



## La funzione dello specchio nel romanzo *I giorni dell'abbandono* di Elena Ferrante

María Reyes Ferrer<sup>1</sup>

Recibido: 09 de marzo de 2016 / Aceptado: 04 de mayo de 2016

**Riassunto.** Il presente saggio intende analizzare il significato dello specchio, reale e simbolico, nel romanzo di Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono*. Lo specchio e l'immagine proiettata in esso saranno elementi basilari per la ricomposizione di Olga, una donna in frantumi senza identità.

**Parole chiave:** specchio; immagine; maternità; Olga; Ferrante.

### [en] The role of the mirror in Elena Ferrante's novel *I giorni dell'abbandono*

**Abstract.** The present essay analyzes the meaning of the mirror, real and symbolic, in Elena Ferrante's novel, *I giorni dell'abbandono*. The mirror and the image projected in it are basic elements for Olga's recomposition, a shattered woman without identity.

**Key words:** Mirror; image; motherhood; Olga; Ferrante.

**Sommario:** 1. Introduzione 2. La narrativa della destabilizzazione 3. Le donne e la *frantumaglia*: la destabilizzazione di Olga 3.1 Olga davanti allo specchio 3.2 Olga e Ilaria: il riflesso materno 3.3 Olga e la *poverella*, un fantasma del passato napoletano 4. Conclusione.

**Come citare:** Reyes Ferrer, M. (2016): «La funzione dello specchio nel romanzo *I giorni dell'abbandono* di Elena Ferrante», *Cuadernos de Filología Italiana*, 23, pp. 221-236.

*Non c'è una riproduzione tecnica che, fino a ora, sia riuscita a superare lo specchio e i sogni (GA: 137)*

### 1. Introduzione

A partire dalla seconda metà del XX secolo, e in coincidenza con la diffusione del movimento femminista, le scrittrici italiane iniziano a lavorare per costruire uno spazio proprio nella storia e nella letteratura, sfidando la cultura patriarcale considerata come uno strumento repressivo del pensiero sociale e ideologico. Dal 1980, il femminismo tralascia la questione politica per incentrarsi sulla questione

<sup>1</sup> Universidad de Murcia, Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe, C/Santo Cristo, s/n, 30100. Murcia.  
maria.reyes1@um.es

della differenza sessuale (Braidotti 2002), e le scrittrici cominciano a lavorare allo sviluppo di un linguaggio e di una letteratura che abbia l'impronta del corpo della donna e dell'«io» femminile. Con l'obiettivo di portare agli occhi della coscienza pubblica l'esperienza femminile e di rispecchiarla in modo critico e contestualizzato, le scrittrici italiane rifuggono dalla norma letteraria costruita secondo i canoni maschili ed esplorano nuove forme di scrittura che rappresentano diverse sfaccettature dell'esperienza femminile nel mondo, come la maternità o la sessualità.

Tale deviazione dalla norma genera una nuova relazione tra il lettore, il testo e lo scrittore<sup>2</sup>, e apre la strada, come propone Stefania Lucamante (2008), ad una nuova epistemologia del romanzo. I testi letterari di donne, femminili e femministi<sup>3</sup>, diventano spazi letterari in cui la questione femminile trova voce e la donna può riconoscere, attraverso il testo, «la vita femminile con tutte le sue caratteristiche biologiche e i suoi contesti situazionali» (Arriaga 2003: 2). Le scrittrici plasmano nelle loro opere nuovi modelli di conoscenza della realtà e creano degli spazi propri presentati secondo un nuovo immaginario e un linguaggio genuino, così come sosteneva Luce Irigaray (1985)<sup>4</sup>, in cui si sentono identificate e rappresentate.

La lettura non soltanto ha aiutato la scrittrice a impossessarsi di una tradizione letteraria che l'aiuta e la guida a ritrovare ed esprimere se stessa, ma, indirettamente, ha coltivato un nuovo pubblico di donne che la possono ora comprendere ed apprezzare. Le donne oggi leggono non solo per distrarsi, ma per sete di conoscenza e per un desiderio inconscio di identificazione. (Blelloch 1987: 25)

Una delle scrittrici italiane contemporanee che meglio ha saputo rappresentare ed esprimere l'esperienza del soggetto femminile è Elena Ferrante. I suoi testi e la forma in cui affronta la scrittura hanno rivoluzionato il panorama letterario contemporaneo da un duplice versante: da un lato, sorprende con un romanzo realista centrato su diversi aspetti dell'universo femminile e, dall'altro, sconcerta con la sua identità, sconosciuta fino ad oggi, e che nasconde dietro un falso appellativo. Il suo anonimato si deve, in parte, alla necessità di allontanarsi dai circoli mediatici, ad un fattore di «timidezza privata»<sup>5</sup>, e ad una strategia narrativa. Riguardo a quest'ultimo punto la Ferrante afferma di sentirsi più libera dalla sua posizione anonima e così sceglie di scrivere senza essere riconosciuta, dallo spazio

<sup>2</sup> Dagli anni 70 in poi, le scrittrici italiane stabiliscono dei rapporti complessi con i generi letterari tradizionali come la confessione, il picaresco, il romanzo storico o il *Bildungsroman*, come Lazzaro-Weis (1993) sostiene.

<sup>3</sup> Elizabeth Grosz (1993: 63) fa una riflessione sui tipi di testi e definisce «il testo femminile» come un testo scritto dal punto di vista dell'esperienza femminile; «il testo femminista» sarebbe un testo che consapevolmente sfida i metodi, gli oggetti, gli obiettivi e i principi dei canoni patriarcali prevalenti e, per ultimo, «i testi di donne», che sono quegli scritti da donne, prevalentemente per le donne.

<sup>4</sup> Seguendo le teorie di Irigaray, il linguaggio è strettamente legato alla differenza sessuale e alla sessualità femminile, e deve basarsi sulla pluralità delle donne.

<sup>5</sup> Nella risposta che Elena Ferrante dà a Goffredo Fofi nel libro *La Frantumaglia* (2003) (*LF* d'ora in poi), motiva buona parte delle ragioni che la spingono a mantenere il suo anonimato: «Ma i media, specialmente quando connettono foto dell'autore a libro, performance mediatica dello scrittore a copertina dell'opera, vanno proprio in direzione opposta. Aboliscono la distanza tra autore e libro, fanno in modo che l'uno si spenda a favore dell'altro, impastando il primo con i materiali del secondo e viceversa. Provo, di fronte a queste forme di intervento, esattamente quella che lei ben definisce 'timidezza privata'» (*LF*, 58).

privato e intimo che le permette di esprimersi attraverso la scrittura senza norme e senza convenzioni.

La scrittrice segue la scia di altre scrittrici italiane<sup>6</sup> e costruisce delle identità femminili alternative da una prospettiva politica, intendendo la pratica politica come un lavoro di indagine sulla vita del soggetto e sulla sua identità per riuscire a comprendere il luogo che occupa l'individuo nel mondo (Scaparo e Wilson, 2004). La Ferrante gioca anche con la propria identità e cerca di riconoscersi attraverso il testo e di reivindicare una genealogia letteraria femminile. Nonostante rifugga da filiazioni letterarie concrete, nelle sue opere si affida a figure letterarie precedenti, come Simone di Beauvoir, che simbolicamente sono alla base della sua scrittura e con cui stabilisce una genealogia di pensiero<sup>7</sup>.

## 2. La narrativa della destabilizzazione

Elena Ferrante esplora attraverso la scrittura tutti gli aspetti dell'esperienza femminile – maternità, amicizia, femminilità, sessualità – che condurranno ad una serie di riflessioni esistenziali formulate attraverso i pensieri dei personaggi, in maggioranza donne. L'esistenza di queste donne è legata ad un profondo malessere, al non conformismo e all'inadeguatezza sociale. Sono donne che soffrono forti squilibri emozionali e che iniziano un arduo percorso verso la propria ricostruzione personale, mettendo in discussione i ruoli femminili e stabilendo diversi vincoli tra donne. La narrativa della Ferrante si incentra sull'analisi psicologica e sulla costruzione o ricerca dell'identità delle protagoniste che, dopo essersi viste coinvolte in cruciali circostanze psicologiche ed emotive, si vedono obbligate a cambiare bruscamente la personalità o a cercare reminiscenze del passato capaci di guidarle verso una posizione stabile nel presente. È questo il motivo basilare che spinge la scrittrice a studiare in modo approfondito l'interiorità delle donne, «[le] loro inquiete e sconcertanti vite interiori – fatte di sentimenti esasperati, pensieri confusi, ansie e dubbi» (Rooy 2007: 159) e riesce a trasmetterlo con una notevole carica emotiva.

Le situazioni che sperimentano i suoi personaggi si contestualizzano in un doppio spazio: uno più superficiale e carico di luoghi comuni per il lettore, come possono essere gli ambienti di classe media e le città note come Napoli, uno spazio

---

<sup>6</sup> Marina Zancan distingue tra due generazioni di scrittrici: la prima è nata intorno alla metà del secolo (Contessa Lara, Neera, Maltilde Serao) e la seconda sorge intorno agli anni Settanta (Ada Negri, Maria Messina, Grazia Deledda). Zancan afferma che le generazioni sono intrecciate «in una fitta rete di relazioni tra loro e con le politiche, spesso itineranti tra Milano e Roma, mentre intervengono, come diremo, attivamente nella definizione del modello di donna nuova, nello stesso tempo avviano, parallelamente alla loro sperimentazione letteraria, quella riflessione teorica su soggettività femminile e scrittura che, nel corso del Novecento, si definirà come costante cifra innovativa delle scritture letterarie di donne» (Zancan 2000: 90). Patrizia Valudga, Paola Capriolo, Clara Sereni o Simona Vinci, sono scrittrici contemporanee che, come la Ferrante, questionano e propongono altri modelli di rappresentazione femminile considerando i principi patriarcali e femministi.

<sup>7</sup> Sebbene Simone di Beauvoir sia presente nel romanzo *I giorni dell'abbandono*, la Ferrante sfida e questiona l'autorità della madre letteraria, confermando così la possibilità di rileggere le teorie di Sandra Gilbert (1985) della "daughteronomy", cioè, e l'autonomia delle figlie letterarie.

geografico che acquista un significato complesso e personale nell'opera<sup>8</sup>, e un'altro che si articola in un contesto più profondo e trascendentale che si riscontra nello spazio domestico, un luogo in cui «si strappa la pelle dell'abitudine» (Wood 2013) e si lasciano intravedere le viscere delle donne, i loro pensieri e le loro sensazioni, senza nessun artificio.

L'impatto che provoca la lettura si deve, in buona parte, allo stile narrativo che la scrittrice coltiva in ognuno dei suoi romanzi. Ne *I giorni dell'abbandono* (GA da qui in poi) sarà Olga a narrare la storia completa, svolgendo la funzione del narratore extradiegetico-omodiegetico proposta da Gérard Genette (1976). Il lettore accede alla storia esclusivamente attraverso un unico punto di vista che costruisce la narrazione attraverso la focalizzazione interna:

Attraverso il tipo di narrazione a focalizzazione interna, il lettore riceve informazioni sui diversi stati d'animo che si agitano convulsamente nella mente di Olga, in quella che Dorrit Cohn (1978) chiama 'psico-narrazione', vale a dire il resoconto degli stati psichici del personaggio focale. (Colonna Dahlman 2016: 134)

Riguardo alla prosa, nonostante sia relativamente semplice, diretta e con poche descrizioni fisiche, Badami (2015) nota che nella sua narrativa abbondano gli elementi viscerali, sensuali o tattili che servono per esprimere sentimenti che, a volte, sono difficili da ammettere, e si materializzano fisicamente e attraverso la fusione tra ciò che è interno e ciò che è esterno. Esiste un continuo movimento tra i fatti esterni che accadono e il fluire dei pensieri e delle emozioni delle protagoniste, che si manifesta con l'uso della tecnica dello *stream of consciousness* che permetterà la costruzione di una realtà da una doppia ottica, pubblica e privata.

### 3. Le donne e la *frantumaglia*: la destabilizzazione di Olga

I romanzi di Elena Ferrante propongono numerose relazioni speculari di diverso tipo: madre-figlia, donna-donna, donna-specchio, o donna-oggetto. L'importanza di queste corrispondenze risiede nel significato rivelatore che si estrapola dai molteplici riflessi e che serve per indagare nell'esistenza personale di ognuna di esse, aprendo la strada ad un processo di consapevolezza del soggetto femminile<sup>9</sup>. I personaggi femminili della narrativa della Ferrante, e in questo caso Olga, condividono la necessità di analizzare il proprio riflesso su altre persone, su se stesse o su oggetti che saranno cruciali per indagare nel proprio passato e poter trovare frammenti dispersi della loro identità che siano in grado di fare da guida verso una posizione più stabile nel presente. Tuttavia, l'immagine speculare che le

<sup>8</sup> Quando si chiede alla Ferrante sulla sua relazione con Napoli, la scrittrice afferma: «Con Napoli, comunque, i conti non sono mai chiusi, anche a distanza. Sono vissuta non per breve tempo in altri luoghi, ma questa città non è un luogo qualsiasi, è un prolungamento del corpo, è una matrice della percezione, è il termine di paragone di ogni esperienza. Tutto ciò che per me è stato durevolmente significativo ha Napoli per scenario e suona nel suo dialetto» (LF, 67).

<sup>9</sup> Virginia Woolf, nel suo saggio *Men and Women* fa un'appropriata riflessione sull'immagine femminile nei romanzi e conclude affermando che da questa proiezione speculare si ottiene «what men desire in women, but not necessarily what women are in themselves» (Woolf 1992: 19).

donne osservano di se stesse non sarà sempre soddisfacente o non comperà le loro aspettative. A volte, lo specchio può essere un elemento tranquillizzante perché riflette un'immagine conosciuta, ma può anche tradire la propria immagine e destabilizzare il soggetto:

Gli specchi riflettono le immagini, ma nascondono le forme che riflettono, le lasciano avvolte nel mistero, e ci rimandano immagini allo stesso tempo familiari ed estranee, simulacri di qualcosa che ci assomiglia ma che allo stesso tempo non coincide perfettamente con noi. (Conti 2015: 104)

Il simulacro dell'immagine davanti allo specchio potrebbe intendersi come la proiezione dell'*imago*<sup>10</sup>, cioè, il riflesso della rappresentazione incosciente del soggetto, come sosteneva Carl Gustav Jung (1912). Nei romanzi di Elena Ferrante, l'*imago* appare come l'identificazione del soggetto con l'immagine dell'altro, dove l'altro è generalmente una costruzione stereotipata della donna, creata per compiacere un modello di società patriarcale. Quando i parametri della realtà in cui vivono sono stravolti, le donne prendono coscienza dello squilibrio esistente tra la loro immagine e l'*imago* e, di conseguenza, della propria esistenza. Il disturbo dell'immagine femminile, provocato da diversi motivi, è stato concettualizzato dalla stessa scrittrice con il termine *frantumaglia*<sup>11</sup>:

La frantumaglia è il deposito del tempo senza l'ordine di una storia, di un racconto. La frantumaglia è l'effetto del senso di perdita, quando si ha la certezza che tutto ciò che ci sembra stabile, duraturo, un ancoraggio per la nostra vita, andrà a unirsi presto a quel paesaggio di detriti che ci pare di vedere. La frantumaglia è percepire con dolorosissima angoscia da quale folla di eterogenei leviamo, vivendo, la nostra voce e in quale folla di eterogenei essa è destinata a perdersi. (*LF*, 109)

Nel caso di Olga, la destabilizzazione del soggetto sorge dopo la frammentazione della sua vita precedente, del suo matrimonio, e del fatto di essere stata abbandonata dal marito che, a sua volta, s'innamora di Carla, una donna più giovane. La destrutturazione dei principi culturali e sociali, la fine di un amore o della vita di coppia, apre la strada all'abisso della *frantumaglia*. Di fatto, Ferrante sostiene che il suo romanzo non scava su un fatidico fatto coniugale, ma sulla destrutturazione del soggetto.

<sup>10</sup> Il termine *imago* si definisce come «prototipo inconsciente de personajes que orienta electivamente la forma en que el sujeto aprehende de los demás; se elabora a partir de las primeras relaciones inter-subjetivas reales y fantásmicas con el ambiente familiar» (Ávila Espada, Rojí Menchaca, Saúl Gutierrez 2014: 643).

<sup>11</sup> Nel suo libro omonimo, pubblicato nel 2003, la Ferrante fa allusione all'origine del termine pronunciato dalla madre quando la scrittrice era piccola e che, anni dopo, è riuscita a riconcettualizzare. «Mia madre mi ha lasciato un vocabolo del suo dialetto che usava per dire come si sentiva quando era tirata di qua e di là da impressioni contraddittorie che la laceravano. Diceva che aveva dentro una frantumaglia. La frantumaglia (lei pronunciava *frantumaglia*) la deprimeva. [...] Era una parola per un malessere non altrimenti definibile, rimandava a una folla di cose eterogenee nella testa, detriti su un'acqua limacciata del cervello. La frantumaglia era misteriosa, causava atti misteriosi, era all'origine di tutte le sofferenze non riconducibili a una sola evidentissima ragione» (*LF*, 109).

Gli esseri umani danno il peggio di sé quando i loro abiti culturali si lacerano ed essi si trovano di fronte alla nudità dei loro organismi, ne sentono la vergogna. In un certo senso la sottrazione dell'amore è l'esperienza comune più vicina al mito della cacciata dal paradiso terrestre, è la fine violenta dell'illusione di avere un corpo celeste, è la scoperta della propria inessenzialità e deperibilità (LF, 61-62).

Sin dall'inizio del romanzo, già dalle prime righe, è possibile avvertire l'urgenza che sente Olga, la protagonista, di narrare la sua storia:

Un pomeriggio d'aprile, subito dopo pranzo, mio marito mi annunciò che voleva lasciarmi. Lo fece mentre sparcchiavamo la tavola, i bambini litigavano come al solito nell'altra stanza, il cane sognava brontolando accanto al termosifone. (GA, 7).

In queste righe, in cui si può leggere una crudeltà implicita per il forte contrasto che si stabilisce tra l'amara notizia e l'armonica scena familiare, Olga narra la sofferenza causata dall'abbandono e dal tradimento di Mario, suo marito, e come la sua assenza in casa frammenterà la sua identità, vedendosi costretta a trascinare come un peso insopportabile la propria esistenza e la propria condizione di donna e madre. La forte scossa alle sue convinzioni si ripercuoterà sulla sua frammentazione e si manifesterà attraverso l'esaurimento emozionale e corporeo. La protagonista cadrà nell'abisso a cui si avvicina dopo l'abbandono e sentirà il suo insuccesso personale nei vari aspetti della sua vita: come donna, madre o sposa.

Utilizzando una tecnica introspettiva, Olga si mette a nudo davanti al lettore in maniera graduale. Inizia il suo monologo narrativo con una notevole calma davanti all'inattesa notizia, un atteggiamento che si distanzia dalla rabbia, dal turbamento e dall'incomprensione che porteranno con sé i giorni successivi<sup>12</sup>. Osservando i suoi cambiamenti, si possono distinguere tre periodi attraverso cui passa la protagonista dopo l'allontanamento di Mario: uno di confusione e incertezza, un altro di ira e abbandono fisico e personale e, infine, uno di ricostruzione personale e di maggiore controllo emozionale. L'intreccio narrativo segue le orme del romanzo di formazione o *Bildungsroman*<sup>13</sup> e, nel modo in cui lo definisce Annis Pratt (1981: 13), il romanzo si configura come: «the search for the self in which the protagonist begins in alienation and seeks integration into the human community where he or she can develop more fully». Nel corso della narrazione Olga soffre uno stato di alienazione e riuscirà a ricomporsi, ad integrarsi nuovamente nella realtà, dopo aver superato e accettato un processo di autoconsapevolezza. Tale processo si realizzerà attraverso un triplice riflesso che aiuterà Olga a ricomporre la sua

<sup>12</sup> Nei romanzi di Elena Ferrante è ricorrente la perdita dell'autocontrollo da parte del narratore-protagonista e nello stile del testo, entrambi allontanandosi dall'apparente calma iniziale, come Elizabeth Alsop propone nella sua analisi de *I giorni dell'abbandono* e *L'amore molesto*: «In fact, both novels betray a marked fascination with the theme of collapse – with the moments in which such systems of surveillance falter, or even fail. At the same time, however, they consistently underscore the importance of such surveillance in the struggle for survival» (Alsop 2014: 466-467).

<sup>13</sup> Torre Fica, parlando del romanzo *Nubosidad Variable*, afferma che: «el *Bildungsroman* atañe, por lo tanto, a una conciencia despierta en un momento de tambaleo de la identidad (encorsetada en unos patrones patriarcales que la oprimen y falsean la vivencia interior del “serse como mujer”) y la novela se abandona entonces a los zigzagueos de un proceso de formación con base autobiográfica» (Torre Fica 2009).

persona in cerca di un vero «io», una ricerca in cui la protagonista e ciò che rappresenta si mostra «desnudo en su propia significación, en estructuras fragmentadas, donde cada signo tiene función específica» (Ciplijauskaitė 1988: 91). In questo caso, lo specchio sarà il segno e le relazioni speculari che Olga mantiene davanti allo specchio, alla figlia, e alla “poverella” avranno una funzione specifica nel suo processo di presa di coscienza/ristrutturazione del soggetto.

### 3.1. Olga davanti allo specchio

Dopo il suo incontro amoroso con Carrano<sup>14</sup>, Olga vivrà il giorno più agónico dopo l’abbandono, ma sarà a partire da questo momento che la donna inizierà il suo recupero fisico ed emozionale. Nel corso della giornata, Olga dovrà affrontare due situazioni complicate: la malattia del figlio e la morte del cane. La pressione alla quale si sente sottomessa per l’urgenza dei fatti porta Olga ad abbandonarsi definitivamente e a perdere il controllo della situazione, non essendo capace di ordinare le priorità, i pensieri e di reagire davanti a qualsiasi stimolo o stato di allerta. Sente di ammalarsi, di abbandonarsi ad un vuoto interrotto da certi momenti di lucidità che si succedono molto sporadicamente sotto forma di flash. In uno di questi, Olga cerca di ragionare sulla sua apparente malattia e afferma: «ero una moglie obsoleta, un corpo dismesso, la mia malattia è solo vita femminile che va fuori uso» (GA, 123). Il fatto di ridurre i suoi problemi alla sua stessa esistenza, che appare determinata con l’aggettivo «femminile», la porta a riflettere anche sul proprio corpo, «il corpo dismesso», e sull’aspetto fisico. Lo stato epistemico più doloroso probabilmente sarà quello di non riconoscere se stessa né Mario, la persona per cui ha sacrificato tutta la sua vita, diventando così «un insieme sconnesso di lati, una foresta di figure cubiste ignota a me stessa» (GA, 145).

In un primo momento, e per riuscire a riconciliarsi con la propria immagine, sente una grande necessità di riuscire ad avere un aspetto soddisfacente, un’immagine rassicurante con la quale si sente capace di risolvere i problemi immediati. Per questo, Olga decide di truccarsi: «cos’è un viso senza colori, colorare è celare, non c’è niente che sappia nascondere la superficie meglio del colore» (GA: 116). La protagonista vela il proprio viso con il trucco per avvicinarsi all’*imago*, alla sua immagine idealizzata e che coincide, a sua volta, con l’immagine che aveva costruito e che voleva proiettare quando Mario era ancora a casa. Nonostante voglia mostrare una certa soddisfazione per il risultato ottenuto, Olga non s’identifica pienamente con l’immagine dello specchio e mostra indifferenza verso la sua proiezione su di esso: «il mio viso scivolò via dallo specchio, non mi interessò più» (GA, 116). Si disinteressa del risultato che lo specchio le mostra per essere l’oggetto dove la rappresentazione dell’immagine e l’alienazione prendono forma e confluiscono nella proiezione dell’Altro davanti allo specchio, uno sconosciuto per il soggetto e che dà vita a ciò che l’altro «sabe y

<sup>14</sup> Ossessionata dalla vita sessuale di Mario e Carla, e per il rifiuto che sente verso il proprio corpo, Olga decide di sedurre Carrano, un musicista che vive nell’appartamento di sotto, per riconoscere se stessa attraverso il desiderio dell’altro in termini lacaniani. La donna, pertanto, vuole essere riconosciuta da Carrano per affermarsi nel desiderio altrui e allontanarsi da qualsiasi forma di possessione del corpo, cercando di riconoscere la propria soggettività.

dice, pero yo desconozco, lo que yo creeré ser, querré saber, y pensaré pensar, pensando pero sin ser, o siéndolo sin pensar» (Blasco 1992: 9). La donna non si sofferma a riflettere sulla relazione conflittuale che mantiene con lo specchio fino al momento in cui vede la figlia con gli stessi artifici di colore sul viso per assomigliare alla madre. L'immagine della bambina fa inorridire così tanto Olga che sceglierà di struccarla e di struccare se stessa cercando di trovare disperatamente una realtà in cui riconoscersi e da cui riconoscere il suo intorno attraverso un'immagine pura, con il viso svelato<sup>15</sup>: «Realtà, realtà, senza fard. Avevo bisogno di questo, per ora, se volevo salvarmi, salvare i miei figli, il cane» (GA, 136). Senza traccia di trucco, Olga si sofferma davanti allo specchio e, aprendo entrambe le ante laterali per ottenere una visione completa della sua immagine, si (ri)conosce da varie prospettive:

Grazie alle ante laterali dello specchio, vidi separate, distanti, le due metà del mio viso e fui attratta prima dal mio profilo destro, poi da quello sinistro. Mi erano del tutto estranei entrambi, di solito non usavo mai le ante, mi riconoscevo solo nell'immagine che mi rimandava lo specchio grande. [...] Lo specchio stava facendo il punto della mia situazione. 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. (GA, 137)

Olga inizia un processo di *autocoscienza* che utilizza come strumento critico per costruire la propria identità al femminile, uno strumento che «le donne hanno sviluppato in cerca della comprensione, dell'analisi della realtà sociale e della sua revisione critica» (De Lauretis 1984: 292). Davanti allo specchio, Olga fa una prima considerazione sulla sua immagine che, come Lacan argomenta a proposito del riflesso primario del bambino, è uno stadio essenziale per la formazione dell'io. La donna avverte che parte della destabilizzazione di cui soffre è causata dal fatto di riconoscersi unicamente in un riflesso frontale, un'immagine che la rimanda allo specchio grande, essendo questo un possibile riferimento implicito alla madre, il riflesso primo e primario. Nel corso del fatidico giorno, Olga apprenderà ad accettare le altre parti di se stessa, le imperfezioni del corpo che vede attraverso gli specchi laterali, «le brutte orecchie vive, il naso lievemente arcuato che non avevo mai amato, il mento, gli zigomi alti e la pelle tesa delle guance, quasi un foglio bianco» (GA, 137), intraprendendo così un cammino verso il controllo del suo corpo mediante la ricostruzione di una nuova immagine propria, con tutte le sue parti complete e imperfette. Quando s'identifica con l'immagine speculare, Olga riconosce il suo corpo e si fa carico di unire tutte le parti che lo compongono in una sola, allontanandosi dalla donna che era, quell'insieme di lati scollegati e sconosciuti. La costruzione di Olga era stata modellata da Mario e il suo corpo era rimasto abitato da quello che lei chiama «un abbaglio di fine adolescenza, una mia illusione di stabilità» (GA, 138).

<sup>15</sup> La studiosa Biruté Ciplijauskaitė, facendo riferimento alle teorie della psicanalisi, parla dell'esistenza dell'«io» e argomenta che «para llegar a existir auténticamente como individuo es imprescindible, dice [Jung], despojarse de la máscara. A la concienciación, que debería ser la meta de todo ser pensante, se llega a través de la sensación de ser diferente» (Ciplijauskaitė 1988: 87). Olga vuole distanziarsi/differenziarsi dalla sua stessa proiezione, un'immagine nascosta dietro artifici, e iniziare il suo processo di consapevolezza per riuscire a trovare posto in una nuova realtà.



### 3.2. Olga e Ilaria: il riflesso materno

Nel campo della psicoanalisi, l'immagine della madre è il primo specchio in cui il neonato si guarda e, in un primo momento, s'identifica. Ciononostante, in uno stadio posteriore della vita, lo specchio materno non serve per l'identificazione del soggetto con la madre, ma per iniziare un processo di consapevolezza. Un fatto particolare, come nota Ciplijauskaitė, è che «los psicólogos señalan que el principio de la continuidad predomina en la mujer» (Ciplijauskaitė 2004: 181). Nel suo studio, Ciplijauskaitė classifica le relazioni speculari madre-figlia in tre categorie: lo specchio positivo quando, nella relazione madre-figlia, la figlia accetta, non senza una certa rassegnazione, di continuare a seguire il modello imposto dalle sue antenate e adotta un ruolo più passivo anche se con la possibilità di attraversare un processo di consapevolezza; lo specchio negativo, che suppone il rifiuto da parte della figlia di vedersi riflessa nella madre o, a volte, è la figura materna che rinnega la figlia fuggendo dal ruolo materno e/o negandosi di trasmettere le sfortune proprie del sesso femminile; e, infine, lo specchio senza cornice, dove la relazione madre-figlia è trattata in modo sincronico e si dà priorità alla focalizzazione sull'esperienza materna in se stessa. Nella narrativa della Ferrante appaiono i tre specchi proposti per inquadrare le relazioni tra madre e figlia. Tuttavia, in queste relazioni di solito abbondano gli aspetti negativi e il rifiuto verso la figura femminile. Stiliana Milkova (2013) va più in là e utilizza il termine *ripugnanza* per riferirsi a due punti chiave: ai vincoli materni filiali e alla dimensione della maternità nella sua totalità. Prendendo come punto di partenza quest'ultimo, Olga sperimenta un rifiuto verso il suo stesso corpo dopo aver sperimentato la maternità. Immagina il corpo giovane di Carla, la sua pelle delicata, i suoi seni sodi e, infine, pensa ad un corpo che ancora mantiene la sua purezza. La protagonista percepisce la maternità non solo come un peso quotidiano di un'infinità di compiti per accudire i figli, ma come la causa del logoramento del corpo della madre. La madre cede il suo tempo, ma anche il suo spazio corporeo che sacrifica per dare vita ai figli. Olga ricorda quando i suoi figli erano ancora piccoli e allude ad una caratteristica che le ripugna: l'emanazione di un «malodore di mamma» (GA: 101). La protagonista affonda nelle radici profonde della maternità e sente repulsione per il fatto di allattare i figli come fanno gli animali o macchiare il suo corpo con grumi o vomiti:

Scrivevo anche, a tratti, tra le cifre, come mi sentivo: un bolo fatto di materia viva che amalgamava e ammorbidiva continuamente la sua sostanza vivente per permettere a due sanguisughe voraci di nutrirsi lasciandomi addosso l'odore e il sapore dei loro succhi gastrici [...] Per quanto mi lavassi, quel malodore di mamma non se ne andava. (GA, 101).

Per Olga esiste una chiara divergenza tra la maternità e la femminilità; i figli distruggono il corpo della madre e annichiliscono il soggetto privandolo della femminilità e trasformando il corpo in «corpo di un incesto» (GA, 102). Lungi dal vincolare la maternità ad un processo generatore di vita, la maternità si trasforma in dolore corporale, umiliazione e, infine, morte del soggetto femminile. Olga si definisce come «la madre da violare, non un'amante» (GA, 102), e arriva a empatizzare con Mario che, secondo lei, ha intrapreso la ricerca di un corpo

giovane come quello di Carla, libero da pesi e con cui esplorare fantasie per potersi liberare dalla colpevolezza di corrompere sessualmente il suo corpo già corrotto dai figli, un corpo senza femminilità. Il concetto che Olga ha del suo corpo, della maternità, è intimamente legato al concetto kristeviano dell'abietto, vale a dire: «algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos» (Kristeva 1989: 11). Kristeva sostiene che ciò che fa diventare abietti sono gli elementi che disturbano un'identità, un sistema ed un ordine. Olga sperimenta l'abiezione fisica, tangibile, attraverso i resti di cibo che i suoi figli le lasciano sul corpo, e su un piano psicoanalitico, la protagonista patisce una «pérdida inaugural fundante de su propio ser» (Kristeva 1989: 12).

Riguardo ai vincoli materno-filiali, la relazione tra Olga e la figlia Ilaria è complessa e si caratterizza per l'ostilità e per l'indifferenza verso la sofferenza. Tuttavia, nonostante la ripugnanza che le provoca l'idea della maternità e il continuo scontrarsi con Ilaria, sarà proprio la figlia ad aiutarla a riprendere il controllo sul corpo e a riconoscersi nella sua totalità. Come si è detto prima, Ilaria vede la madre truccata e sente «sincera ammirazione» (GA, 117) quando vede un'immagine piacevole della madre dopo molti giorni in cui osserva un visibile abbandono fisico. L'immagine positiva della madre si riversa direttamente sulla figlia, che non esita a seguire i suoi passi e cerca di creare un riflesso positivo della madre, imitando il suo modo di truccarsi e di vestirsi. Tuttavia, quando Olga vede l'immagine della bambina truccata, si produce l'effetto contrario e si costruisce una relazione speculare negativa che concluderà in un secondo processo di consapevolezza: la repulsione che le causa la somiglianza con Ilaria e la necessità di salvare sua figlia affinché eviti di imitare la madre.

[...] in realtà voleva solo che mi girassi e la vedessi. Lo feci, ebbi un sussulto di repulsione. Si era vestita con cose mie, si era truccata, si era messa in testa una vecchia parrucca bionda che le aveva regalato suo padre. Aveva ai piedi le mie scarpe coi tacchi alti, addosso un mio vestito blu che la impacciava e le faceva alle spalle un lungo strascico, il viso era una maschera dipinta, ombretto agli occhi, fard, rossetto. (GA, 134)

Olga sente ribrezzo verso sua figlia, un sentimento che cresce non solo quando vede Ilaria truccata, ma quando, in un tentativo di compiacere la madre, la bambina afferma: «siamo identiche» (GA, 134). L'affermazione di Ilaria ha due conseguenze immediate su Olga: in primo luogo percepisce che Ilaria, vedendo la madre fuori controllo, cerca di approfittarsi della sua debolezza per guadagnare terreno e occupare il suo posto, qualcosa che la obbligherà ad agire rapidamente per controllare sua figlia. In secondo luogo, a causa del momento di confusione e ricostruzione dell'«io» in cui si trova, Olga si sente incapace di essere un modello di identificazione per la figlia, dato che ancora deve riconoscere se stessa e ricomporre un'identità frammentata: «Che cosa significava siamo identiche, in quel momento avevo bisogno di essere identica solo a me stessa» (GA, 135). Dopo aver pronunciato queste parole, Olga avverte che Ilaria non solo ha destato un sentimento negativo ma che ha anche prodotto una reazione positiva in lei poiché la obbliga a vedere la realtà, aiutandola a distinguere tra l'apparenza e l'essere, l'immagine e l'*immagine* di se stessa: «Questa era la realtà che stavo per scoprire,

dietro l'apparenza di tanti anni. Non ero già più io, ero un'altra, come avevo temuto fin dal risveglio, come temevo chissà da quando. Ormai ogni resistenza era inutile, mi ero persa proprio mentre mi impegnavo con tutte le mie forze per non perdermi [...]» (GA, 135).

Dopo aver struccato la bambina, Olga decide di intraprendere il suo recupero appoggiandosi su sua figlia, a cui dà un tagliacarte chiedendole di utilizzarlo sul suo corpo ogni volta che la vedrà assorta nei suoi pensieri. L'idea di utilizzare la figlia per salvarsi e per afferrarsi alla vita implica una previa accettazione dell'amore ostile che sente Ilaria per la madre e insieme supereranno l'abisso: «Insieme – la madre e la figlia – affermeranno il diritto alla vita fuori, fuori dal modello delle donne spezzate» (LF, 79). La relazione di Olga e Ilaria, pertanto, si muove su una continua contraddizione: la madre permette alla figlia di utilizzare un oggetto appuntito sul suo corpo, lasciando venir fuori i sentimenti negativi contro di lei però, a sua volta, l'ostilità servirà per ricordarle la necessità di continuare a vivere: «fammi male, usa i tuoi cattivi sentimenti, ma ricordami il bisogno di vivere» (LF, 114). Il controllo fisico ed emozionale sono due componenti molto rappresentativi della personalità di Olga<sup>16</sup>. La Ferrante chiama questa disciplina autoimposta «sorveglianza», un concetto che definisce come:

la parola sorveglianza è stata malamente segnata dai suoi usi polizieschi, ma non è una brutta parola. [...] La sorveglianza invece, se bene intesa, è piuttosto una disposizione affettiva di tutto il corpo, un suo distendersi e germogliare sopra e intorno (LF, 113)

Mentre in un momento iniziale Olga autoesercita una vigilanza psicologica, che la Ferrante taccia di «maschile», per controllare i sentimenti e mostrarsi poco impulsiva per compiacere, alla fine del romanzo si serve di sua figlia per mettere in pratica una vigilanza positiva che la scrittrice mette in relazione con il significato originale della parola, cioè, la volontà di «restare vigile, cioè, recuperare il desiderio di veglia» (LF, 114). La sorveglianza attraverso la quale riesce a superare una crisi esistenziale è intimamente legata al dolore<sup>17</sup>, una relazione che rimanda alla nozione di panoptismo usata da Michel Foucault nella sua opera *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (1975). Foucault afferma che le relazioni sociali di potere si appoggiano su tre principi di base: sorvegliare, controllare e correggere. Elena Ferrante prende questi tre pilastri di base della sorveglianza e li applica in ambito familiare, incaricando Ilaria di mantenere il controllo sulla disciplina materna e di trasformare così il corpo ribelle in un corpo sottomesso, trasformato e migliorato, come propone Foucault.

<sup>16</sup> All'inizio del romanzo, si presenta come una persona serena e con un gran controllo sulle sue emozioni. Tuttavia, ad una lettura più profonda, la sua apparente moderazione è strettamente relazionata ad una forte repressione come conseguenza, in parte, dell'educazione ricevuta e del suo intorno natale, fattori che ostacoleranno la libera espressione dei sentimenti, ridotti dai limiti espressivi che si è autoimposta per evitare di dare un'immagine alterata di se stessa: «Anche per tenere sotto controllo l'angoscia dei mutamenti mi ero definitivamente abituata ad aspettare con pazienza che ogni emozione implodesse e prendesse la via della voce pacata, custodita in gola per non dare spettacolo di me» (GA, 11).

<sup>17</sup> In precedenza Olga, prescindendo dall'aiuto di Ilaria, decide di pizzicare la pelle del braccio con una pinza per cercare di controllare il suo corpo ed evitare di lasciarsi trasportare dai suoi pensieri paranoici e dalle allucinazioni.

### 3.3. Olga e la *poverella*, un fantasma del passato napoletano

L'insistente sorveglianza fisica ed emozionale di Olga non solo funziona come un meccanismo di autocontrollo, ma agisce anche come un sistema di protezione da un ricordo del passato, un'immagine da cui vuole prendere le distanze: la *poverella*. Se la relazione con Ilaria, come abbiamo già analizzato, aiuta Olga a mantenere il controllo del corpo, la comparsa della *poverella* le servirà per recuperarsi dal suo passato su un piano emozionale. L'analisi dei suoi anni di matrimonio e la lenta accettazione del peso che implica l'abbandono le faranno venire in mente un'immagine della sua infanzia napoletana, quella di una donna abbandonata dal marito e conosciuta come la *poverella*: «La donna perse tutto, anche il nome (forse si chiamava Emilia), diventò per tutti “la poverella”, cominciammo a parlarne chiamandola così» (GA, 15). La figura della *poverella* sarà presente nel corso di tutto il romanzo come un'ombra nera che aleggia su di Olga, un fantasma di un passato che segnò l'infanzia della protagonista fino a tal punto che parte della sua repressione e del suo controllo sentimentale sono conseguenze del suo traumatico ricordo, come nota Stefania Lucamante<sup>18</sup>. La protagonista vede nella donna napoletana «tutte le angosce femminili d'epoca patriarcale e le riconosceva in sé stessa» (LF, 116) e, nonostante i suoi sforzi per non lasciarsi inghiottire dalla voragine che mise fine alla vita della *poverella*, annegata a Capo Miseno, Olga non riuscirà ad allontanarsi totalmente dal suo ricordo e si vedrà riflessa in lei. La *poverella* diventa più di un ricordo traumatico d'infanzia e dà vita all'*alter ego* di Olga, personificando le sue paure e il dolore di essere stata abbandonata. La relazione speculare che si stabilisce tra Olga e la *poverella* si produce su un doppio piano, fisico e psicologico. Riguardo al primo, Olga, davanti allo specchio, nota di avere dei tratti simili a quelli della donna napoletana:

[...] guardando bene nella mia mezza faccia di sinistra, nella fisiognomica cangiante dei lati segreti, riconobbi i tratti della poverella, mai avrei immaginato che avessimo tanti elementi in comune. Il suo profilo, quando scendeva le scale e interrompeva i miei giochi e quelli delle mie compagne per passare oltre con lo sguardo assente della sofferenza, si era acquattato in me chissà quando, era quello che ora offrivò allo specchio (GA, 138)

Il dolore emozionale è riuscito a penetrare nel suo fisico, rendendo visibili caratteristiche che sembrano comuni alle donne abbandonate: lo sguardo assente di chi soffre. Si riconosce nella sua immagine, nei suoi gesti – «la poverella di piazza Mazzini trent'anni fa si appoggiava come me adesso a un muro, a una parete, quando le mancava il fiato per la disperazione» (GA, 50-51) – e le similitudini tra le due donne aumentano a mano a mano che Olga inizia la discesa verso il suo inferno personale. Su un piano psicologico, la protagonista condivide con la «poverella» la sua visione della maternità, entrambe impregnate del «malodore di mamma», e, a volte, la donna napoletana sembra maneggiare i fili di Olga, controllando i suoi impulsi e le sue decisioni. Nel giorno più agonico di

<sup>18</sup> «Her [*poverella's*] grief disgusted Olga as a Young girl to the point that, today, her controlled behavior is partly due to the traumatic memory of that woman» (Lucamante 2008: 89).

Olga, le apparizioni della *poverella* si susseguono in modo continuo. Questa appare seduta alla scrivania di Mario, con i piedi appoggiati sul cane moribondo, in una scena che simboleggia la morte attraverso il passato (*poverella*) e il presente (il cane). L'apparizione della donna, inoltre, serve affinché Olga affronti il suo passato, la sua infanzia e torni a ricollocarsi in un tempo presente stabilendo delle logiche coordinate spazio-temporali che sembra aver perso nella sua agonia:

Se l'avessi assecondata, se mi fossi abbandonata, sentivo che quel giorno e lo spazio stesso dell'appartamento si sarebbero aperti a tanti tempi diversi, a una folla di ambienti e persone e cose e me stesse che avrebbero esibito tutte, simultaneamente presenti, eventi reali, sogni, incubi, fino a creare un labirinto così fitto da cui non sarei più uscita. (GA, 126)

L'affermazione della propria immagine diventa essenziale alla fondazione di una esistenza autonoma: il rapporto tra presente e passato si fa in questo caso strettissimo. La *poverella* riproduce il riflesso negativo che deve essere evitato con tutti i mezzi poiché rappresenta un dramma personale e il dramma di un'infinità di donne abbandonate che perdono la testa. Dal terrore che le produce il fatto di vedere la viva immagine della donna nella sua casa, seduta vicino a Otto, scrivendo negli appunti di Olga e persino confondendosi con la stessa Olga, nasce la forza per iniziare il processo di ricostruzione personale, qualcosa che aveva provato a fare all'inizio della sua frammentazione senza risultati: «Non cedere, mi dissi, non precipitare in avanti. [...] Non fare come la poverella, non consumarti in lacrime» (GA, 20). Olga inizia a rendersi conto che parte della *poverella* vive in lei, nei suoi lati segreti e nei suoi lati più opachi, che sono quelli che la fanno sentire colpevole della situazione di angoscia che vive: «Dipingermi sciatta, irresponsabile, incapace, indurmi a un'autodenigrazione che avrebbe ulteriormente confuso la situazione reale e mi avrebbe impedito di segnare i margini, stabilire cosa era, cosa no» (GA, 142).

Olga riesce a non soccombere al delirio afferrandosi al tempo presente, accettando la sua condizione e afferrandosi nuovamente alla vita: «come avevo potuto lasciarmi andare a quel modo, disintegrare così i miei sensi, il senso dello stare in vita» (GA, 163). La morte di Otto, paradossalmente, simboleggia il ritorno alla normalità nella casa e la scomparsa del riflesso/apparizione minacciosa della *poverella*, che è passata ad un'altra dimensione lontana dal tempo presente:

[...] sfogliai quelle [*pagine*] che parlavano di donne spezzate. Leggevo e intanto mi sentivo al sicuro, non ero più come le signore di quelle pagine, non le sentivo come una voragine che mi risucchiava. Mi accorsi che avevo persino sepolto da qualche parte la moglie abbandonata della mia infanzia napoletana, il mio cuore non le batteva più in petto, i tubi delle vene si erano spezzati. La poverella era diventata come una vecchia foto, passato impietrito, senza sangue. (GA, 206-207)

La fotografia può essere un'altra forma dell'immagine speculare ma, a differenza dello specchio, questa si mantiene immobile e non ha nessuna relazione con il momento in cui la si osserva. Olga si sente sicura perché ha superato la sua crisi esistenziale, è riuscita a uscire dalla voragine in cui si trovava, e può

mantenere una relazione meno ostile con il passato, con la *poverella*, dopo aver trovato se stessa nel tempo presente.

#### 4. Conclusioni

Come si è visto, l'opera di Elena Ferrante contribuisce a costruire una genealogia letteraria femminile sulla scia di altre scrittrici italiane – ma con una marcata autonomia – che hanno come scopo quello di indagare sul soggetto femminile e sulla questione dell'identità per poter riconoscere – e riconoscersi – un'autonoma esistenza nel mondo. La Ferrante dà voce a donne rappresentate secondo un immaginario femminile e rispecchia la loro esperienza e l'espressione della realtà che le circonda. Il linguaggio che la Ferrante usa per costruire la trama narrativa asseconda la differenza sessuale e diventa, come sostiene Irigaray (1985), un simbolo conforme all'esperienza femminile.

In questa narrativa, complessa per la tematica esistenziale, il personaggio di Olga è tangibile, possibile nella vita reale, e capace di trasmettere le proprie visioni di una realtà che lei stessa definisce come «vita femminile». Olga soccombe alle conseguenze dell'abbandono e, tuttavia, riuscirà a ricomporsi attraverso il riflesso, simbolico e reale, nello specchio. Dall'immagine speculare che Olga stabilisce con altre donne e con se stessa riesce a ricavare diversi frammenti della propria identità e alla fine ricompono tutto lo specchio simbolico, ossia, l'io femminile. La protagonista esamina il passato attraverso la memoria femminile individuale e collettiva, e cerca «di colmare l'abisso tra il passato e il presente attraverso la soggettività» (Rossi-Doria 1993: 156). Il riflesso nello specchio reale e simbolico è un «atto di pietas e riparazione» (Rossi-Doria 1993: 156) e aiuta Olga a stabilire un nuovo rapporto con le donne, trovando il giusto equilibrio tra distanza ed empatia. Il riflesso, che si articola in tre proiezioni diverse, riproduce gli assi vitali attorno ai quali gira la vita di Olga: se stessa, la maternità e il suo passato. Affrontando i suoi timori e ricostruendo questi tre elementi, la protagonista sarà in grado di iniziare una nuova vita in cui lei sarà il soggetto centrale e si riconoscerà pienamente con la sua immagine/identità.

#### Riferimenti bibliografici

- Alsop, Elizabeth (2014): «Femmes Fatales: “La fascinazione di morte” in Elena Ferrante's *L'amore molesto* and *I giorni dell'abbandono*», *Italica*, 91 (3), pp. 466-485.
- Arriaga Flórez, Mercedes (2003): «Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia», in *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 12-20.
- Ávila Espada, Alejandro; Rojí Menchaca, Begoña; Saúl Gutierrez, Luis Ángel (2014): *Introducción a los Tratamientos Psicodinámicos*, Madrid, UNED.
- Badami, Sunil (2015): «Who is She? And What Does It Matter? », *Southerly journal*, <<http://southerlyjournal.com.au/2015/03/03/who-is-she-and-why-does-it-matter/>>

- Blasco, Jose María (1992): «El estadio del espejo: introducción a la teoría del yo en Lacan», *Espacio Psicoanalítico de Barcelona*, <<http://www.epbcn.com/pdf/jose-maria-blasco/1992-10-22-El-estadio-del-espejo-Introduccion-a-la-teoria-del-yo-en-Lacan.pdf>>.
- Blelloch, Paola (1987): *Quel mondo dei guanti e delle stoffe...*, Verona, Essedue Edizioni.
- Braidotti, Rosi (2002): *Metamorphoses: Towards a Feminist Theory of Becoming*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ciplijauskaitė, Biruté (1988): *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona, Anthropos.
- Ciplijauskaitė, Biruté (2004): *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Colonna Dahlman, Roberta (2016): «Narrazione dell'abbandono tra letteratura e cinema», *Revue Romane*, 51, pp.125- 146.
- Conti, Eleonora (2015): «Abiti, madri e figlie ne *L'Amore molesto* di Elena Ferrante», *Lettera Zero*, 1, pp. 103-113.
- De Lauretis, Teresa (1992): *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra.
- Ferrante, Elena (2002): *I giorni dell'abbandono*, Napoli, edizioni e/o.
- Ferrante, Elena (2003): *La Frantumaglia*, Napoli, edizioni e/o.
- Foucault, Michel (1975): *Surveiller et punir*, París, Gallimard.
- Genette, Gerard (1976): *Figure III. Discorso del Racconto*, Torino, Einaudi.
- Gilbert, Sandra (1985): «Life's empty pack: Notes toward a literary daughteronomy», *Critical Inquiry*, 11 (3), pp. 355- 384.
- Grosz, Elisabeth (1993): «Firmare con il sesso: il femminismo e la morte dell'autore», in Paola Bono (a cura di), *Questioni di teoria femminista*, Milano, La Tartaruga edizioni, pp. 61- 78.
- Irigaray, Luce (1985): *Etica della Differenza Sessuale*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- Kristeva, Julia (1989): *Poderes de la perversion: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI.
- Lazzaro-Weis, Carol (1993): *From margins to mainstream. Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1968- 1990*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Lucamante, Stefania (2008): *A Multitude of Women: The Challenges of the Contemporary Italian Novel*, Toronto, University of Toronto Press.
- Milkova, Stiliana (2013): «Mothers, Daughters, Dolls: On Disgust in Elena Ferrante's *La figlia oscura*», *Italian Culture*, XXXI (2), pp. 91- 109.
- Pratt, Annis (1981): *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- Rooy, Ronald (2007): «Identità, memoria e passato nell'opera di Patrizia Velduga e Elena Ferrante», in Sabina Gola e Laura Rorato (eds.), *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta*, Bruxelles, Peter Lang, pp.159-172.
- Rossi- Doria, Anna (1993): «Memoria, storia e tradizione delle donne», in Paola Bono (a cura di), *Questioni di teoria femminista*, Milano, La Tartaruga edizioni, pp. 156-162.
- Scaparo, Susanna; Wilson, Rita (2004): *Across Genres, Generations and Borders: Italian Women Writing Lives*, Delaware, University of Delaware Press.
- Torre Fica, Iñaki (2009): «Discurso femenino del autodescubrimiento en Nubosidad variable», *Especulo. Revista de estudios literarios*, 43 <<http://www.ucm.es/info/especulo>>

- Wood, James (2013): «Women on the verge. The fiction of Elena Ferrante», *The New Yorker*, 21 <<http://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>>
- Woolf, Virginia (1992): *A Woman's Essays: The Selected Essays of Virginia Woolf I*, ed. Rachel Bowlby, Harmondsworth, Penguin.
- Zancan, Marina (2000): «Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di letteratura», in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, pp. 87-135.