'identità proprio per poter agire: "Non eravamo tutti vittime, vittime portate a sopportare in silenzio, che trottavano verso il macello? Mi dissi, io sono Medea, la maga, se è questo che volete. La selvaggia, la straniera. Non mi vedrete umiliata" (Wolf 1999, p. 183).

L'esperienza di essere abbandonate offre a queste figure la possibilità di ri-conoscersi, un riconoscersi che può portare ad una rinascita. Un nuovo amore, forse non a caso per uno scultore, rinvigorisce la *Medea* di Wolf che dichiara: "All'improvviso seppi che volevo vivere [...] non è la prima volta che sperimento questa rinascita per amore" (Wolf 1999, p. 178). Pure Olga si riprende, anche grazie alla presenza del vicino di casa, Carrano, e il romanzo si conclude con la messa in atto, da parte di Olga, della strategia della finzione:

Mi abbracciò, mi tenne stretta per un po' accanto a lui, senza dire una parola. Stava cercando di comunicarmi in silenzio che lui sapeva, per un suo dono misterioso, irrobustire il senso, inventare un sentimento di pienezza e di gioia. Finsi di credergli e perciò ci amammo a lungo, nei giorni e nei mesi a venire, quietamente. (Ferrante 2002, p. 211)

Olga è riuscita a vigilare su se stessa, a sorvegliarsi e a decidere che l'unico posto dove può stare bene è nel fingere di credere alla validità delle costruzioni sociali. Nel fingere di credere, dunque, anche a quella costruzione culturale che è l'amore.

Sia la *Medea altra* di Wolf sia Olga di Ferrante decidono di agire, di non essere vittime, passive. Così, con il loro agire, che è più di un semplice reagire, possono riscrivere la propria storia. Nel capitoletto intitolato *Storie, Io di I margini ed il dettato* Elena Ferrante propone una breve poesia di Emily Dickinson per riflettere sul nesso Storia-donna:

segnare il percorso verso un tipo di essere più aperto, persino più etico, un essere del, o per, il future (trad. mia).

La stregoneria fu impiccata, nella Storia, ma la Storia e io troviamo tutta la stregoneria che serve intorno a noi, ogni giorno. (Ferrante 2021, p. 83)

Ferrante si sofferma sulla congiunzione “e” della poesia, sull’unione della Storia, quella ufficiale, all’io femminile:

Credo che il puro e semplice congiungersi dell’io femminile alla Storia cambi la Storia. La Storia del primo verso, quella che appende alla forca il mestiere di strega – fateci caso, qualcosa di importante è accaduto – non è, non può essere più, la Storia del secondo, quella con la quale troviamo, intorno a noi, tutta l’arte di strega che ci serve. (Ferrante 2021, p. 117)

In entrambi i romanzi le protagoniste prendono controllo della propria storia personale e, così facendo, entrano nella Storia ufficiale. Accettare di essere nella socialità ma in modo consapevole, fluido, sciolto, sembra essere una possibile soluzione per il femminile che cerca un’identità propria. Anita Raja, in uno degli interventi critici che costituiscono parte di *L’altra Medea*, si sofferma ad analizzare il linguaggio di Wolf in relazione al tema dell’identità e sottolinea come esprimersi attraverso il pronome “io” sia un’operazione complicata, se non forse anche “impossibile”:

Il polo intorno a cui Christa Wolf lavora è ciò che lei chiama “la difficoltà di dire io” (*Riflessioni su Christa T.*). “Io” è un pronome che rimanda a un unicum irripetibile ma anche a una pluralità. Entro i limiti della “grammatica del dicibile” dire io è impossibile, essendo l’io una struttura stratificata, fatta di voci componenti, che si esprimono spesso simultaneamente, che hanno preso forma in tempi e fasi storiche diverse della vita o che premono inespresse, tacitate a forza, sintomo di scontento o di malattia. (Raja 1999, pp. 114-115)

“Dire io è impossibile essendo l’io una struttura stratificata” scrive Anita Raja. È un’affermazione con la quale si può senz’altro concordare, ma è particolarmente interessante se considerata in relazione al mistero sull’identità dell’autrice/autore di *I giorni dell’abbandono*. Quando nel 2008 ho analizzato *I giorni dell’abbandono* alla luce di *Medea. Voci*, l’identità di Elena Ferrante non mi interessava tanto quanto il trattamento nel romanzo della figura della donna abbandonata e della sua evoluzione. Molti anni dopo, con il successo internazionale dei romanzi napoletani, il mistero sull’identità di Ferrante si è ispessito. Il molto discusso *reportage* di Claudio Gatti del 2016 sul *Sole 24 Ore* ha individuato Elena Ferrante in Anita Raja, romana, traduttrice e moglie dello scrittore Domenico Starnone. Nel 2017 il risultato di una raccolta di studi comparatistici sul linguaggio

di Ferrante, curata da Cortellazzo e Tuzzi ha ipotizzato, per alcuni lavori, una collaborazione Raja-Starnone, ma soprattutto ha individuato in Starnone Elena Ferrante. Riprendendo fisicamente in mano, dopo tanti anni, il romanzo *Medea. Voci* di Wolf mi sono subito sorpresa nel notare che la traduzione dal tedesco, per le “Edizioni e/o”, è proprio di Raja. Mi è piaciuto allora pensare che l’Olga che traduce un romanzo durante i giorni dell’abbandono, e allo stesso tempo scrive stralci del proprio spinta dall’urgenza di fissare i pensieri ancorandosi alla materialità della scrittura, sia, almeno un po’, Anita Raja mentre traduce *Medea. Voci* di Wolf.

Medea, Olga, Wolf, Ferrante, Raja. Dirsi, narrare, tradurre, ri-dirsi. È forse proprio il caso di concordare con Raja che “Dire io è impossibile essendo l’io una struttura stratificata”. Medea “se ne va. Avanti? Indurrà anche noi a metterci in cammino? Potremmo andare e basta, insieme, l’uno dietro l’altra, nell’orecchio il fragore delle pareti che crollano?”, si interroga Marianne Hochgeschurz (1999, p. 11). Alla luce di queste riflessioni, possiamo terminare con la domanda della Medea di Wolf con cui si conclude il romanzo e con la quale è iniziato questo saggio, ma in forma leggermente modificata:

Io, Medea, vi maledico. In quale luogo, io? È pensabile un mondo, un tempo, in cui io possa stare bene? Qui non c’è nessuno a cui lo possa chiedere. E questa è la risposta. (Wolf 1996, p. 224)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agamben 1995

Agamben G., *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995.

Althusser 1994

Althusser L., “Ideology and Ideological State Apparatuses: Notes towards an Investigation”. In *Mapping Ideology*, edited by S. Žižek, London - New York, Verso, 1994, pp. 100-140.

Atwood 1999

Atwood M., “La Medea di Christa Wolf”. In Ead., *L’altra Medea. Premesse ad un romanzo*, Roma, Edizioni e/o, 1999, pp. 95-103.

Butler 1997

Butler J., *The Psychic Life of Power*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

Cavarero 1999

Cavarero A., *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Editori Riuniti, 1999.

Cortellazzo, Tuzzi 2017

Cortellazzo M., Tuzzi A., "Sulle tracce di Elena Ferrante. Questioni di metodo e primi risultati". In *Testi, corpora, confronti interlinguistici. Approcci quantitativi e qualitativi*, a cura di G. Palumbo, Trieste, EUT – Edizioni Università di Trieste, 2017, pp. 11-25.

Euripide 2015

Euripide, *Medea*, Milano, Feltrinelli, 2015.

Ferrante 1992

Ferrante E., *L'amore molesto*, Roma, Edizioni e/o, 1992.

Ferrante 2002

Ferrante E., *I giorni dell'abbandono*, Roma, Edizioni e/o, 2002.

Ferrante 2003

Ferrante E., *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2003.

Ferrante 2021

Ferrante E., *I margini e il dettato*, Roma, Edizioni e/o, 2021.

Gatti 2016

Gatti C., "Ecco la vera identità di Elena Ferrante", *Il Sole 24 Ore*, 2 ottobre 2016.

Lacan 1994

Lacan J., "The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I". In Id., *Mapping Ideology*, edited by S. Žižek, London - New York, Verso, 1994, pp. 93-99.

Lévi-Strauss 1967

Lévi-Strauss C., *Structural Anthropology*, New York, Anchor Books, 1967.

Raja 1999

Raja A., "Parole contro i guasti del mondo. Riflessioni sul linguaggio di Christa Wolf". In Wolf 1999, pp. 113-122.

Storgaard Jensen 2003

Storgaard Jensen J., "Intervista a Elena Ferrante", *Weekendavisen*, August 17, 2003.

Wolf 1996

Wolf C., *Medea. Voci*, Roma, Edizioni e/o, 1996.

Wolf 1999

Wolf C., *L'altra Medea. Premesse ad un romanzo*, Roma, Edizioni e/o, 1999.

Zanini-Cordi 2008

Zanini-Cordi I., *Donne sciolte. Abbandono e identità nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo Editore, 2008.