



UNIMORE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
MODENA E REGGIO EMILIA

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E CULTURALI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
LINGUE, CULTURE, COMUNICAZIONE

"Mais à quoi bon écrire si ce n'est pour désenfourer des choses".
Scrittura e trasformazione dell'identità femminile in Annie Ernaux
ed Elena Ferrante

Prova finale di:
Alessia Di Guida

Relatore / Relatrice:

Francesca Lorandini

Correlatore / Correlatrice

Angela Albanese

Anno Accademico 2024-2025

Abstract

Il presente elaborato analizza *Passion simple* (1991) di Annie Ernaux e *I giorni dell'abbandono* (2002) di Elena Ferrante, con l'obiettivo di indagare il tema della disgregazione dell'io femminile in seguito a un abbandono amoroso. Nonostante la distanza tra le rispettive modalità espressive, da un lato una scrittura a forte componente autosociobiografica, dall'altro una più chiaramente riconducibile alla *fiction*, il confronto tra le due autrici si rivela particolarmente fecondo alla luce delle significative affinità tematiche e della funzione attribuita alla scrittura. Attraverso un'analisi comparata delle due opere, si evidenzia come l'esperienza traumatica dell'abbandono produca effetti analoghi nelle protagoniste, determinando una crisi profonda e temporanea della loro identità. Tale crisi si manifesta su più livelli della narrazione, investendo la dimensione affettiva, psicologica e corporea, ma anche le coordinate temporali e spaziali, che risultano alterate e destabilizzate. Particolare attenzione è dedicata al ruolo della scrittura, che in entrambe le opere assume una funzione centrale e polivalente: essa si configura infatti come strumento di elaborazione del trauma, pratica di autoanalisi e autoconsapevolezza, nonché mezzo di emancipazione e trasformazione identitaria. L'atto scrittoria diventa così uno spazio privilegiato in cui il soggetto può rielaborare la propria esperienza e ricostruire un senso di sé. Parallelamente, l'elaborato esamina la funzione della scrittura nella poetica delle due autrici, mostrando come essa si configuri come uno strumento per affrontare temi complessi e spesso indicibili, quali la lotta di classe, la violenza di genere, la maternità, la memoria, il desiderio femminile. Pur nella diversità delle forme narrative adottate, entrambe fanno della scrittura una necessità esistenziale e un luogo di libertà, orientato alla ricerca di una verità letteraria capace di restituire voce e forma all'esperienza vissuta.

Abstract

This thesis examines *Passion simple* (1991) by Annie Ernaux and *I giorni dell'abbandono* (2002) by Elena Ferrante, investigating the theme of the disintegration of the female self following romantic abandonment. Despite the differences in their respective modes of expression, on the one hand, a form of writing with a strong autosociobiographical component, and on the other, a narrative more clearly aligned with fiction, the comparison between the two authors proves particularly fruitful in light of their significant thematic affinities and the function attributed to writing. Through a comparative analysis of the two works, this study shows how the traumatic experience of abandonment produces similar effects on the protagonists, leading to a profound yet temporary crisis of identity. This crisis unfolds across multiple levels of the narrative, affecting not only the emotional, psychological, and bodily dimensions, but also the temporal and spatial frameworks, which become altered and destabilized. Particular attention is paid to the role of writing, which in both works assumes a central and multifaceted function. It emerges as a means of processing trauma, a practice of self-examination and self-awareness, as well as a vehicle for emancipation and identity transformation. The act of writing thus becomes a privileged space in which the subject can rework her experience and reconstruct a sense of self. At the same time, the thesis explores the broader role of writing within the authors' poetics, showing how it serves as a way of engaging with complex and often inexpressible themes, such as class struggle, gender-based violence, motherhood, memory, and female desire. Despite the differences in their narrative forms, both authors conceive of writing as an existential necessity and a space of freedom, oriented toward the pursuit of a literary truth capable of giving voice and form to lived experience.

Abstract

Le présent travail analyse *Passion simple* (1991) d'Annie Ernaux et *I giorni dell'abbandono* (2002) d'Elena Ferrante, afin d'explorer le thème de la dissolution du moi féminin à la suite d'un abandon amoureux. Malgré la différence de leurs modes d'expression, d'une part une écriture à forte composante autosociobiographique, d'autre part une écriture plus nettement inscrite dans la fiction, la comparaison entre les deux autrices s'avère particulièrement féconde à la lumière de leurs affinités thématiques significatives et de l'importance qu'elles accordent à l'écriture. À travers une analyse comparée des deux œuvres, ce travail montre que l'expérience traumatique de l'abandon produit des effets analogues chez les protagonistes, conduisant à une crise identitaire profonde, quoique temporaire. Cette crise se déploie à plusieurs niveaux du récit : elle affecte non seulement les dimensions affective, psychologique et corporelle, mais aussi les cadres temporels et spatiaux, qui se trouvent altérés et déstabilisés. Une attention particulière est portée au rôle de l'écriture, qui occupe dans les deux œuvres une place centrale et plurielle : elle apparaît à la fois comme un moyen d'élaborer le trauma, une pratique d'auto-analyse et de prise de conscience de soi, ainsi qu'un vecteur d'émancipation et de transformation identitaire. L'acte d'écrire devient ainsi un espace privilégié où le sujet peut retravailler son expérience et reconstruire un sens de soi. Par ailleurs, le mémoire examine la fonction de l'écriture dans la poétique des deux autrices, en montrant qu'elle constitue un outil essentiel pour aborder des thèmes complexes et souvent indicibles, tels que la lutte des classes, la violence de genre, la maternité, la mémoire et le désir féminin. Malgré la diversité des formes narratives adoptées, toutes deux conçoivent l'écriture comme une nécessité existentielle et un espace de liberté, orienté vers la recherche d'une vérité littéraire capable de donner voix et forme à l'expérience vécue.

Sommario	
Introduzione	6
Capitolo 1: Annie Ernaux ed Elena Ferrante: tra biografia e scrittura.....	10
1.1 Annie Ernaux: infanzia, origini e formazione	10
1.2 Dalla vita alla Scrittura: il progetto letterario di Annie Ernaux	15
1.2.1 Un faux départ.....	16
1.2.2 Letteratura e Scienze Umane: verso l'oggettivazione del sé	18
1.2.3 Dal romanzo all'autosociobiografia	19
1.3 Opere e Temi	20
1.3.1 I primi romanzi autobiografici	20
1.3.2 Verso l'autosociobiografia: <i>La Place</i> e <i>Une Femme</i>	23
1.3.3 <i>Les Années</i>	26
1.4 Elena Ferrante e la questione biografica: anonimato e figura dell'autrice	28
1.5 Ferrante nel panorama letterario italiano contemporaneo.....	32
1.6 Poetica della frattura e pratica della scrittura.....	34
1.6.1 Una lingua ibrida.....	36
1.7 Opere e temi:	40
1.7.1 <i>L'amore molesto</i>	42
1.7.2 <i>I giorni dell'abbandono</i>	43
1.7.3 <i>La figlia oscura</i>	45
1.7.4 <i>L'amica geniale</i>	46
Capitolo 2: Elena Ferrante e Annie Ernaux: narrare l'identità.....	50
2.1 Identità e scrittura in Elena Ferrante	50
2.2 La Frantumaglia e La Smarginatura.....	58
2.3 Identità e scrittura in Annie Ernaux	62
2.4 Annie Ernaux e Elena Ferrante: scritture del sé a confronto.....	70
Capitolo 3: Crisi dell'io femminile: trauma dell'abbandono e processi di trasformazione in <i>Passion Simple</i> e <i>I giorni dell'abbandono</i>	78
3.1 L'esperienza amorosa come motore narrativo	78
3.2 Donne in frantumi	82
3.3 La dimensione temporale in <i>Passion Simple</i> e <i>I giorni dell'abbandono</i>	89
3.3.1 La dimensione temporale in <i>Passion Simple</i>	89
3.3.2 La dimensione temporale in <i>I giorni dell'abbandono</i>	94
3.4 La dimensione spaziale in <i>Passion simple</i> e <i>I giorni dell'abbandono</i>	103

3.5 La scrittura come strumento di emancipazione femminile	111
Conclusioni	122
Bibliografia	124

Introduzione

L'ispirazione alla base di questo progetto nasce da motivazioni profondamente personali. Essere nata e cresciuta a Napoli, città vivace e contraddittoria le cui ambientazioni ricorrono nei romanzi di Ferrante, influenzandone personaggi e dinamiche narrative, ha alimentato fin da subito il mio interesse per la sua produzione letteraria. Allo stesso modo, i temi affrontati da Annie Ernaux (autrice che ho avuto modo di scoprire nel corso degli studi universitari di letteratura francese) e la sua condizione di *transfuge de classe*, segnata da un persistente senso di estraneità e inadeguatezza, hanno trovato una risonanza significativa nella mia esperienza personale. A partire dalla lettura di *La Place*, ho riconosciuto inattesi parallelismi con *L'amica geniale*, in particolare proprio in relazione a questa condizione; da tale convergenza hanno preso forma i primi collegamenti tra due autrici che, a uno sguardo iniziale, sembrano così distanti. Proprio questa tensione tra distanza apparente e affinità tematica ha costituito il punto di partenza della presente ricerca, orientata a indagare le modalità attraverso cui Ernaux e Ferrante elaborano, attraverso forme differenti, una riflessione comune sull'identità, sulla memoria e sulla scrittura.

In apparenza, infatti, la produzione di Annie Ernaux e quella di Elena Ferrante si collocano su piani divergenti: la prima espone la propria esperienza con estrema trasparenza, trasformando la vita in materia letteraria, mentre la seconda sceglie l'anonimato, ritagliandosi uno spazio di libertà creativa in cui la verità può emergere mediata dalla finzione. Il confronto tra una scrittura difficilmente classificabile come quella di Ernaux (in cui autobiografia, etnologia e riflessione sociologica si intrecciano) e la narrativa ferrantiana potrebbe, a prima vista, apparire problematico. Se Ferrante affida alla finzione il compito di veicolare una forma di verità, Ernaux sviluppa invece una pratica autosociobiografica, distante dalla *fiction* e fondata sull'intreccio tra dimensione individuale e collettiva. Tuttavia, un'analisi più approfondita consente di individuare significativi punti di contatto. Ciò che accomuna le due autrici è, innanzitutto, la necessità di fare della pagina il proprio modo di abitare il mondo: entrambe concepiscono la scrittura come uno spazio privilegiato in cui possono emergere verità e autenticità, affrontando tematiche spesso percepite come indicibili e per questo a lungo rimosse. Pur nella diversità delle forme espressive, Ernaux e Ferrante condividono dunque un impegno profondo nel raccontare la soggettività femminile e nel mettere in discussione le convenzioni di un panorama letterario tradizionalmente maschile, mostrando come la letteratura possa configurarsi come strumento di libertà e conoscenza.

Il primo capitolo si propone di offrire un inquadramento delle due autrici, delineandone i tratti fondamentali sul piano biografico e poetico. Per quanto riguarda Annie Ernaux, vengono presi in esame alcuni elementi biografici centrali, in quanto costituiscono la materia stessa della sua produzione, nonché l'influenza esercitata dalle opere di Pierre Bourdieu, che le consentono di acquisire piena consapevolezza della propria condizione di *transfuge de classe* e di legittimare la propria esperienza come oggetto letterario. Il capitolo ricostruisce quindi l'evoluzione del progetto ernauxiano: da un primo tentativo narrativo rimasto inedito e concepito come un *faux départ*, alle opere iniziali a forte componente autobiografica, fino al progressivo abbandono della finzione e all'approdo alla scrittura autosociobiografica. Tale percorso trova una significativa realizzazione in *La Place* e giunge a compimento in *Les Années*, che rappresenta il culmine della sua ricerca formale e tematica. Parallelamente, l'introduzione a Elena Ferrante prende avvio da un'assenza, quella dell'autrice dallo spazio pubblico. In considerazione della scarsità di dati biografici e della volontà dichiarata di mantenere l'anonimato, il presente lavoro adotta una prospettiva rispettosa di tale scelta, evitando ogni forma di speculazione identitaria e concentrandosi sulle implicazioni di questa posizione nel contesto letterario contemporaneo, sia italiano sia internazionale, fino alla definizione del fenomeno noto come *Ferrante Fever*. Il capitolo procede quindi con l'analisi della poetica ferrantiana, spesso definita come una "poetica della frattura": attraverso una prosa limpida, diretta e talvolta aspra, l'autrice restituisce una rappresentazione intensa dell'esperienza quotidiana. Particolare attenzione è dedicata anche alla dimensione linguistica, caratterizzata da un sistema ibrido e stratificato in cui un italiano mobile convive con la presenza costante, seppur implicita, del dialetto napoletano, percepibile come una traccia al tempo stesso fantasmatica e incisiva. Infine, vengono esaminati i principali nuclei tematici che attraversano l'opera, evidenziandone coerenza e complessità.

Il secondo capitolo indaga il rapporto tra identità e scrittura per entrambe le autrici. Nel caso di Ferrante, tale relazione assume forme peculiari: la costruzione dell'identità non si realizza attraverso dispositivi espliciti, come avviene in Ernaux (che utilizza la scrittura come strumento di indagine e chiarificazione del proprio vissuto) ma mediante un processo implicito e mediato. In questa prospettiva, l'autrice si configura come personaggio delle proprie narrazioni proprio grazie alla scelta dell'anonimato. La sottrazione della figura autoriale alla scena mediatica non rappresenta soltanto una presa di distanza dalle logiche di spettacolarizzazione, ma costituisce anche la condizione per la costruzione di un'entità finzionale, la cui identità, mobile e sfuggente, si presta a continue rielaborazioni da parte dei lettori. A questi ultimi viene così attribuito un ruolo centrale: non solo quello di rintracciare le tracce dell'autrice nel testo, ma anche di contribuire al processo di significazione dell'opera attraverso l'esperienza della lettura. È infatti nello spazio interpretativo del

lettore che il testo trova la propria piena realizzazione del significato. Il capitolo approfondisce inoltre i concetti di *frantumaglia* e *smarginatura*: il primo si configura come il nucleo generativo della scrittura ferrantiana, mentre il secondo ne rappresenta la traduzione narrativa, manifestandosi nelle dinamiche di disgregazione e ridefinizione identitaria dei personaggi.

Per quanto riguarda Annie Ernaux, viene messo in evidenza come la scrittura si configuri come una necessità primaria, capace di incidere profondamente sulla costruzione dell'identità e di offrirne al contempo una chiarificazione. Essa rappresenta il suo vero luogo di esistenza, mentre il ruolo di scrittrice si impone come dimensione privilegiata rispetto ad altre possibili definizioni del sé. Tuttavia, l'identità non si esaurisce nella dimensione pubblica dell'autorialità, né coincide pienamente con la figura dell'autrice, ma si costituisce nel gesto stesso dello scrivere, inteso come esigenza interiore e spazio di elaborazione della propria verità. Vengono inoltre analizzati l'adozione dell'*écriture plate* e il processo di oggettivazione del sé, reso possibile attraverso il ricorso a forme impersonali. In questo quadro, la dimensione individuale si intreccia costantemente con quella collettiva: la scrittura si configura al contempo come narrazione autobiografica e come strumento di analisi critica della realtà sociale, nonché di restituzione di un'esperienza condivisa. Il capitolo evidenzia infine alcune significative convergenze tra Ernaux e Ferrante: la concezione della scrittura come spazio privilegiato di costruzione del sé; la volontà di affrontare tematiche spesso considerate indicibili; la funzione ordinatrice nei confronti di un materiale originariamente frammentario; e il suo ruolo come strumento di comprensione e chiarificazione di ciò che inizialmente resiste al senso, configurandosi al tempo stesso come forma di resistenza.

Il terzo e ultimo capitolo si concentra sull'analisi di *Passion simple* (1991) di Annie Ernaux e *I giorni dell'abbandono* (2002) di Elena Ferrante, esaminando la crisi dell'io femminile conseguente a un abbandono amoroso. L'attenzione si focalizza in particolare sul modo in cui la scrittura agisce, in entrambe le opere, come strumento privilegiato per comprendere e attraversare la crisi, assumendo una funzione di sopravvivenza, resistenza e ridefinizione identitaria. Al centro dell'analisi si colloca la temporanea dissoluzione dell'identità delle protagoniste, indagata attraverso le diverse manifestazioni della crisi: la perdita di controllo sul corpo e sulla dimensione psichica, nonché le alterazioni della percezione del tempo e dello spazio. L'obiettivo è mostrare come le due protagoniste attraversino una condizione di crisi analoga, pur originata da dinamiche differenti, e come giungano infine, proprio attraverso la scrittura e un processo di autoanalisi, a un progressivo distacco dai modelli letterari tradizionali che rappresentano la donna abbandonata come figura destinata alla passività. La narratrice di *Passion simple* e la protagonista de *I giorni dell'abbandono* si configurano infatti come soggetti esposti al rischio di dissoluzione e frammentazione; tuttavia, lungi dal

soccombere, intraprendono un percorso di attraversamento del dolore che si traduce in un'opportunità di conoscenza di sé, di rielaborazione del proprio ruolo nel contesto sociale e, infine, di riaffermazione identitaria.

Capitolo 1: Annie Ernaux ed Elena Ferrante: tra biografia e scrittura

Nel primo capitolo, che si configura come introduzione al presente elaborato, delineeremo un quadro analitico complessivo delle autrici Annie Ernaux ed Elena Ferrante e delle loro poetiche. La scelta di organizzare il capitolo in due sezioni distinte ci permetterà di offrire uno spazio equilibrato a entrambe le autrici, presentando i loro mondi letterari in maniera il più possibile chiara ed esaustiva e fornendo così una solida base per i confronti e le analisi che svilupperemo nei capitoli successivi, dedicati rispettivamente al rapporto tra identità e scrittura e all'analisi del tema dell'identità femminile in *Passion Simple* (1992) e *I giorni dell'abbandono* (2002).

Per comprendere la scrittura di Ernaux, è necessario partire dal contesto familiare e dalle esperienze personali che hanno segnato il suo vissuto, in quanto costituiscono il nucleo centrale del suo universo letterario. Le origini umili e la frattura tra mondo popolare e mondo culturale emergono come motore di molte delle tematiche ricorrenti nella sua produzione. Il capitolo analizza quindi il progetto letterario dell'autrice, mostrando come la vita personale si trasformi in materia narrativa e come la sua scrittura si intrecci con le scienze umane. In particolare, viene tracciato il percorso dall'esordio romanzesco fino all'elaborazione dell'autosociobiografia, evidenziando la coerenza e la continuità della poetica ernauxiana attraverso la riflessione teorica e l'analisi dei temi presenti nelle opere.

Per quanto concerne Elena Ferrante, in assenza di dati biografici certi, assume rilievo la scelta dell'anonimato, che l'autrice utilizza come strumento creativo e forma di resistenza alle logiche di spettacolarizzazione e mercato editoriale. Tale decisione ha conseguenze estetiche, concentrando l'attenzione esclusivamente sul testo, e mediatiche, contribuendo alla costruzione del fenomeno noto come "Ferrante Fever". Il capitolo esplora inoltre il rapporto tra figura autoriale, l'opera e il lettore, l'accoglienza critica nazionale e internazionale e le caratteristiche della lingua ferrantiana. Infine, viene dedicata attenzione ai temi centrali delle opere principali, mostrando come essi contribuiscano a definire un corpus letterario coerente e riconoscibile.

1.1 Annie Ernaux: infanzia, origini e formazione

Insignita del Premio Nobel per la Letteratura nel 2022, Annie Ernaux rappresenta una delle voci più rilevanti della letteratura contemporanea. La diffusione internazionale delle sue opere,

tradotte in numerose lingue, ha contribuito a consolidare il suo ruolo nel panorama letterario globale, rendendo la sua scrittura accessibile a un pubblico ampio e trasversale.

Annie Ernaux, nata Annie Duchesne, viene alla luce nel 1940 a Lillebonne, in Normandia, in un contesto familiare segnato da condizioni economiche modeste. La madre, Blanche Duchesne, gestisce un bar-drogheria e affronta giornate di lavoro lunghe ed estenuanti. Nonostante il ritmo incessante dell'attività, la precarietà economica rimane una costante per la famiglia della scrittrice (Durantini 2022: 24). Il padre, Alphonse Duchesne, trova inizialmente impiego in un cantiere edile nella Bassa Senna e successivamente in una raffineria a Port-Jérôme, contribuendo, attraverso il lavoro manuale, al sostegno economico del nucleo familiare. In tale quadro, il tempo libero e le possibilità di svago risultano pressoché inesistenti (Durantini 2022: 25). Inoltre, a questa condizione di ristrettezze materiali e sacrifici quotidiani si sovrappone l'esperienza traumatica della Seconda guerra mondiale, durante la quale l'occupazione tedesca e il conseguente stato di allerta permanente contribuiscono a generare un clima diffuso di paura.

Nel 1945, al termine del conflitto, la famiglia Duchesne si trasferisce a Yvetot, nell'Alta Normandia, paese d'origine dei genitori di Annie, abbandonato quattordici anni prima. Qui entrano in possesso di un bar-alimentari situato in una zona periferica lontana dal centro cittadino. La vita familiare si organizza nuovamente attorno al lavoro nell'esercizio commerciale e ai ritmi della campagna circostante, in uno spazio in cui non esiste una netta separazione tra l'ambito professionale e quello domestico. Un dettaglio significativo emerge in *Annie Ernaux: Ritratto di una Vita*, in cui l'autrice, Sara Durantini descrive la cucina di casa Duchesne, situata nel retrobottega, come uno spazio angusto e multifunzionale, organizzato attorno a un unico tavolo che serve di volta in volta per le attività più disparate, come i lavori domestici, i compiti scolastici e la contabilità serale (Durantini 2022: 26).

È all'interno di questo contesto socio-economico e familiare che Annie Ernaux cresce e si forma; in un ambiente caratterizzato da genitori totalmente assorbiti dal lavoro, la cui dedizione, pur essendo indispensabile alla sopravvivenza della famiglia, comporta una sottrazione di tempo e attenzione nei confronti della figlia. Tale assenza contribuisce a delineare un'esperienza infantile segnata dal senso di solitudine che si amplifica in seguito ad una scoperta che la scrittrice fa all'età di dieci anni. Da bambina, Annie Ernaux viene a conoscenza in modo fortuito di una tragedia familiare avvenuta prima della sua nascita, ascoltando sua madre rievocare con una vicina la dolorosa perdita della figlia Ginette, ritenuta "più buona" di Annie. Quel paragone la colpisce profondamente, determinando una frattura duratura nel rapporto madre-figlia, all'interno del quale l'assenza della

sorella scomparsa continua a configurarsi come una presenza latente, destinata a interporci costantemente tra Annie e la madre. A partire da questo momento, infatti, il legame familiare si incrina progressivamente, pur mantenendo una forma di pudore emotivo e una particolare affinità intellettuale tra madre e figlia, dalla quale risulta sostanzialmente esclusa la figura paterna (Durantini 2022: 30).

La ricostruzione di questi dettagli biografici è fondamentale, in quanto essi vengono rielaborati e richiamati ripetutamente all'interno di tutta la produzione letteraria di Ernaux. Un ritratto dell'ambiente nel quale la scrittrice cresce emerge con particolare evidenza in *La Place* (1983), testo in cui Ernaux rievoca l'infanzia trascorsa a Yvetot e il complesso rapporto con i genitori, soprattutto con il padre. L'opera si configura come una riflessione sulla distanza sociale e simbolica che l'ascesa culturale dell'autrice produce nei confronti del proprio ambiente d'origine, ponendo al centro il tema della mobilità sociale e della frattura tra i mondi di appartenenza. Ernaux esplicita fin dalle prime pagine dell'opera l'obiettivo che intende perseguire attraverso la scrittura: "Je voulais dire, écrire au sujet de mon père, sa vie, et cette distance venue à l'adolescence entre lui et moi. Une distance de classe, mais particulière, qui n'a pas de nom. Comme de l'amour séparé" (Ernaux 1983 : 23). Il distacco sociale si instaura progressivamente tra lei e i suoi genitori ma subisce una frattura violenta in un momento preciso della sua vita, come lei stessa chiarisce in *L'écriture comme un couteau* (2003), un testo-dialogo con Frédéric-Yves Jeannet di particolare rilievo poiché ricco di riflessioni sulla scrittura: "le moment où j'ai éprouvé le plus de culpabilité, c'est dans les premières années de mon mariage, quand j'ai quitté complètement mon milieu, en allant vivre en Haute-Savoie, en devenant prof et en me voyant vivre comme la bourgeoisie culturelle. C'était un peu avant 1968" (Ernaux 2003: 63). L'abbandono del luogo d'origine da parte di Ernaux non costituisce unicamente un allontanamento di natura spaziale, ma assume soprattutto un valore simbolico, segnando una rottura definitiva con il mondo delle origini e con l'ambiente familiare, nonché l'ingresso ufficiale nella borghesia culturale.

Il distacco sociale che Ernaux descrive non può essere letto esclusivamente come una frattura di ordine individuale o affettivo, ma si iscrive all'interno di dinamiche collettive più ampie, che la scrittrice stessa comprenderà e concettualizzerà grazie alla lettura degli studi sociologici di Pierre Bourdieu. In un articolo dedicato alla morte del sociologo avvenuta nel 2002, Ernaux scrive:

Lire dans les années 1970 *Les Héritiers*, *La Reproduction*, plus tard *La Distinction*, c'était - c'est toujours - ressentir un choc ontologique violent. J'emploie à dessein ce terme d'ontologique : l'être qu'on croyait être n'est plus le même, la vision qu'on avait de soi et des autres dans la société se déchire, notre place, nos goûts, rien n'est plus naturel, allant de soi

dans le fonctionnement des choses apparemment les plus ordinaires de la vie. [...] [C'était] l'irruption d'une prise de conscience sans retour [...] sur la structure du monde social. Irruption douloureuse mais suivie d'une joie, d'une force particulière, d'un sentiment de délivrance, de solitude brisée (Ernaux 2002).

Ernaux riconosce nelle analisi sociologiche di Bourdieu un'esperienza personale affine alla propria, condividendo con lui il sentimento di scissione vissuto. L'accesso progressivo all'istruzione e alla cultura, infatti, pur costituendo la condizione della propria ascesa sociale, colloca entrambi in una posizione ambigua, sospesi tra il mondo d'origine e quello della classe dominante, di cui apprendono i codici senza mai percepirli come pienamente propri. È in questa tensione che si radica il senso di colpa che accompagna tutto il percorso di vita, nonché la vergogna per i gesti, il linguaggio e le disposizioni incorporate durante l'infanzia. In particolare, questa posizione intermedia di scissione identitaria si configura nella condizione di *transfuge de classe*, in quanto:

Le transfuge de classe se trouve dans un entre-deux, ce qui peut provoquer des conflits d'identité. Par son ascension sociale il peut se sentir infidèle à son milieu d'origine, ce qui suscite un sentiment de culpabilité. Parce que l'origine sociale laisse des traces, le transfuge peut en éprouver une honte (sociale) (Jurt 2017).

Difatti, il senso di colpa legato al passaggio da una classe sociale all'altra costituisce un tema ricorrente nell'opera di Annie Ernaux. L'autrice stessa riprende una celebre affermazione di Jean Genet, "la culpabilité est un formidable moteur d'écriture", nella quale riconosce pienamente la propria esperienza, elevandola a vero e proprio principio fondante della sua pratica letteraria: "je crois que cette culpabilité est définitive et que, si elle est à la base de mon écriture, c'est aussi l'écriture que m'en délivre le plus" (Ernaux 2003: 62). Al senso di colpa, tuttavia, si accompagna costantemente la vergogna, sentimento al quale Ernaux dedica *La Honte* (1997), che si configura come un ulteriore *leitmotiv* dell'insieme complessivo delle sue opere. In particolare, il contesto principale in cui tale sentimento si radica e si intensifica nell'esperienza di Annie Ernaux è quello scolastico:

C'est sans doute au travers de la fréquentation de l'école privée – jusqu'en classe de première – que j'ai découvert bientôt dans la honte et l'humiliation qui me frappaient, à une époque où l'on ne peut que ressentir [...] les différences entre les élèves. Différences qu'on ne relie pas, d'abord, à l'origine sociale explicitement, à l'argent et à la culture dont disposent les parents, et qu'on vit sur le mode de l'indignité personnelle, de l'infériorité et de la solitude (Ernaux 2003 : 69).

Questo passaggio mostra come la scuola non sia per Ernaux un semplice luogo di istruzione, ma uno spazio di esposizione precoce alla violenza simbolica delle differenze sociali. Questa dinamica riaffiora anche nelle riflessioni più recenti dell'autrice, come emerge in un dialogo con la giornalista

e critica letteraria Francesca Maffioli¹, in cui Ernaux sottolinea come il ricordo dell'infanzia si presenti raramente sotto forma di immagini precise, ma piuttosto come riattivazione di sensazioni legate all'ingiustizia sociale. Alcuni episodi del presente, osserva la scrittrice, fanno riemergere con forza la percezione di una condizione di subordinazione, accompagnata da un sentimento persistente di rabbia (Maffioli 2023: 235).

Un esempio particolarmente significativo è il racconto di un'intervista rilasciata dalla sua maestra delle scuole elementari, la quale, nel ricordarla, insiste sull'origine sociale della famiglia e la colloca tra le alunne meno brillanti, in netto contrasto con quanto afferma Ernaux: “ero esattamente la più brava della classe. Quello che la mia maestra delle elementari ha ricordato e detto deriva da un posizionamento sociale, e questo mi provoca un sentimento di rabbia. [...] Esiste un “posto” che ti assegna la società, da cui forse si può pure uscire, anche se non troppo, perché in qualche modo vi si resta sempre legati” (Maffioli 2023: 235). Tale ricostruzione falsata del ricordo rivela la persistenza di un pregiudizio sociale che tende a oscurare la realtà del successo scolastico, interpretato non come una vittoria, ma come un'anomalia. Come osserva Ernaux, “la réussite scolaire, dans ce cas, n'est pas vécue comme une victoire, mais une chance précaire, bizarre, une espèce d'anomalie, on est de toute façon dans un monde qui ne vous appartient pas” (Ernaux 2003: 69). Il rendimento scolastico si configura così come una forma di riconoscimento solo apparente, che non annulla la distanza sociale, ma la rende ancor più visibile.

Come osserva Pierre Bourdieu, la società è organizzata secondo relazioni di dominazione tra gruppi e individui, in cui le posizioni sociali determinano l'accesso a capitale culturale, simbolico ed economico. In questa prospettiva, l'esperienza scolastica di Ernaux mostra che la legittimazione istituzionale non elimina la posizione di dominato, ma anzi rende più evidente la distanza tra dominanti e dominati. Ernaux riflette su questi meccanismi sociali, ricordando: “comme enfant vivant dans un milieu dominé, j'ai eu une expérience précoce et continue de la réalité des luttes de classe. Bourdieu évoque quelque part ‘l'excès de mémoire du stigmatisé’, une mémoire indélébile. Je l'ai pour toujours” (Ernaux 2003: 69).

Da questa memoria indelebile riaffiorano costantemente sentimenti di inferiorità, vergogna e solitudine, temi ricorrenti nelle opere ma anche in numerose interviste della scrittrice. Nel passo finale di *La Honte*, Ernaux scrive: “la honte est devenue un mode de vie pour moi. À la limite je ne l'apercevais même plus, elle était dans le corps même” (Ernaux 1997 : 131). In un'intervista condotta

¹ L'intervista è avvenuta ad ottobre 2022 in occasione dell'incontro svoltosi nella Piazza coperta di Biblioteca Salaborsa durante la XV edizione di Archivio Aperto, il festival di Home Movies - Archivio Nazionale dei Film di Famiglia. L'evento, al quale ha preso parte Annie Ernaux, ha rappresentato l'inaugurazione della nuova sezione del programma di Archivio Aperto intitolata “Poetry, diaries, novels”, dedicata al rapporto tra memorie scritte e filmate.

dalla giornalista Olivia Gesbert nel 2021, Ernaux sottolinea il legame tra memoria sociale e corpo. La scrittrice racconta come i corpi dei familiari, in particolare quelli femminili, come sua madre, la nonna e le zie, conservino i segni di una vita dedicata al lavoro, percepibili, ad esempio, nelle mani. È proprio da questa realtà che Ernaux adolescente cerca di allontanarsi: “je voulais me distinguer, j’avais cette honte de moi-même, de ces manières que j’avais acquises, de ces gestes, et c’est tout cela qu’a été à la naissance de mon écriture” (intervista France Culture 2021 min. 17 :25). Queste riflessioni confermano le osservazioni di Bourdieu, secondo il quale: “le social n’est pas [...] un domaine extérieur à l’individu, il est *dans* l’individu, comme une intériorisation inconsciente des expériences du passé et de la situation respective dans le champ social. Le social s’inscrit jusque dans le *corps* de l’individu” (Jurt 2017).

Nel confronto tra il lavoro sociologico di Pierre Bourdieu e il progetto letterario di Annie Ernaux, assume particolare rilievo un’affermazione della scrittrice, secondo cui “les textes de Bourdieu ont été pour moi un encouragement à persévérer dans mon entreprise d’écriture, à dire, entre autres, ce qu’il nommait le *refoulé social*” (Ernaux 2002). Tale dichiarazione rende esplicito il ruolo determinante che il pensiero bourdieusiano ha avuto nella definizione e nella legittimazione della sua pratica di scrittura. L’influenza delle opere di Bourdieu si manifesta, infatti, nel tentativo di Ernaux di costruire un equivalente narrativo dell’autoanalisi sociologica da lui teorizzata, trasferendo sul piano letterario l’esigenza di rendere visibili le determinazioni sociali che strutturano le traiettorie individuali. La scrittura assume così una funzione analitica, capace di oggettivare l’esperienza personale e di ricondurla a una dimensione storica e collettiva, sottraendola a una lettura puramente soggettiva.

1.2 Dalla vita alla Scrittura: il progetto letterario di Annie Ernaux

Prima di addentrarsi nell’analisi della produzione narrativa di Annie Ernaux, risulta opportuno soffermarsi sul contesto letterario che precede la sua affermazione nazionale e internazionale. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, il campo letterario francese è attraversato dall’emergere del *Nouveau Roman*, movimento che trova una formulazione teorica significativa nel manifesto *Pour un nouveau roman* di Alain Robbe-Grillet, pubblicato nel 1963 dalla casa editrice Éditions de Minuit. Nel testo si afferma il rifiuto del romanzo tradizionale in quanto “raconter est devenu proprement impossible” (Robbe-Grillet 1963: 31) e si concepisce la letteratura come spazio di sperimentazione permanente e di continua messa in discussione delle forme narrative ereditate. Pur non appartenendo a questa

corrente, Annie Ernaux si forma all'interno di tale clima culturale e ne assimila uno degli aspetti fondamentali, ovvero l'idea della scrittura come luogo di ricerca piuttosto che come riproduzione di modelli stabiliti. Il suo percorso letterario conserva questa stessa esigenza di interrogare i limiti e le possibilità del romanzo, fino a giungere alla messa in discussione della forma romanzesca stessa.

È all'interno di questo orizzonte che si colloca, nella fase iniziale del suo percorso, l'esigenza primaria di Ernaux di scrivere e di accedere al mondo della letteratura, anche attraverso l'adozione delle forme allora più legittimate. Come conferma l'autrice: "j'ai entrepris, à vingt ans, des études de lettres pour rester "dans la littérature" [...] et la pratiquer moi-même. [...] Avec du recul, je me rends compte à quel point je suis immergée [...] dans ce qui, à cette époque, m'apparaît comme un autre monde, supérieur absolument, [...] auquel je veux accéder moi aussi en écrivant" (Ernaux 2003: 86). In questa fase, la letteratura è avvertita come appartenente a un mondo "superiore", non solo per il prestigio riconosciuto, ma anche per la natura della lingua che la costituisce, percepita come distante dal linguaggio dell'infanzia e dall'universo popolare che ha strutturato la sua esperienza del reale (Lavault 2014). Il ricorso iniziale alla finzione e al romanzo appare, dunque, quasi inevitabile: da un lato perché il romanzo rappresenta il genere maggiormente riconosciuto nell'epoca in cui Ernaux si forma; dall'altro perché la scrittura di invenzione sembra offrire l'unica via d'accesso possibile alla letteratura per una giovane autrice che percepisce la propria realtà quotidiana come priva di legittimità simbolica (Lavault 2014).

1.2.1 Un faux départ

Nei primi anni Sessanta, Ernaux lavora a un primo progetto romanzesco redatto nel 1962 e inviato nel 1963 alle Éditions du Seuil, che ne rifiutarono la pubblicazione. Questo testo inedito costituisce il primo tentativo di accesso alla scrittura letteraria da parte di Ernaux e prelude al progetto autosociobiografico. L'autrice, infatti, non approda immediatamente a tale forma, ma vi giunge attraverso una serie di tentativi, anche fallimentari, tra cui si colloca appunto questo primo romanzo mai pubblicato, spesso definito come un *faux départ* dall'autrice. A questo proposito, Maya Lavault osserva che:

Le statut d'œuvre « impossible » lui est en tous cas attribué par son auteure elle-même, pour qui il s'agit d'un livre impossible à partager avec son lectorat. Il n'est pas anodin que les termes de « refus » et d'« impossibilité » qui définissent cette première tentative d'entrée en littérature servent également à caractériser la démarche d'Annie Ernaux depuis ses premiers livres publiés: refus du « beau style » d'abord avec *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou*

rien et La Femme gelée, impossibilité du roman et du romanesque, voire du « littéraire », à partir de *La Place* (Layault 2014).

Prima di giungere al rifiuto del *beau style* e della narrazione romanzesca, dunque, Annie Ernaux attraversa una fase iniziale in cui sperimenta lo stile e le tecniche narrative nei suoi primi tentativi di scrittura. In questo periodo, l'attenzione dell'autrice è rivolta principalmente alla dimensione formale del testo e alla scoperta di nuove tecniche narrative. In *L'écriture comme un Couteau*, l'autrice afferma che:

Écrire avait donc pour moi le sens de faire quelque chose de beau, de nouveau, me procurant et procurant aux autres une jouissance supérieure à celle de la vie, mais ne servant rigoureusement à rien. Et le beau s'identifiait à « loin », très loin du réel qui avait été le mien, il ne pouvait naître que de situations inventées, de sentiments et de sensations détachés, débarrassés d'un contexte matériel (Ernaux 2003 : 75).

La necessità di fare letteratura attraverso il romanzo, ricorrendo a personaggi e situazioni di finzione trova una spiegazione più profonda nell'interiorizzazione di un senso di inadeguatezza culturale legato alle proprie origini sociali. Come osserva Isabelle Charpentier: “ayant intériorisé l'indignité culturelle de ses origines populaires, Annie Ernaux a ainsi longtemps estimé que la réalité triviale qu'elle vivait était indicible, inconvenante et qu'elle ne méritait pas d'être racontée, de devenir “objet littéraire”” (Charpentier 2024 : 393).

È proprio a partire da questa esclusione interiorizzata dal campo del dicibile che il confronto con il pensiero di Pierre Bourdieu assume per Ernaux un valore decisivo anche sul piano della scrittura. Se nella sezione precedente, infatti, abbiamo mobilitato il riferimento al sociologo per analizzare il vissuto sociale di Annie Ernaux, in questa sede riscontriamo che esso è altrettanto decisivo sul piano della sua elaborazione letteraria. Come chiarisce John R. W. Speller nel volume *Bourdieu and Literature*: “It is as if Bourdieu legitimated the subject-matter and style of Ernaux's books, at a time when she had been drawn to writing an “experimental” novel, in the genre of the then fashionable *Nouveau Roman*” (Speller 2011: 122). In questo senso, il contributo bourdieusiano non consiste tanto nell'aver orientato l'autrice verso la scrittura poiché “Ernaux's [...] desire to write preceded her reading of Bourdieu” (Speller 2011: 122), quanto nell'aver fornito un quadro teorico capace di legittimare tanto la materia quanto le scelte formali della sua opera.

Muovendo da questa percezione, Ernaux stessa afferma: “quand j'étais enfant, je nous sentais (ma famille, le quartier, moi) hors littérature, indignes d'être analysés et décrits, à peu près de la même façon que nous n'étions pas très sortables” (Charpentier 2006). In tale prospettiva, il pensiero di Bourdieu permette all'autrice di assumere la quotidianità dei gruppi socialmente dominati come

oggetto di rappresentazione letteraria, rendendo dicibile ciò che Ernaux definisce *refoulé social*, ossia quell'insieme di esperienze, pratiche e affetti legati ai mondi dominati che la letteratura tende tradizionalmente a escludere o a silenziare. Questa dinamica è esplicitamente riconosciuta dalla stessa Ernaux che sottolinea: “ce que je dois à Bourdieu, c'est plus qu'une autorisation, c'est une injonction à prendre comme matière d'écriture ce qui jusque-là m'avait paru “au-dessous de la littérature”” (Ernaux 2010 : 26). La scrittura diventa, dunque, uno strumento di presa di coscienza e di rappresentazione delle origini popolari, fino ad allora percepite come indicibili e indegne.

1.2.2 Letteratura e Scienze Umane: verso l'oggettivazione del sé

Accanto al movimento del *Nouveau Roman*, a partire dagli anni Settanta un'altra tendenza significativa influenza la fase iniziale della scrittura di Annie Ernaux, ossia la propensione della letteratura ad assorbire contenuti provenienti dalle scienze umane, quali antropologia, sociologia e psicanalisi, arrivando a creare confini sempre più labili tra i diversi generi letterari. In particolare, in un'intervista risalente al 2005, la scrittrice evidenzia come la sua produzione letteraria sia particolarmente legata ai contenuti delle scienze umane: “j'ai le sentiment qu'il y a en effet une sorte de cheminement parallèle entre la sociologie de la domination, pour le dire vite, et mes travaux” (Charpentier 2005).

Se, in un primo momento, il desiderio di scrittura di Ernaux si concentrava prevalentemente sull'accesso al mondo letterario tanto ambito, senza definire ancora né la forma né i contenuti delle sue opere, il confronto con le scienze umane ha prodotto un incontro-scontro intenso e trasformativo, capace di orientare con maggiore chiarezza la sua traiettoria letteraria. Questo urto, violento ma necessario, è esplicitamente testimoniato in un'intervista rilasciata a Isabelle Charpentier:

Sur un plan intellectuel, quand j'ai lu *Les Héritiers de Bourdieu*, j'ai eu [un] sentiment d'évidence. Voilà pourquoi ça a été si fort et si violent, mais d'une violence libératrice, parce que je me suis sentie obligée de faire quelque chose de cela. Et le seul endroit où je pouvais faire quelque chose, c'était évidemment dans l'écriture. Mais ça n'a pas été un plaisir, plutôt un choc vraiment violent, parce que c'était ma propre situation, ma propre place de professeur qui transmet un héritage culturel lettré – héritage qui a pourtant été si violent pour moi quand je l'ai reçu – qui se trouvait mise en jeu, objectivée, avec toutes les formes d'humiliations que j'avais moi-même subies (Charpentier 2005).

Da questa testimonianza emerge come per Ernaux il momento della presa di coscienza allo stesso tempo violento e liberatorio sia stato decisivo. Esso, infatti, l'ha resa capace di oggettivare l'esperienza personale e di rendere comprensibili le forme di sofferenza e di umiliazione vissute.

Come la stessa autrice precisa, tale ‘choc’ ha inciso non soltanto sul suo sguardo sulla società, come già affrontato in precedenza, ma soprattutto sulla sua pratica di scrittura:

Cette sociologie défatalise l’existence, elle a changé complètement mon regard sur le fonctionnement global de la société, sur ses hiérarchies, sur les usages du langage... [...] Mais ça a surtout été très important pour ma façon d’écrire. Si je n’avais pas eu ce choc, je n’aurais sans doute pas écrit de la même façon, ni peut-être la même chose (Charpentier 2005).

Alla luce di quanto osservato, il pensiero di Bourdieu non costituisce, quindi, solo un momento di chiarificazione del vissuto sociale di Ernaux, ma diventa un elemento decisivo per la genesi della sua pratica di scrittura, fondata sull’oggettivazione di sé e destinata a trovare piena espressione nel progetto autosociobiografico.

1.2.3 Dal romanzo all’autosociobiografia

Il passaggio dalla finzione romanzesca a una scrittura che Ernaux definirà in seguito come autosociobiografica trova una formulazione particolarmente esplicita nel capitolo intitolato «*L’écriture a deux formes pour moi*», contenuto in *L’écriture comme un couteau* (2003). Annie Ernaux descrive il proprio percorso di scrittura affermando che, in una prima fase, la scelta della finzione le appare quasi naturale: la *fiction* si impone «comme allant de soi» nei suoi primi tre libri pubblicati, *Les Armoires vides* (1974), *Ce qu’ils disent ou rien* (1977) e *La Femme gelée* (1981), che recano infatti la dicitura di *roman* e si inscrivono pienamente nel genere romanzesco. Tuttavia, con *La Place* (1983) si apre una nuova fase, caratterizzata dall’emergere di una forma diversa, che Ernaux definisce inizialmente come «*récit autobiographique*». In questi testi, ogni forma di *fictionalisation* viene deliberatamente esclusa; gli eventi narrati sono presentati come rigorosamente veritieri e l’io narrante coincide con la persona reale il cui nome compare sulla copertina del libro. Ne deriva una scrittura in cui “tout ce qu’on pourrait vérifier par une enquête policière, ou biographique [...] se révélerait exact” (Ernaux 2003: 21), sancendo una postura di scrittura e di lettura radicalmente distinta da quella del *roman de fiction*. Tuttavia, Ernaux prende le distanze da questa definizione, giudicandola insufficiente. Se il termine *récit autobiographique* sottolinea correttamente il rifiuto della finzione, non dice nulla sulla finalità del testo né sulla sua costruzione, e rischia anzi di imporre un’immagine riduttiva della scrittura, riassumibile nell’idea secondo cui l’autore parlerebbe semplicemente di sé. Contro questa concezione, Ernaux precisa che opere come *La Place*, *Une femme* (1988), *La Honte* (1997) e, in parte, *L’Événement* (2000) sono “moins autobiographiques que auto-socio-biographiques” (Ernaux 2003: 21).

Attraverso questa formula, l'autrice rivendica una scrittura che non ha come fine la messa in scena del sé, ma la sua oggettivazione all'interno di una realtà più ampia. I testi della seconda fase del suo percorso si configurano così come delle : «« explorations », où il s'agit moins de dire le « moi » ou de le « retrouver » que de le perdre dans une réalité plus vaste, une culture, une condition, une douleur” (Ernaux 2003 : 22). Anche quando l'esperienza narrata è intima, come in *Passion simple* (1992) o *L'Occupation* (2003), essa viene sottoposta a un trattamento analitico e impersonale, volto a superare la dimensione individuale per raggiungere una comprensione più generale dei meccanismi sociali e simbolici che la attraversano. Rispetto alla forma romanzesca degli esordi, Ernaux avverte che: “un horizon s'est dégagé en même temps que je refusais la fiction, toutes les possibilités de forme se sont ouvertes” (Ernaux 2003: 22). È proprio nel momento in cui rinuncia alla *fiction* che Ernaux avverte l'esperienza di un'ampia libertà, segnando l'ingresso in una pratica di scrittura radicalmente nuova, che troverà nella nozione di autosociobiografia la sua formulazione più adeguata.

L'autosociobiografia si configura, dunque, come l'esito di un lungo e progressivo processo di riflessione sulla forma e sulla funzione della scrittura, concepita non come espressione intimistica del sé, bensì come strumento di indagine di una condizione sociale attraverso l'esperienza individuale. Nella sezione successiva riprenderemo e svilupperemo ulteriormente questa nozione, dedicandoci all'analisi di alcune opere del vasto corpus ernauxiano e dei temi che le attraversano, al fine di mettere in luce la trasformazione formale e concettuale che conduce l'autrice alla definizione di un *projet littéraire* coerente e consapevole.

1.3 Opere e Temi

1.3.1 I primi romanzi autobiografici

Per comprendere la natura delle prime opere di Annie Ernaux, *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* e *La Femme gelée*, si impone anzitutto una riflessione sul genere al quale appartengono, oscillante tra autobiografia e romanzo autobiografico. A tal fine, risulta particolarmente utile la distinzione proposta da Philippe Lejeune in *Le Pacte Autobiographique*, che definisce come romanzi autobiografici “tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner [...] qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer”. A differenza dell'autobiografia, che si fonda su un patto

enunciativo rigido, basato sull'identità dichiarata tra autore, narratore e personaggio, il romanzo autobiografico ammette invece diversi gradi di prossimità tra esperienza vissuta e finzione narrativa (Lejeune 1975: 25).

Questa distinzione risulta particolarmente feconda per l'analisi dei primi testi ernauxiani, che impiegano un forte materiale autobiografico senza tuttavia assumere esplicitamente il patto autobiografico. Sulla base di tale quadro teorico, è possibile affermare che *Les Armoires vides* e *Ce qu'ils disent ou rien* si configurano come romanzi autobiografici, come confermato dalla stessa Ernaux: "ils le sont tous à des degrés différents, d'une manière différente. Il faut examiner le projet. Dans *Les Armoires vides* je prends appui sur mon enfance, sur mon expérience, sur tout ce que j'ai vécu mais je me suis octroyé la liberté du roman, c'est-à-dire j'ai condensé des épisodes. Mais les choses les plus importantes, les scènes clés sont respectées" (Tondeur 1995 : 37-38). Per quanto riguarda *Ce qu'ils disent ou rien*, il carattere autobiografico del romanzo è ulteriormente suggerito dalla scelta di una narratrice quindicenne di nome Anne, elemento che introduce un evidente rapporto di prossimità tra il nome dell'autrice e del personaggio. Inoltre, Ernaux rivendica esplicitamente la dimensione romanzesca del testo, sottolineando l'esperienza di scarto e di irrealtà prodotta dalla scrittura di finzione: "pour moi, c'est vraiment un roman parce que j'ai eu le sentiment en l'écrivant durant l'été 1976 [...] de m'irréaliser dans une histoire, de (re)devenir cette adolescente, en combinant des choses de mon adolescence à moi avec l'expérience que j'avais des adolescentes en tant que prof" (Ernaux 2003: 28). Queste dichiarazioni mettono in luce come, nei primi testi, Ernaux faccia ricorso alla forma romanzesca come spazio di mediazione, che funziona come dispositivo di protezione e di distanziamento, consentendole di elaborare un materiale autobiografico ancora percepito come difficile da assumere direttamente, senza esporsi alla piena coincidenza tra io narrante e soggetto biografico.

In questa prospettiva, anche *La Femme gelée* si inserisce nel panorama del romanzo autobiografico, pur occupando una posizione peculiare e liminare. Come l'autrice stessa osserva, si tratta infatti di un testo di transizione che prefigura l'abbandono progressivo della finzione romanzesca in senso tradizionale (Ernaux 2003: 28). Se, come in *Les Armoires vides*, la scrittura prende avvio da un'esperienza direttamente vissuta (in questo caso l'esplorazione della condizione femminile) la modalità narrativa si avvicina tuttavia sempre più a quella autobiografica. Diversamente dalle due precedenti opere, il soggetto narrante de *La Femme Gelée* è espresso attraverso un *je* anonimo, che invita implicitamente il lettore a stabilire un'identificazione con l'autrice. Inoltre, la rievocazione del percorso di donna si costruisce a partire dal presente dell'atto di scrittura, secondo una dinamica che Ernaux stessa riconduce a una postura autobiografica. La scrittrice sottolinea,

dunque, come *La Femme Gelée* sia stato ampiamente letto, fin dalla sua pubblicazione, non come *roman autobiographique* ma come un *récit autobiographique*. Questa ricezione conferma il carattere intermedio del testo, collocato tra il romanzo autobiografico e una forma di scrittura del sé sempre più esplicitamente referenziale (Ernaux 2003: 29). È proprio in questa fase, all'inizio degli anni Ottanta, che Ernaux afferma di aver iniziato a interrogarsi in modo radicale sulla scrittura, dissociando progressivamente l'idea di letteratura da quella di romanzo e, più in generale, da ogni concezione della letteratura come trasfigurazione del reale (Ernaux 2003: 29). *La Femme gelée* appare così come l'ultimo testo in cui la finzione, pur indebolita, è ancora presente, e al tempo stesso come il punto di passaggio verso una scrittura che rinuncerà definitivamente al romanzo per assumere forme nuove, fondate sull'assunzione diretta del reale e dell'esperienza vissuta.

Nei primi romanzi autobiografici di Annie Ernaux emergono con chiarezza temi centrali legati alla mobilità sociale, alla condizione femminile e alla trasformazione delle classi popolari nel dopoguerra francese. La modernizzazione della Francia provoca la dissoluzione delle classi popolari tradizionali, lasciando vacante il ruolo centrale che avevano nell'immaginario collettivo. Nei romanzi di Ernaux la vita del ceto popolare non è idealizzata né esaltata; al contrario, “les modèles hérités de la valorisation de la vie populaire et ouvrière sont invalidés, tandis qu'ils évoquent un nouveau sujet de l'histoire potentiel et décrivent de nouvelles formes d'insertion, le premier lié à la condition féminine, les secondes à la réussite scolaire” (Wolf 2011: 131).

In *Les Armoires vides*, l'esperienza dell'aborto clandestino, realmente vissuta dall'autrice, costituisce il punto di partenza per una rievocazione della propria infanzia e della traiettoria sociale della protagonista, Denise Lesur, giovane studentessa di Lettere Moderne. Il romanzo mette in scena il passaggio dal mondo popolare d'origine alla borghesia raggiunta attraverso l'istruzione, facendo emergere con forza la frattura sociale che ne deriva. L'aborto diventa così una potente metafora dell'alienazione sociale e simbolica vissuta dalla protagonista (Cottille-Foley 1999: 887). Fin da questo primo testo, Ernaux adotta, dunque, il punto di vista del *transfuge de classe*, mostrando come il successo scolastico produca uno sguardo distanziato sul mondo operaio e, al contempo, comporti la perdita della cultura identitaria d'appartenenza.

In continuità con *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* affronta la medesima frattura sociale, ma dal punto di vista di una soggettività adolescenziale ancora in formazione. Ambientato in un'estate di passaggio tra la scuola media e il liceo, il romanzo rappresenta la scuola come spazio ambivalente, insieme promessa di mobilità sociale e luogo di estraniamento simbolico. La protagonista interiorizza i codici della cultura borghese senza possederli pienamente, sperimentando una difficoltà

di presa di parola che rinvia a forme di dominazione simbolica. A questa dimensione si intreccia la scoperta della sessualità e della differenza di genere, vissuta in modo confuso e privo di strumenti critici. Anche qui, l'esperienza individuale rimanda a un processo storico più ampio, ossia la perdita di centralità simbolica del mondo popolare e la sua progressiva integrazione nei modelli normativi della classe media.

In *La Femme gelée*, Annie Ernaux prosegue l'esplorazione della frattura sociale e identitaria già presente nei romanzi precedenti, spostando tuttavia il focus narrativo dall'esperienza della formazione a quella dell'ingresso nella vita adulta. Il testo traccia il percorso di una donna dall'infanzia all'età adulta, concentrandosi in particolare sul matrimonio, sulla maternità e sull'esperienza della vita coniugale, vissute come progressiva perdita di libertà e di possibilità di espressione di sé. Sebbene il tema del passaggio di classe (centrale in *Les Armoires vides* e *Ce qu'ils disent ou rient*) rimanga sullo sfondo, si intreccia qui in modo strutturale alla condizione femminile. L'accesso all'istruzione e alla cultura non impedisce infatti alla protagonista di essere ricondotta ai ruoli tradizionali assegnati alle donne, secondo un modello sociale ancora fortemente normativo. *La Femme gelée* rende visibile la distanza rispetto al mondo popolare d'origine ma anche la disillusione nei confronti della promessa di emancipazione associata alla cultura e al successo scolastico. Il testo mette così in luce una forma specificamente femminile della frattura sociale, mostrando come la normalizzazione all'interno della classe media passi anche attraverso l'interiorizzazione di modelli di genere che congelano il soggetto in ruoli prestabiliti. Collocandosi tra romanzo autobiografico e scrittura del sé, *La Femme gelée* si configura dunque come un punto di snodo fondamentale, in cui le questioni della classe e del genere convergono e preparano il terreno per l'emergere della scrittura autosociobiografica degli anni successivi.

1.3.2 Verso l'autosociobiografia: *La Place* e *Une Femme*

Il passaggio definitivo dal romanzo all'autosociobiografia si consolida con la stesura de *La Place*. In questo contesto, a seguito di una lunga riflessione, il romanzo appare all'autrice come un genere in crisi, incapace di rispecchiarla pienamente e portatore di una forma di tradimento. Adottare la scrittura di finzione sembra, infatti, replicare e amplificare la distanza dalle proprie origini, impedendole di comunicare pienamente ciò che intende esprimere (Ernaux 1983). Per sottrarsi a

questa duplice esperienza di tradimento, Ernaux abbandona definitivamente la *fiction* e adotta una scrittura il più possibile aderente al reale, configurando la forma di narrazione che sarà definita autosociobiografia.

Il bisogno di superare la forma romanzesca nasce, in particolare, dall'esigenza di colmare il vuoto e il dolore dovuti alla distanza tra lei e suo padre, narrando la sua vita: "Il fallait que j'écrive sur mon père, sur sa trajectoire de paysan devenu petit commerçant, sa façon de vivre, mais faire un livre juste, correspondant au souvenir vivant de cette douleur" (Ernaux 2003: 33). L'obiettivo, contrariamente a quello delle opere precedenti, in cui le proprie origini venivano osservate con un atteggiamento e un linguaggio talvolta critico e sprezzante, è ridare dignità alla vita, seppur modesta, di suo padre, in maniera rigorosa e documentata:

Le seul moyen juste d'évoquer une vie, en apparence insignifiante, celle de mon père, de ne pas trahir (lui, et le monde dont je suis issue, qui continue d'exister, celui des dominés), était de reconstituer la réalité de cette vie à travers des faits précis, à travers les paroles entendues. [...] Il n'était plus question de roman, qui aurait déréalisé l'existence réelle de mon père. Plus possible non plus d'utiliser une écriture affective et violente, donnant au texte une coloration populiste ou misérabiliste, selon les moments. La seule écriture que je sentais « juste » était celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé (complicité qui n'est pas tout à fait absente de mes premiers textes) (Ernaux 2003 : 34).

Nei primi romanzi Ernaux esplora la frattura sociale e la sensazione di non appartenere né al mondo popolare né a quello borghese. In *La Place*, la stessa questione viene affrontata da una prospettiva differente, con tutt'altro obiettivo: non più solamente mostrare la condizione del *refoulé social*, ma tentare di restituire dignità alla propria storia e a quella del proprio ambiente di origine, dando voce alle esperienze che la cultura dominante ha storicamente marginalizzato. Sebbene, come già osservato, inizialmente il desiderio di accedere al campo letterario sembri prevalere sull'elaborazione di un progetto consapevole, è possibile affermare che, fin dagli esordi, Ernaux avvertisse già in forma latente l'esigenza di dare voce al mondo dei dominati. L'autrice afferma che tale tensione emerge in modo particolarmente significativo dalle annotazioni contenute nei suoi *journaux intimes*:

Quand j'ai commencé de vouloir écrire, à vingt ans, j'espérais, certes, comme on dit « faire œuvre d'art » (comment aurais-je pu penser autrement quand j'étais nourrie de ce dogme à l'université ?), mais ce n'est pas cela que j'ai noté spontanément, naïvement – c'est-à-dire naturellement – sur une page de cahier. C'est : « j'écrirai pour venger ma race » (Ernaux 1989).

La sola forma di scrittura in grado di rispondere a questo obiettivo è l'*écriture plate*, in cui "tout l'enjeu consiste à trouver les mots et les phrases les plus justes, qui feront exister les choses, "voir", en oubliant les mots, à être dans ce que je sens être une écriture du réel" (Ernaux 2003 : 35). Nota

anche come *écriture blanche*, questa modalità rinuncia a ogni stilizzazione o trasfigurazione letteraria per aderire il più possibile al reale. Nel capitolo successivo riprenderemo il tema dell'*écriture plate*, concentrandoci sul rapporto tra l'autrice e la scrittura e sui processi attraverso cui l'identità della scrittrice si costruisce e si ridefinisce nell'atto stesso dello scrivere.

Una delle caratteristiche fondamentali della scrittura autosociobiografica è l'assunzione, da parte della scrittrice, della postura di un « observateur extérieur, le regard neutre du savant, ou du moins celui qui se veut objectif et informé, du sociologue et de l'historien » (Pierrot 2009). Si tratta dunque di un approccio di tipo sociologico in cui la scrittrice cerca di mantenere uno sguardo oggettivo e distaccato, caratteristico di un'indagine scientifica. Esso rifiuta di fondarsi esclusivamente sulla memoria individuale, in quanto inevitabilmente soggettiva, frammentaria e aleatoria. A partire da *La Place*, Ernaux costruisce il proprio racconto ricorrendo il più possibile a elementi oggettivabili, come dimostra “l'insertion dans le récit de la description de photographies d'époque, assorties d'un commentaire qui s'efforce d'en souligner la portée, la signification, à la fois individuelle et historique. L'appel, en outre [...] à une série d'autres documents ou objets remontant à l'époque et conservés par l'écrivain, qu'elle énumère et dont elle définit la signification” (Pierrot 2009).

Questo modus operandi rinvia direttamente a ciò che Ernaux definisce in *La Honte* come “être en somme ethnologue de soi-même” (Ernaux 1997: 38), ovvero l'adozione di una scrittura che si impone come principio quello della constatazione rigorosa dei fatti. In questo senso, Pierrot parla di uno “style de pure constatation”, che si limita a rilevare fatti ed elementi materiali o a riprodurre fedelmente parole effettivamente pronunciate (Pierrot 2009). L'obiettivo è dunque quello di ridurre al minimo l'elaborazione stilistica per lasciare spazio alla semplice constatazione del reale. Ne risulta una pratica testuale dal profilo inevitabilmente ibrido, il cui statuto resta volutamente instabile e problematico, al punto da interrogare i confini stessi della letteratura. È la stessa Ernaux a riconoscere l'ambiguità formale dei propri testi, definiti spesso anche degli *ethnotextes*, come avviene in *Une Femme*: “ce n'est pas une biographie, ni un roman naturellement, peut-être quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire” (Ernaux 1988: 105).

Attraverso *Une Femme*, Annie Ernaux riprende e prolunga il progetto inaugurato con *La Place*, applicandolo questa volta alla figura materna. Come osserva Tondeur, l'autrice intendeva infatti “faire pour sa mère ce qu'elle avait fait pour son père [...], c'est-à-dire, pas simplement dévoiler ses origines sociales, que ses trois premiers romans avaient parfaitement réalisé, mais expliquer sa mère et la disculper en la replaçant dans son contexte socio-culturel” (Tondeur 1996: 98). Se nei primi romanzi la rappresentazione della famiglia e dell'ambiente d'origine era spesso segnata da un tono critico, talvolta derisorio e accusatorio, *Une Femme* nasce invece dall'esigenza di fare i conti con i sentimenti

di rabbia, vergogna e disprezzo provati a partire dall'adolescenza nei confronti della madre. La scrittura si configura così come un gesto riparativo, volto a restituire dignità e complessità a una figura fino ad allora percepita attraverso il filtro della distanza sociale e simbolica. Raccontare la vita della madre significa allora valorizzarne il lavoro, il carattere tenace e la volontà costante di apprendere, inscrivendone l'esistenza in un contesto storico e sociale che ne renda intelligibili le scelte e i comportamenti. In questo senso, *Une Femme* rappresenta non solo un atto di giustizia nei confronti della madre, ma anche un passaggio fondamentale nel processo di riconciliazione dell'autrice con il proprio passato e con il mondo di origine. Inoltre, l'opera si costruisce a partire da una doppia perdita: quella della madre e quella del soggetto materno progressivamente cancellato dalla malattia. La scrittura interviene allora come strumento di restituzione, volto a contrastare la dissoluzione della memoria individuale e a salvare dall'oblio una vita ordinaria, sottraendola tanto alla perdita privata quanto all'invisibilità storica.

Questo orientamento si accorda pienamente con la riflessione di Dominique Viart e con la nozione di *récit de filiation*, categoria entro cui si inscrivono sia *La Place* sia *Une Femme*. Secondo Viart, il *récit de filiation* si fonda su una vera e propria *éthique de la restitution*. Restituire non implica soltanto ricostruire il passato, ma anche “rendre quelque chose à quelqu'un”, ossia “rendre leur existence à ceux qui s'en sont trouvé dépouillés, leur conférer une légitimité perdue, leur retrouver une dignité malmenée” (Viart 2011). In questa prospettiva, *La Place* e *Une Femme* rispondono pienamente alle caratteristiche del *récit de filiation*, in quanto entrambe le opere prendono avvio da una relazione di filiazione segnata da uno scarto sociale e simbolico, che assegna alla scrittura una funzione di indagine e di ricostruzione. Lungi dal ricorrere alla finzione romanzesca, Ernaux adotta infatti una modalità narrativa distanziata e documentaria, tipica del *récit de filiation*, fondata sulla raccolta di tracce materiali, di parole effettivamente pronunciate, di oggetti e immagini appartenenti al passato familiare, al fine di restituire l'esistenza di figure genitoriali storicamente marginalizzate. In tal senso, il *récit de filiation* si configura non come racconto delle origini in chiave nostalgica o intimistica, quanto piuttosto come un gesto etico e conoscitivo volto a interrogare le determinazioni sociali che hanno plasmato tanto le vite dei genitori quanto il percorso di chi scrive.

1.3.3 *Les Années*

Publicato nel 2008, *Les Années* rappresenta l'apice del percorso autosociobiografico inaugurato da *La Place* e proseguito con *Une Femme*. Se in queste opere Ernaux mirava a restituire

dignità alle figure genitoriali e a esplorare il determinismo sociale attraverso la propria esperienza, in *Les Années* il progetto si amplia, trasformando la memoria individuale in memoria sociale. L'opera sfugge a una classificazione univoca. Sebbene Ernaux utilizzi il termine "autosociobiografia", non lo impone come etichetta definitiva. La soggettività rimane imprescindibile, ma il testo racconta al contempo la società in cui l'autrice è immersa, intrecciando esperienze personali e collettive senza pretendere di narrare la Storia nella sua totalità. La stessa Ernaux esplicita questa posizione, rivendicando una scrittura transpersonale e refrattaria a ogni classificazione di genere:

Cela veut dire aussi, bien sûr, que je récusé l'appartenance à un genre précis, roman et même autobiographie. [...] Le *je* que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de « l'autre » qu'une parole de « moi » : une forme transpersonnelle, en somme. Il ne constitue pas un moyen de me construire une identité à travers un texte, de m'autofictionner, mais de saisir, dans mon expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle (Ernaux 1993).

Una delle scelte stilistiche più significative è l'abolizione del *je* narrante. La soggettività non è più il centro del testo, ma emerge attraverso la scrittura stessa, articolata in una pluralità di pronomi. Il pronome alla terza persona singolare femminile *lei* consente di rappresentare la memoria individuale, la particella impersonale *si* (*on*) introduce un'alterità neutra, mentre il pronome *noi* (*nous*) costruisce la dimensione collettiva, variabile tra un gruppo storico di contemporanei o un gruppo di genere, come le donne. Questa combinazione di voci produce un effetto di spiazzamento nel lettore, costretto a negoziare continuamente tra esperienza individuale, memoria collettiva e realtà sociale. Inoltre, la struttura narrativa crea un flusso continuo di eventi e ricordi, interrotto solo da fotografie o sequenze filmiche descritte nel testo, che documentano momenti storici e trasformazioni della vita individuale. È possibile affermare che "le récit est composé des paragraphes courts, des affiches, des slogans, des chansons, des notes de journal, des dates importantes, des événements historiques, politiques et des photos. *Les Années* est en fait comme un récit historique et sociologique mêlé à des descriptions des photos plutôt que d'un récit autobiographique" (Yücedağ 2017 : 386). Pertanto, Ernaux costruisce una narrazione della propria vita che si intreccia con l'evoluzione sociale, senza trasformarsi in un resoconto storico, e conferma l'idea di scrittura come strumento conoscitivo, capace di sondare realtà del sé e del mondo. L'obiettivo è unire dimensione familiare e sociale, mito e storia, evitando artifici letterari che distorcano la realtà.

Les Années incarna una forma di *autobiographie impersonnelle*, in cui il soggetto è simultaneamente individuale, impersonale e collettivo. Attraverso immagini, fotografie, discorsi fluttuanti e testimonianze quotidiane, Ernaux costruisce un vero e proprio "archivio" della società.

L'opera prosegue il progetto etico e conoscitivo del *récit de filiation*, ma su scala storica e generazionale, trasformando l'esperienza personale in memoria condivisa.

Il percorso tracciato attraverso le opere di Annie Ernaux mette in luce una forte coerenza tematica che attraversa l'intera produzione, fin dai primi romanzi. Se le forme narrative e le scelte stilistiche evolvono progressivamente, gli snodi tematici restano costanti: la frattura sociale, il rapporto con il mondo d'origine, l'esperienza di *transfuge de classe*, l'esplorazione della condizione femminile. Emerge così un progetto letterario coerente, fondato sul rifiuto di una scrittura puramente finzionale e sull'elaborazione di una pratica narrativa volta a interrogare il reale attraverso il vissuto. L'autosociobiografia ernauxiana si configura, in questa prospettiva, come una forma di conoscenza in cui il soggetto non è mai isolato, ma costantemente inscritto in una rete di relazioni storiche, sociali e simboliche.

1.4 Elena Ferrante e la questione biografica: anonimato e figura dell'autrice

L'impossibilità di tracciare un profilo biografico di Elena Ferrante è dovuta alla scarsità di informazioni sulla vita privata dell'autrice. "Elena Ferrante" è infatti uno pseudonimo dietro il quale si cela una scelta di anonimato tenacemente mantenuta nel corso degli anni, nonostante le numerose speculazioni e indagini giornalistiche volte a svelarne l'identità. È possibile affermare che il riconoscimento di Ferrante abbia avuto origine nel contesto letterario italiano, ma che la sua consacrazione su larga scala sia avvenuta soprattutto in ambito internazionale, in particolare negli Stati Uniti, a partire dalla traduzione in inglese delle sue opere (e in special modo della tetralogia de *L'amica geniale*) a cura di Ann Goldstein. A tale diffusione hanno contribuito in modo decisivo anche gli interventi di James Wood, considerato uno dei maggiori critici letterari americani, attraverso degli articoli su *The New Yorker*, che hanno favorito l'attenzione del pubblico e della critica anglofona. Questo insieme di fattori ha dato origine a un vero e proprio fenomeno culturale e mediatico che si è diffuso in tutto il mondo, comunemente definito *Ferrante Fever*.

Il successo internazionale delle opere di Elena Ferrante ha contribuito a trasformare l'autrice non solo in un fenomeno letterario, ma anche in un oggetto di riflessione critica che trascende il valore dei testi per interrogare questioni più ampie, quali il ruolo dell'autore, il rapporto tra identità e scrittura e le dinamiche del mercato culturale globale. L'anonimato scelto da Ferrante ha avuto un peso determinante in questo processo, poiché ha sfidato le aspettative consolidate che vogliono l'autore come figura pubblica, disponibile alla promozione e alla spettacolarizzazione della propria persona.

Nel dibattito critico e giornalistico, l'assenza dell'autrice ha prodotto un duplice movimento: da un lato ha favorito una concentrazione sul testo e sulla sua forza narrativa, dall'altro ha alimentato una curiosità insistente e talvolta ossessiva nei confronti della sua identità reale. Pur non potendo essere considerata l'unica ragione del successo delle opere, la scelta di Ferrante di rimanere assente come figura autoriale ha senza dubbio favorito una particolare attenzione critica e mediatica, incidendo sulla costruzione del "caso Ferrante" e sulla sua ricezione a livello internazionale. A tal proposito, sono emerse interpretazioni contrastanti, in quanto per alcuni critici l'anonimato rappresenta una forma di resistenza alle logiche del mercato e della celebrità, mentre per altri costituisce un'anomalia difficilmente tollerabile in un sistema culturale che ritiene impossibile scindere l'opera letteraria dal suo autore. In questo senso, il caso Ferrante mette in luce una persistente difficoltà, da parte della critica e dei media, ad accettare una separazione netta tra autore empirico e testo, soprattutto quando la scrittura affronta temi legati all'esperienza individuale e alla soggettività.

La decisione di non apparire come personaggio pubblico e di evitare forme dirette di promozione personale, quali apparizioni televisive o interviste in presenza, rappresenta per l'autrice allo stesso tempo un modo per preservare la propria vita privata e una forma di sottrazione alle dinamiche di esposizione proprie del sistema editoriale. Tale posizione è espressa da Marcello Sacco in un articolo appartenente alla serie *Leggere Elena Ferrante: chi scrive*:

Elena Ferrante [...] dimostra che con l'anonimato non mira a proteggere sé stessa solo dallo psicologismo del lettore assetato di drammi privati "autentici" (basti pensare alla materia scottante dei casi di violenza familiare che pullulano nei suoi libri sin dall'esordio), ma anche da un sistema letterario sempre più drogato di lanci, presentazioni, conferenze stampa, passaggi televisivi, tour delle Feltrinelli, tweet, post, like e "pastoni" giornalistici [...]. Dunque l'impersonalità più spinta, l'anonimato, non come metodo di lettura storica e immanente alla struttura dell'opera, ma tecnica di scrittura (Sacco 2016).

Questa scelta autoriale è stata espressa da Ferrante sin dagli esordi, ossia fin dalla pubblicazione nel 1991 del suo primo romanzo *L'amore molesto*, in occasione della quale la scrittrice inviò alla sua casa editrice Edizioni E/O una lettera in cui spiegava chiaramente il suo punto di vista riguardo alla promozione del libro:

Non intendo fare niente per *L'amore molesto*, niente che comporti l'impegno pubblico della mia persona. Ho già fatto abbastanza per questo lungo racconto: l'ho scritto; se il libro vale qualcosa, dovrebbe essere sufficiente. Non parteciperò a dibattiti e convegni, se mi inviteranno. Non andrò a ritirare premi, se me ne vorranno dare. Non promuoverò il libro mai, soprattutto in televisione, né in Italia né eventualmente all'estero. Interverrò solo attraverso la scrittura, ma tenderei a limitare al minimo indispensabile anche questo. [...] Io credo che i

libri non abbiano alcun bisogno degli autori, una volta che siano stati scritti. Se hanno qualcosa da raccontare, troveranno presto o tardi lettori; se no, no (Ferrante 2016: 7).

La figura dell'autrice viene, dunque, deliberatamente eclissata a favore di una centralità esclusiva del testo, che diventa l'unico luogo di incontro tra scrittura e lettore. Questa presa di posizione, con la quale Ferrante è rimasta coerente nel tempo e che è stata molto spesso ribadita negli anni successivi, definisce, inoltre, con chiarezza una concezione dell'autorialità fondata sulla separazione netta tra opera e autore e che trova delle grandi affinità, come verrà esplorato in seguito, con le idee di Roland Barthes e di Michel Foucault.

Se finora si è fatto riferimento alla scelta di restare nell'anonimato, è opportuno precisare che Ferrante stessa chiarisce questo aspetto in termini differenti, affermando di non “[aver] scelto l'anonimato. I libri sono firmati. Ho scelto l'assenza. Sentivo il peso di espormi in pubblico, volevo staccarmi dal racconto compiuto, desideravo che i libri si affermassero senza il mio patrocinio. [...] La mia identità [...] si trova nella mia scrittura” (Ferrante 2016: 214). In questa prospettiva, l'assenza dell'autrice dal contesto pubblico e mediatico non coincide con una sottrazione sul piano della scrittura, ma risulta anzi controbilanciata da una presenza centrale all'interno delle opere, che diventano il luogo privilegiato di manifestazione dell'identità autoriale. Tale interpretazione è condivisa anche da Francesco Erbani, il quale, in un articolo intitolato *La scrittrice senza volto. Il caso Elena Ferrante*, afferma che “Elena Ferrante [...] è l'autrice di un certo numero di romanzi. Non ha alcunché di misterioso, visto che si manifesta, forse fin troppo, dentro la sua stessa scrittura, luogo dove la sua vita creativa si svolge in assoluta pienezza” (Erbani 2003). In *La frantumaglia*, inoltre, Ferrante approfondisce le motivazioni alla base di tale assenza, sottolineando “l'esigenza di tutelare la scrittura garantendole uno spazio autonomo. La mia piccola battaglia culturale si rivolge soprattutto ai lettori. Penso che l'autore vada cercato non nella persona fisica di chi scrive, non nella sua vita privata, ma nei libri che ne portano la firma. [...] Restituiamo vera centralità al libro” (Ferrante 2016: 292).

Lo spostamento dell'attenzione dall'identità dell'autore all'opera e al lettore, centrale nella poetica ferrantiana, converge significativamente con il dibattito novecentesco sull'autorialità, in particolare con le riflessioni teoriche sviluppate da Roland Barthes negli anni Sessanta. Nello specifico, la scelta di affidare interamente la propria identità alla scrittura richiama la celebre formulazione di Roland Barthes sulla “morte dell'autore”, secondo cui il testo letterario non può essere ricondotto a un'origine univoca né interpretato come espressione diretta della biografia o delle intenzioni di chi scrive:

Bien que l'empire de l'Auteur soit encore très puissant (la nouvelle critique n'a fait bien souvent que le consolider), il va de soi que certains écrivains ont depuis longtemps déjà tenté de l'ébranler. En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable [...], atteindre ce point où seul le langage agit, « performe » et non « moi » : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur) (Barthes 1968 : 62).

Per Barthes, la scrittura è il luogo in cui ogni voce originaria si dissolve, dando spazio a una pluralità di significati che si attivano nel momento della lettura. In questa prospettiva, l'autore cessa di essere il principio che garantisce il senso dell'opera, mentre il lettore assume un ruolo centrale nel processo interpretativo, come sintetizza efficacemente il semiologo nel celebre passaggio conclusivo del saggio: “nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe: la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur” (Barthes 1968: 67). La scelta di Ferrante di sottrarsi alla visibilità pubblica sembra tradurre concretamente questa posizione teorica, poiché rende impraticabile una lettura fondata sulla biografia e indirizza l'attenzione esclusivamente verso il testo e la sua complessità narrativa. Infatti, come l'autrice afferma in *La Frantumaglia*: “il mio esperimento vuole richiamare l'attenzione sull'unità originaria di autore e testo e sull'autosufficienza del lettore, che da quell'unità può ricavare tutto ciò che gli occorre” (Ferrante 2016: 249).

La tesi di Roland Barthes, secondo cui l'autore esiste unicamente nell'atto della scrittura e agisce nel testo non come individuo empirico, ma come soggetto che prende forma esclusivamente all'interno del discorso, trova un'eco significativa nel pensiero di Michel Foucault. Il filosofo francese sottolinea come la scrittura possa assumere il potere di sostituire l'autore, cancellandone i tratti individuali e rendendo centrale il testo stesso. Come osserva in *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969):

L'œuvre qui avait le devoir d'apporter l'immortalité a reçu maintenant le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur. [...] Ce rapport de l'écriture à la mort se manifeste aussi dans l'effacement des caractères individuels du sujet écrivant; [...] la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence; il lui faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l'écriture. Tout cela est connu; et il y a beau temps que la critique et la philosophie ont pris acte de cette disparition ou de cette mort de l'auteur (Foucault 1969).

Questa concezione trova una corrispondenza nel pensiero di Ferrante, che sceglie, attraverso la propria assenza, di sottrarsi come autrice empirica per permettere all'opera di emergere e di assumere piena centralità.

L'assenza pubblica di Ferrante, dunque, va intesa come una scelta estetica e teorica consapevole, finalizzata a riaffermare la centralità dell'opera e a restituire al lettore un ruolo primario

nell'atto interpretativo. Tale assenza, tuttavia, è solo apparente, poiché l'autrice permane come presenza costante all'interno del testo, come del resto precisa lei stessa in *La frantumaglia*: “gli autori, in quanto autori, abitano dentro i loro libri. Lì si mostrano con massima verità” (Ferrante 2016: 273).

1.5 Ferrante nel panorama letterario italiano contemporaneo

Nel tentativo di collocare Elena Ferrante all'interno del panorama letterario italiano contemporaneo, risulta necessario partire non solo dall'analisi delle sue opere, ma anche dalla loro ricezione critica, caratterizzata fin dall'esordio da una marcata ambivalenza. Questa dinamica è ampiamente affrontata nel volume *Nuove ricerche su Elena Ferrante*, pubblicato nel 2019 da Diacronica, che raccoglie contributi critici e testimonianze di studiose e scrittrici appartenenti a diverse aree geografiche e generazioni. All'interno del volume, il saggio di Daniela Mangione si concentra in particolare sulla divergenza tra l'accoglienza riservata a Ferrante dalla critica italiana e quella, decisamente più favorevole, della critica anglosassone. Mangione osserva come, in numerosi interventi italiani, le opere dell'autrice siano state svalutate attraverso giudizi che ne riducono la scrittura a un uso prevedibile e convenzionale del linguaggio, o che ne denunciano un presunto narcisismo, una presunta adesione a modelli narrativi già codificati e una debolezza stilistica riconducibile al modello del *feuilleton* (Mangione 2017: 83). Tali valutazioni hanno contribuito, secondo Mangione, a una parziale marginalizzazione di Ferrante all'interno del dibattito letterario nazionale, poiché la critica accademica (salvo rare eccezioni) ha a lungo mostrato una certa reticenza nel riconoscerne il valore letterario e nel legittimarla come oggetto di studio.

Questa esclusione è stata rilevata anche da Tiziana de Rogatis, tra le principali studiose dell'opera ferrantiana, la quale osserva come i libri della scrittrice siano rimasti a lungo ai margini del dibattito universitario italiano, mentre nel contesto statunitense sono stati al centro di numerosi convegni e seminari a lei dedicati. De Rogatis interpreta tale dinamica anche come una questione eminentemente femminista, legata alle modalità con cui le opere scritte da donne vengono accolte e valutate rispetto a quelle prodotte da autori uomini. In questa prospettiva, de Rogatis afferma che:

Le critiche più intransigenti a Ferrante si [innestano] su due diverse tracce, che possono sovrapporsi: la prima, di genere, riguarda la chiusura di una certa parte del mondo culturale italiano nei confronti delle nostre scrittrici e del punto di vista antigerarchico da cui mettono in forma il mondo; la seconda, di tipo estetico, ha a che fare, invece, con la persistenza nel campo letterario italiano di un culto talvolta rigidamente sperimentale dello scandalo o dello scarto stilistico oppure della sua variante apparentemente opposta e in realtà complementare,

quel calligrafismo che individua la scrittura artistica nella prosa d'arte, nel periodo o nella frase elegante" (de Rogatis 2018: 20).

La difficoltà di collocare il corpus ferrantiano nell'ambito della cosiddetta letteratura "alta", oltre a dipendere da una questione di genere, deriva allora da una lettura critica che tende a privilegiare l'efficacia narrativa delle opere a scapito di una presunta carenza di ricerca stilistica, riducendo così Ferrante al ruolo di abile narratrice di storie piuttosto che di scrittrice "letteraria" in senso pieno. Tale svalutazione, come osserva de Rogatis, si iscrive in una più ampia dinamica che tende a relegare la scrittura femminile a "un sottoprodotto buono solo per passare il tempo fra donne" (Ferrante 2016: 263). In tale contesto, appare significativo il divario tra l'accoglienza inizialmente problematica riservata a Ferrante in Italia e il riconoscimento entusiasta ottenuto in ambito internazionale, in particolare negli Stati Uniti, dove i suoi romanzi sono stati rapidamente valorizzati come esempi di grande letteratura contemporanea.

Un momento di svolta nel processo di legittimazione dell'opera ferrantiana in Italia può essere individuato nell'uscita, nell'ottobre 2017, del docufilm *Ferrante Fever*, diretto da Giacomo Durzi. Attraverso le voci di alcune tra le figure più autorevoli e influenti del panorama letterario internazionale, il film ricostruisce l'universo narrativo di Elena Ferrante, soffermandosi sulle trame, sui luoghi e sui personaggi dei suoi romanzi.² L'uscita del docufilm rappresenta una tappa significativa nel percorso di consacrazione dell'autrice nel contesto culturale italiano, segnando un primo, esplicito riconoscimento dell'importanza della sua opera, dopo un'accoglienza a lungo rimasta timida e ambigua da parte della critica nazionale. Tale ambivalenza era stata alimentata, come già osservato, soprattutto dalla reazione alla scelta dell'anonimato, spesso interpretata come una strategia di marketing volta a incrementare le vendite attraverso il mistero dell'identità.

La disapprovazione nei confronti della decisione di non apparire come figura pubblica emerge chiaramente anche dalle parole di Sandro Veronesi in occasione della candidatura di Elena Ferrante al Premio Strega del 2015:

Non credo che uno scrittore di cui non conosciamo l'identità potrebbe partecipare. Se decidi di non esistere allora non vai allo Strega. Perché Ferrante non dovrebbe sottostare alle stesse regole degli altri? Sinceramente mi pare un giochetto di marketing: non so se sia più lo Strega a servirsi di Ferrante o Ferrante dello Strega. Per questo se dovessero candidarla potrei dimettermi da Amico della Domenica. A meno che l'autrice non sciolga il mistero della sua identità (De Santis 2015).

² Il documentario raccoglie le testimonianze di numerose figure del mondo letterario e culturale, tra cui Elizabeth Strout, Jonathan Franzen, Ann Goldstein, Lisa Lucas, Michael Reynolds, Roberto Saviano, Nicola Lagioia, Francesca Marciano, oltre ai registi Mario Martone e Roberto Faenza.

A partire dal 2017, tuttavia, si assiste a una progressiva inversione di tendenza, orientata al superamento delle polemiche legate all'anonimato dell'autrice e a una rinnovata attenzione critica nei confronti dei suoi testi, non priva di approcci di taglio filologico. Il contesto culturale italiano ha mostrato, in questo senso, una maggiore cautela rispetto all'accoglienza entusiastica riservata all'opera di Elena Ferrante all'estero, in particolare dopo il noto intervento di James Wood pubblicato su *The New Yorker* con il titolo *Women on the Verge* (Cannavacciuolo 2019: 21).

1.6 Poetica della frattura e pratica della scrittura

Nell'articolo intitolato *Women on the verge* e pubblicato nel 2013, Wood scrive che:

Ferrante has said that she likes to write narratives “where the writing is clear, honest, and where the facts – the facts of ordinary life – are extraordinarily gripping when read.” Her prose has indeed a bare lucidity, and is often aphoristic and continent, in Ann Goldstein’s elegant, burnished English. But what is thrilling about her earlier novels is that, in sympathetically following her characters’ extremities, Ferrante’s own writing has no limits, is willing to take every thought forward to its most radical conclusion and backward to its most radical birthing. This is most obvious in the fearless way in which her female narrators think about children and motherhood (Wood 2013).

Uno degli elementi centrali della scrittura di Elena Ferrante risiede, come osserva James Wood, nella capacità di coniugare una prosa limpida e onesta, talvolta percepita come brutale, con una rappresentazione intensamente coinvolgente dell'esperienza quotidiana. Tuttavia, la specificità dei suoi romanzi non si esaurisce nella chiarezza stilistica, ma si fonda soprattutto sulla radicalità dello sguardo narrativo. La scrittura di Ferrante, infatti, aderendo senza mediazioni alle esperienze estreme dei personaggi, conduce il pensiero fino alle sue implicazioni più profonde e meno concilianti. Tale radicalità si manifesta in modo particolarmente evidente nel trattamento di temi tradizionalmente considerati sensibili o controversi, come ad esempio la maternità. Come hanno sottolineato Wood e Ann Goldstein in un'intervista apparsa su *The New Yorker* dal titolo *James Wood and Ann Goldstein on the novels of Elena Ferrante*, tali tematiche sono affrontate dall'autrice con un notevole coraggio espressivo. Questo consente la formulazione di pensieri spesso percepiti come “quasi indicibili” nel panorama letterario italiano, resa possibile anche dalla scelta di Ferrante di mantenere l'anonimato, che si configura così al tempo stesso come strategia di difesa e risorsa preziosa.

Ciò che colpisce in modo particolare dell'opera di Elena Ferrante è la capacità di catturare l'attenzione del lettore con una naturalezza che non può essere considerata affatto scontata. I lettori si immergono nelle pagine dei suoi romanzi fino a perdersi completamente, tanto che la lettura delle

sue opere può essere definita, a tutti gli effetti, una vera e propria esperienza. A testimonianza di questo coinvolgimento profondo, nel docufilm *Ferrante Fever* viene riportata una delle numerose reazioni dei lettori: “every time after I finished one of those books, I just felt... so alone, it was such a profound experience of entering in another world. [...] That was one of the great reading experiences of my life”. Questa risposta emotiva intensa, quasi ipnotica, trova una possibile spiegazione nelle parole della traduttrice Ann Goldstein, secondo la quale “the basic things are in a sense universal, but she takes them in a way that is not universal. She examines emotions in a way that you might not want to do yourself and you might not want to name these things or admit them but she names them and she sort of shows you what you might not want to know by yourself”. La scrittura di Ferrante, spesso definita brutale o violenta per la sua radicale onestà, non solo affronta temi percepiti come indicibili, ma ha anche la capacità di mettere il lettore di fronte a sé stesso, costringendolo a un confronto diretto con zone emotive rimosse o negate, e aprendo così la possibilità di un’esperienza di verità che passa attraverso la narrazione.

Dal docufilm diretto da Giacomo Durzi emerge inoltre un’osservazione significativa sullo stile adottato da Ferrante per dare forma narrativa a tematiche considerate tabù. Come viene sottolineato da Jonathan Franzen: “she is not a flashy writer, she is not trying to “wow” you with her prose, you nonetheless have the feeling that there is a thought in every sentence. She gets very minute, it all seems necessary, there is nothing there that wasn’t necessary”. La scrittura ferrantiana si caratterizza dunque per un’elevata densità, che non mira a stupire il lettore con effetti stilistici o eccessi retorici, ma segue un rigore essenziale, in cui ogni parola risulta necessaria al racconto e contribuisce alla costruzione del senso e alla precisione dell’analisi emotiva, rendendo la narrazione insieme essenziale e intensamente significativa.

Questa modalità di scrittura è analizzata in modo particolarmente efficace da Tiziana de Rogatis in *Elena Ferrante. Parole chiave* (2018), un testo di grande importanza che rappresenta una guida fondamentale per orientarsi nel complesso universo della quadrilogia *L’Amica geniale*. De Rogatis afferma che:

La cifra poetica di Ferrante sta in una scrittura plastica che le permette di ancorarsi al mondo reale, nei suoi aspetti più oggettivi, opachi e triti, ma anche di mostrarne epifanicamente il fondo metaforico. [...] Quando Ferrante rivendica l’emozione come un criterio ispiratore della propria scrittura, pensa alla sintassi scabrosa e polifonica delle relazioni umane, non alla confessione sentimentale. [...] La scrittura è [...] uno strumento espressivo che sa orientare il fatto andando al suo nucleo oscuro, quello che è ‘più refrattario al racconto’ perché affonda le sue radici in una dimensione preverbale, in un collasso della parola (de Rogatis 2018: 32-33).

Pertanto, il “collasso della parola” indica una crisi del linguaggio che la scrittura ferrantiana espone e attraversa. Scrivere diventa allora un gesto rischioso, poiché non garantisce chiarezza o consolazione, ma mette in scena la frattura tra esperienza e linguaggio. È proprio in questo spazio di tensione che la narrazione acquista la sua forza etica e conoscitiva come sottolinea ulteriormente de Rogatis quando afferma che: “lo stile è la ricerca di una verità letteraria spesso estranea se non antitetica all’eleganza formale” (de Rogatis 2018: 33).

Questa tecnica emerge con particolare evidenza nella tetralogia *L’amica geniale*, dove la scrittura si struttura secondo un movimento oscillatorio, fatto di dislivelli, dove a una superficie inizialmente lucida e controllata segue una progressiva discesa nel nucleo oscuro dell’emozione, fino a una risalita che non coincide mai con una vera risoluzione (de Rogatis 2018: 35). Come osserva de Rogatis, si tratta tuttavia di una modalità già consolidata nei primi romanzi di Ferrante. *L’amore molesto*, ad esempio, si apre con un incipit di estrema freddezza, in cui l’annuncio della morte della madre di Delia, protagonista e voce narrante, viene registrato con distacco quasi clinico, registrando i fatti in modo oggettivo e misurato, senza dunque trasmettere direttamente le emozioni della protagonista; ma già poche pagine dopo la narrazione innesca un movimento discendente sempre più rapido verso l’esperienza emotiva. Ferrante stessa ha più volte sottolineato il valore rituale degli esordi, descrivendo le prime parole come “la formula magica che apre l’unica vera porta sul racconto” (Ferrante 2003: 311). Questo tono inizialmente ricognitivo non rappresenta dunque una zona di neutralità, ma il punto di partenza di “un avvicinamento sempre più incalzante e parossistico al cuore dell’emozione narrativa” (de Rogatis 2018: 35). È proprio attraverso questa modalità di narrazione che Elena Ferrante riesce a coinvolgere profondamente il lettore, attivando un orizzonte di attesa costantemente mobile e suggerendo, lungo il corso del racconto, una molteplicità di possibili sviluppi narrativi.

1.6.1 Una lingua ibrida

Un’altra caratteristica centrale della scrittura ferrantiana risiede nell’uso di una lingua che può essere definita come *ibrida*. Si tratta di un italiano mobile e stratificato, nel quale il dialetto napoletano risuona costantemente, pur senza mai affiorare in forma pienamente esplicita. Ferrante costruisce così un ponte linguistico tra il parlato napoletano (spesso associato, all’interno della narrazione, a un registro emotivo appartenente “al basso”, segnato dalla violenza, dall’opacità e dalla menzogna) e la sua trasposizione in italiano, che non neutralizza il dialetto, ma ne conserva le tensioni e le scorie. A

proposito di queste scelte linguistiche così particolari, in *La Frantumaglia* Ferrante chiarisce che: “da bambina, da adolescente, il dialetto della mia città mi ha spaventata. Preferisco che echeggi per un attimo nella lingua italiana, ma come se la minacciasse” (Ferrante 2016: 195). Questa dinamica attraversa l’intero corpus dell’autrice, ma nella tetralogia de *L’amica geniale* assume un rilievo particolare. Il continuo *code switching* tra italiano e dialetto napoletano mette in scena un vero e proprio travaso tra due mondi, quello del rione napoletano segnato dalla violenza e dalla miseria e quello italiano borghese, tra i quali Elena Greco, protagonista e voce narrante, si muove costantemente. Si percepisce, dunque, da parte di Elena Ferrante:

Il bisogno di raccontare la violenza veicolata dal dialetto attraverso il diaframma di una donna, la cui voce narrante bilingue e socialmente ibrida possa al tempo stesso auscultare ed esorcizzare, con la sua oscillazione continua tra il dentro e il fuori, tra Napoli e altri luoghi della geografia nazionale, il grumo di rabbia, paura, ansia e vergogna della subalternità femminile e napoletana. Filtrando il dialetto, facendone un uso implicito, la voce narrante di Elena acquisisce immediatamente un punto di vista strabico, oscillante: visceralmente legato al rione e alla sua “lingua della violenza” per una sorta di positivismo dell’eredità familiare, ma anche distante, estraneo; animato da un radicamento inevitabile come pure da un bisogno fobico di paura (de Rogatis 2018: 176).

Tale oscillazione linguistica riflette al tempo stesso un attraversamento e una distanza tra i due mondi, producendo una scrittura deliberatamente disarmonica, segnata da attriti e fratture che rispecchiano il conflitto identitario e sociale al centro del racconto. A tal proposito, de Rogatis afferma che: “il dialetto rinvia a un universo psicologico e culturale di sopraffazione, uno stato prelinguistico, barbarico. [...] La minaccia del napoletano viene dal passaggio repentino dei toni, della capacità di lacerare all’improvviso l’involucro dell’italiano, delle sue mediazioni, per passare alla violenza esplicita” (de Rogatis 2018: 172).

La particolarità di Elena Ferrante sta nell’adottare una lingua italiana apparentemente neutra e uno stile medio, evitando la presenza diretta del dialetto che, quindi, non viene mostrato ma raccontato. Paradossalmente questa scelta non fa che intensificare la presenza del napoletano che viene percepito dal lettore come “una pervasiva presenza fantasmatica” (de Rogatis 2018: 175). “Questa presenza silenziosa ma ingombrante” (Librandi 2019: 387) del dialetto napoletano, salvo rarissimi casi di comparsa di parole dialettali nel testo, viene per lo più resa attraverso inserti metalinguistici che ne segnalano l’uso senza mai riprodurlo direttamente. Ferrante, infatti, non fa parlare i personaggi in dialetto, ma avverte il lettore del suo impiego tramite formule narrative che indicano l’atto linguistico, come “disse in dialetto”, affidando così al lettore il compito di immaginare la concretezza fonica e culturale della battuta. Un esempio particolarmente significativo si trova nel

primo volume de *L'amica geniale*, in un passaggio cruciale per la costruzione del rapporto tra le due protagoniste, quando Lila lascia cadere la bambola di Elena nello scantinato:

Trattenni la disperazione, la trattenni sul bordo degli occhi lucidi, tanto che Lila mi disse in dialetto: “Non te ne importa?”. Non risposi. Provavo un dolore violentissimo, ma sentivo che più forte ancora sarebbe stato il dolore di litigare con lei (Ferrante 2011: 50).

In questo caso, la segnalazione del dialetto non ha una funzione meramente descrittiva, ma contribuisce a caricare la scena di una tensione emotiva e simbolica. Il napoletano, pur non essendo riportato nella sua materialità linguistica, irrompe come lingua dell'urto, dell'esposizione diretta dell'affetto e del conflitto, confermando il suo ruolo di forza perturbante all'interno della narrazione.

In un saggio particolarmente rilevante, intitolato *Una lingua silenziosa: immaginare il dialetto negli scritti di Ferrante* e dedicato all'analisi delle scelte linguistiche dell'autrice, Rita Librandi esamina “i diversi ruoli che un dialetto privo di parole gioca, insieme all'italiano, nei romanzi di Ferrante” (Librandi 2019: 388). Accanto alle indicazioni dell'uso del dialetto, sono infatti presenti anche segnalazioni metalinguistiche relative all'italiano standard, sebbene in misura minore, dal momento che quest'ultimo costituisce la lingua primaria della narrazione e non richiede, se non in casi specifici, una marcatura esplicita. Una delle principali funzioni di queste esplicitazioni linguistiche riguarda la caratterizzazione dei personaggi. La lingua in cui essi si esprimono diventa infatti un dispositivo di connotazione simbolica e sociale, capace di orientare in alcuni casi la percezione del lettore in senso positivo o negativo. Un esempio particolarmente significativo emerge nel confronto operato dalla voce narrante tra due personaggi, in cui la diversa collocazione sociale viene messa in rilievo proprio attraverso il contrasto tra italiano e dialetto:

Certo, Nino non aveva l'auto rossa decappottabile. Certo era uno studente di seconda liceo, non aveva una lira. Ma era alto venti centimetri più di me, mentre Stefano era qualche centimetro più basso di Lila. E parlava in un italiano da libro stampato, [...] mentre Stefano viveva chiuso nella sua salumeria, parlava quasi esclusivamente in dialetto (Ferrante 2011: 250).

In questo modo, la lingua in cui ci si esprime funziona come vero e proprio indicatore di mobilità sociale, aspirazione culturale e distanza simbolica.

Un ulteriore ruolo degli inserti metalinguistici nella scrittura ferrantiana consiste nella caratterizzazione dei luoghi e degli ambienti della quotidianità. Il dialetto viene infatti frequentemente associato alla dimensione del rumore e del brusio, elementi che contribuiscono a costruire l'immaginario sonoro dell'ambientazione napoletana. Questa dimensione acustica attraversa l'intero corpus delle opere di Ferrante ambientate a Napoli e si configura come un tratto strutturale della rappresentazione della città. Come osserva Tiziana de Rogatis:

L'immagine di Napoli non è mai solo visiva, ma anche acustica. [...] Pur scrivendo lontano da Napoli (in senso geografico o metaforico), [le protagoniste dei romanzi] si portano dentro, insieme all'origine plebea, una 'marea dialettale': un teatro cittadino di gesti scomposti e violenti, di rumori di traffico metropolitano e voci urlate o strascicate, da cui sono parlate e da cui si difendono con il riscatto sociale e con la smarginatura continua del proprio destino (de Rogatis 2018: 172).

Un esempio emblematico di questa associazione tra dialetto, rumorosità e caos urbano si ritrova anche nelle scelte operate dal regista Mario Martone nell'adattamento cinematografico de *L'amore molesto*. A differenza del romanzo, in cui la protagonista Delia si trasferisce in un vicolo sconosciuto della città, Martone colloca la nuova abitazione della donna in un palazzo le cui finestre si affacciano all'interno della Galleria Umberto I, uno degli spazi più risonanti e affollati della città. Ferrante stessa ha espresso apprezzamento per questa scelta registica, sottolineando in particolare "l'immagine di Delia affacciata sulla Galleria e investita dal rimbombo delle voci dialettali" (Ferrante 2016: 24).

Infine, come già accennato, l'impiego del cosiddetto *dialetto silenzioso* svolge anche la funzione di segnalare scene particolarmente espressive, nelle quali irrompono frequentemente aggressività, rabbia, insulti e oscenità verbali. In questi momenti, pur in assenza di una resa dialettale esplicita, il napoletano si impone come sottofondo linguistico implicito, caricando la scena di una tensione che eccede il livello puramente semantico. Tale modalità di utilizzo della varietà linguistica si comprende pienamente se letta alla luce del rapporto problematico e contraddittorio che Ferrante intrattiene con la propria città d'origine e con la lingua ad essa associata. In *La Frantumaglia*, l'autrice descrive Napoli, la città in cui è cresciuta:

Come un posto in cui mi sentivo continuamente a rischio. Era una città di litigi improvvisi, di mazzate, di lacrime facili, di piccoli conflitti che finivano in bestemmie, oscenità irriparabili e fratture insanabili. [...] La mia Napoli è la Napoli 'volgare' di gente 'sistemata' ma ancora terrorizzata dalla necessità di tornare a doversi cercare la giornata con lavoretti precari, pomposamente onesta ma, nei fatti, pronta a piccole nefandezze per non sfigurare, chiassosa, di voce alta, sbruffona, [...] affogata nel dialetto più angoloso, sboccato e sensuale, [...] perbene e potenzialmente criminale, pronta a immolarsi all'occasione o alla necessità di non dimostrarsi più fessi degli altri (Ferrante 2016: 51).

Questa rappresentazione ambivalente e violenta della città e della sua lingua contribuisce a spiegare perché, nei romanzi ferrantiani, il dialetto venga spesso evocato proprio nei momenti di maggiore conflittualità emotiva come veicolo di un'energia destabilizzante, capace di far emergere ciò che nella narrazione resta al limite del dicibile.

È proprio quest'ultima funzione che Ferrante attribuisce al dialetto, in virtù della sua carica espressiva e della sua densità semantica; ossia la capacità di dare voce a contenuti emotivi ed

esperienziali che l'italiano standard non riuscirebbe né a pronunciare né a esprimere pienamente. Come afferma l'autrice:

Il dialetto è per me il deposito delle esperienze primarie, l'italiano le estrae da lì e le dispone sulla pagina cercando registri espressivi adeguati. Ma i miei personaggi hanno sempre l'impressione che il napoletano sia ostile e che custodisca segreti che non potranno mai entrare del tutto nell'italiano. [...] La mia conquista dell'italiano è stata ardua, ho sentito il napoletano come un artiglio che mi tratteneva in basso. Col tempo le cose sono cambiate ma nella mia testa restano due lingue nemiche e il napoletano sa dire di me, delle mie amiche, delle nostre vicende, molte cose di cui mi vergogno o che amo, ma che comunque sono più di quanto sia trasferibile in italiano (Ferrante 2016: 272).

In questa riflessione emerge con chiarezza la configurazione del rapporto tra italiano e dialetto come un conflitto irrisolto, in cui il napoletano si impone come lingua dell'origine, del corpo e dell'esperienza primaria, mentre l'italiano assume una funzione di mediazione, organizzazione e controllo. La scrittura ferrantiana nasce proprio dall'attrito tra queste due lingue 'nemiche', ed è, anche per questo motivo, riconducibile a una vera e propria *scrittura della frattura*, nella quale la tensione non viene mai realmente ricomposta, ma piuttosto mantenuta attiva all'interno del testo, facendo del dialetto una presenza-assenza al tempo stesso latente ed eccedente.

1.7 Opere e temi:

I primi tre romanzi di Elena Ferrante, *L'amore molesto* (1992), *I giorni dell'abbandono* (2002) e *La figlia oscura* (2006), sono stati riuniti a partire dal 2012 in un unico volume, *Cronache del mal d'amore*, configurandosi così come un vero e proprio ciclo narrativo. Tale unità è confermata dalla stessa autrice in un'intervista raccolta in *La frantumaglia* condotta da Francesco Ermani, nella quale Ferrante riconosce che i tre testi sembrano rappresentare momenti diversi di un unico grande romanzo, accomunati dal tema centrale della relazione madre-figlia. L'autrice chiarisce infatti che non si tratta di una semplice impressione critica, "tutt'altro. Ho scritto altri libri che alla fine non ho pubblicato proprio perché mi sembravano scarsamente miei. I tre racconti che ho stampato invece mi appartengono, li sento come tappe di un'unica ricerca" (Ferrante 2016: 169). Ne emerge, dunque, l'idea di un progetto narrativo unitario, frutto di una consapevole continuità di scrittura.

Riflettendo sul prototipo dell'io narrante dei suoi primi romanzi, Ferrante afferma di aver

Messo a punto una narratrice in prima persona che, sovraeccitata dagli spintoni casuali tra lei e il mondo, deformava la forma che si era faticosamente attribuita e da quelle ammaccature e distorsioni e lesioni spremeva fuori altre possibilità insospettite; il tutto mentre avanzava

lungo la linea di una storia sempre meno padroneggiata, forse neanche una storia, forse un viluppo, dentro cui non solo l'io narrante ma l'autrice stessa, un puro fare scrittura, era avviluppata (Ferrante 2021: 60-61).

Si delinea così un legame profondo tra le protagoniste dei tre romanzi, Delia, Olga e Leda, accomunate non solo da alcuni tratti caratteriali, ma anche da un medesimo modo di narrare e di affrontare l'esperienza che le coinvolge. In particolare:

Delia, Olga e Leda sono immaginate come donne che, per le vicende della loro vita, sono diventate corpi rigorosamente sigillati. In passato hanno gettato ponti verso l'altro da sé, ma non ce l'hanno fatta e sono rimaste sole. Non hanno relazioni parentali in atto, non hanno amiche, non si fidano e non si affidano a mariti, amanti e nemmeno figli. Non si sa come sono fatte fisicamente, perché nessuno le descrive. Soprattutto sono l'unica fonte del racconto. Non c'è modo di mettere a confronto la loro versione dei fatti con la versione degli altri. E per di più pare si siano spinte così vicine ai fatti della loro storia, da non averne una visione di insieme, da non conoscere davvero il senso del loro discorso (Ferrante 2021: 65).

Tuttavia, sebbene la visione d'insieme degli eventi che attraversano le loro vite non risulti loro mai del tutto chiara, fino a far sembrare che, a tratti, si smarrisca il senso stesso del loro discorso, queste donne tentano comunque di dare forma narrativa allo scivolamento nella crisi, incarnando "una prima persona femminile [...] che racconta di come, in certe circostanze, si fossero verificate deviazioni, scossoni impreveduti, sbalzi sregolati, capaci di mettere in crisi la solidità della scacchiera su cui lei si era arroccata" (Ferrante 2021: 62).

Pur appartenendo a generazioni diverse e muovendosi in contesti urbani distinti, Delia, Olga e Leda condividono un'esperienza esistenziale che supera le differenze biografiche e geografiche. I loro percorsi narrativi mostrano convergenze significative che permettono di leggerle come declinazioni di una medesima esperienza femminile. Sebbene ciascuna abbia lasciato Napoli per stabilirsi in altre città italiane, la dimensione meridionale continua a esercitare un'influenza persistente sulle loro vite, configurandosi come spazio simbolico carico di memorie traumatiche, codici culturali rigidi e dinamiche di violenza che riaffiorano costantemente nel loro vissuto.

Un ulteriore elemento di convergenza è rappresentato dal rapporto con la figura materna, centrale e problematico in tutti e tre i romanzi: si tratta di un legame complesso, una relazione ambigua e conflittuale, attraverso cui le protagoniste interrogano la propria identità e il proprio passato. Esse si distinguono, inoltre, per un elevato livello di consapevolezza culturale e intellettuale, che si riflette anche nelle loro professioni, in quanto Delia lavora nell'ambito della produzione artistica come fumettista, Olga è una scrittrice, mentre Leda è una docente di letteratura inglese.

Ciò che, più di ogni altro elemento, consente di accostare Delia, Olga e Leda è però l'esperienza di una sofferenza profonda che le attraversa. Il *mal d'amore* descritto da Ferrante non coincide con un semplice dolore sentimentale, ma assume la forma di un disagio esistenziale, segnando una frattura interna che ciascuna protagonista affronta secondo modalità differenti. In questa prospettiva, il dolore diventa una chiave di accesso alla condizione femminile, intesa come intreccio di ruoli (figlia, donna, madre) e come spazio di continua ridefinizione identitaria. A tal proposito, Ferrante afferma che:

Il dolore di Delia, Olga, Leda è il frutto di una delusione. Ciò che si aspettavano dalla vita – sono donne che hanno cercato di rompere con la tradizione delle loro madri e delle loro nonne – non arriva. Arrivano invece vecchi fantasmi, gli stessi con cui hanno dovuto fare i conti le donne del passato. La differenza è che loro non li subiscono passivamente. Si battono invece e ce la fanno. Non vincono, ma semplicemente vengono a patti con le proprie aspettative e trovano nuovi equilibri. Io non le sento come donne sofferenti, ma come donne che lottano (Ferrante 2016: 171).

1.7.1 *L'amore molesto*

L'amore molesto (1992), romanzo d'esordio di Elena Ferrante, si presenta come un testo profondamente perturbante, che mette in scena un'indagine insieme narrativa e psichica sul legame madre-figlia, inscrivendolo in un contesto urbano e sociale fortemente segnato. La vicenda si apre con la morte improvvisa di Amalia, madre della protagonista Delia, e prende la forma di un percorso a ritroso che conduce la narratrice a confrontarsi con un passato rimosso. Il romanzo non si struttura, infatti, come un semplice racconto investigativo, ma come un'esplorazione dolorosa della memoria e dell'identità, in cui la ricerca della verità coincide con l'esposizione a ciò che è stato a lungo taciuto.

Uno dei temi centrali dell'opera è il rapporto conflittuale tra madre e figlia, rappresentato come uno spazio di attrazione e repulsione, di identificazione e rifiuto. Amalia appare al tempo stesso come figura oppressiva e vittima di un sistema di sopraffazioni maschili e sociali, mentre Delia fatica a distinguere la propria identità da quella materna. A proposito del rapporto tra Delia e sua madre, Ferrante afferma che: "*L'amore molesto* è [...] il bisogno di possedere una madre, il desiderio di fondersi con lei senza però confondersi, senza perdere la propria identità di donna" (Ferrante 2016: 38). L'episodio della morte della madre diventa la causa scatenante della riattivazione di un legame mai ricucito e costringe la protagonista a riconoscere quanto la propria soggettività sia stata modellata da quella relazione. In questo senso, *L'amore molesto* mette in crisi ogni idealizzazione della maternità, mostrandone il lato oscuro, ambivalente e talvolta violento.

Un altro asse tematico fondamentale è rappresentato dal corpo femminile, che nel romanzo diventa luogo di iscrizione del trauma e del desiderio. Il ritrovamento del corpo di Amalia, a seguito di un suicidio per annegamento, si impone come un enigma che Delia, non credendo alla versione ufficiale dei fatti, è chiamata a decifrare. Attraverso una scrittura spesso aspra e priva di compiacimenti, Ferrante restituisce la materialità del corpo come spazio di conflitto, sottratto a ogni forma di idealizzazione simbolica. Il corpo diventa così il luogo in cui si manifestano le fratture tra linguaggio ed esperienza, tra ciò che può essere detto e ciò che resta indicibile.

La città di Napoli svolge un ruolo tutt'altro che neutro, in quanto non semplice sfondo, ma vero e proprio organismo pulsante, segnato da violenza, rumore e stratificazione sociale. Il ritorno di Delia nella città d'origine coincide con un ritorno forzato a una lingua, a gesti e a dinamiche relazionali che aveva tentato di lasciarsi alle spalle. In questo senso, Napoli incarna lo spazio dell'origine e del trauma, da cui la protagonista cerca di emanciparsi senza mai riuscirci completamente.

Nel suo complesso, *L'amore molesto* può essere letto come una potente messa in scena della frattura: tra madre e figlia, tra passato e presente, tra corpo e parola. La scrittura ferrantiana, fin da questo primo romanzo, si configura come una pratica di scavo che rifiuta ogni conciliazione, scegliendo di sostare nel conflitto e trasformandolo in uno strumento fecondo per la costruzione del racconto. Proprio in questa esposizione radicale all'inquietudine risiede la forza etica e letteraria del testo. La centralità di tali nuclei tematici è confermata anche dall'interesse suscitato dal romanzo sul piano intermediale, infatti nel 1995 Mario Martone ne realizza una trasposizione cinematografica, presentata in concorso al 48° Festival di Cannes. Il film attirò una notevole attenzione mediatica sulla figura di Elena Ferrante, motivo per cui l'autrice attese più di dieci anni prima di presentare ai lettori un nuovo romanzo, *I giorni dell'abbandono* (Ferrante 2016: 241).

1.7.2 *I giorni dell'abbandono*

I giorni dell'abbandono (2002) segna un momento centrale nel percorso narrativo della scrittrice e può essere letto come una radicale esplorazione della disgregazione identitaria femminile in seguito alla perdita del legame coniugale. Il romanzo racconta l'improvviso abbandono di Olga, donna di circa quarant'anni, moglie e madre di due figli, da parte del marito Mario, che la lascia per una donna più giovane. L'evento, comunicato con estrema freddezza, agisce come un trauma originario che frantuma l'equilibrio psichico e simbolico della protagonista, dando avvio a una discesa vertiginosa nel caos emotivo.

La narrazione si concentra quasi interamente sull'esperienza soggettiva di Olga, seguendone il progressivo scivolamento verso uno stato di perdita di controllo, di smarrimento e di rabbia incontrollata. L'abbandono non è rappresentato soltanto come la fine di un matrimonio, ma come una vera e propria crisi dell'identità. Difatti, privata del ruolo di moglie e della funzione sociale che tale ruolo le garantiva, Olga si ritrova improvvisamente senza forma e senza linguaggio: "da dove venivo, cosa stavo diventando. [...] A trentotto [anni], adesso, ero ridotta a niente, non riuscivo nemmeno a comportarmi come mi pareva giusto. Senza lavoro, senza marito, rattappata, spuntata" (Ferrante 2002: 31). Ferrante descrive questa condizione come uno stato di disfaccimento, in cui la protagonista percepisce di essere "una cosa che si sfalda", incapace di riconoscersi nei gesti quotidiani e nelle parole che fino a poco prima la definivano.

Uno dei temi centrali del romanzo è infatti la perdita del controllo linguistico. La scrittura aderisce senza mediazioni al disordine mentale della protagonista, restituendo una lingua ossessiva, frammentata, attraversata da ripetizioni e scarti improvvisi. Il linguaggio non svolge più una funzione ordinatrice, ma diventa il luogo stesso della crisi, registrando il collasso dell'esperienza. Difatti, il progetto narrativo di Elena Ferrante mira a raccontare il punto in cui una donna perde le parole "giuste" e, insieme ad esse, la dignità, il decoro e la forma. La scrittura si configura così come una pratica estrema di esposizione, che rifiuta ogni consolazione e mette in scena la frattura tra esperienza e narrazione.

Il romanzo affronta inoltre in modo radicale il tema della maternità, sottraendolo a qualsiasi idealizzazione. Olga si scopre incapace di prendersi cura dei figli, che appaiono talvolta come un peso insostenibile, talvolta come un'estensione del proprio dolore. La maternità non funziona come ancora di salvezza, ma come ulteriore spazio di conflitto, attraversato da rabbia, senso di colpa e paura. Ferrante mostra così il lato oscuro e indicibile dell'esperienza materna, mettendo in crisi i modelli tradizionali del femminile.

Un elemento decisivo del romanzo è infine il confronto con la figura della poverella, donna marginale e inquietante che incarna una possibile immagine di degrado e di perdita totale di forma. Questo personaggio funziona come uno specchio perturbante, in cui Olga intravede il rischio di una dissoluzione definitiva. Il percorso della protagonista non conduce tuttavia a una vera risoluzione, ma a una faticosa e parziale ricomposizione, che non cancella la ferita dell'abbandono, bensì la integra come esperienza costitutiva. Ferrante, infatti, costruisce una protagonista

Combattiva, [...] non vuole essere come la donna abbandonata di Napoli che l'ha segnata da bambina, si sente frutto di un'altra cultura, di un'altra storia femminile, pensa che niente sia inevitabile. Certo, sperimenta fino in fondo che ogni abbandono è un gorgo e un azzeramento,

forse anche una spia del deserto che ci è cresciuto intorno. Ma reagisce, si risollewa, vive (Ferrante 2016: 64).

I giorni dell'abbandono può essere letto come un romanzo sulla sopravvivenza dopo il crollo, in cui la scrittura si fa pratica di attraversamento del dolore e della perdita di senso. Ancora una volta, Ferrante sceglie di sostare nel conflitto, facendo della frattura il principio generativo del racconto e della soggettività femminile che lo abita.

1.7.3 La figlia oscura

La figlia oscura (2006) si configura come uno dei romanzi più destabilizzanti e radicali di Elena Ferrante, in cui il tema della maternità viene indagato nelle sue zone più opache e socialmente indicibili. La vicenda è ambientata durante una vacanza estiva sulle coste ioniche, dove Leda, docente universitaria sulla quarantina, trascorre alcuni giorni da sola. Durante il soggiorno, la donna cerca di colmare la solitudine osservando i vicini d'ombrellone, in particolare una numerosa famiglia napoletana dai chiari legami con la malavita. L'equilibrio apparente della sua permanenza viene progressivamente incrinato dall'incontro con Nina e sua figlia Elena, che, pur facendo parte dello stesso gruppo rumoroso e rude, si distinguono per modi e atteggiamenti, risvegliando in Leda memorie a lungo rimosse.

Il romanzo si struttura come un racconto in prima persona che alterna il tempo presente della vacanza a un movimento retrospettivo sempre più insistente, attraverso il quale Leda rievoca la propria esperienza di madre. La narrazione prende avvio da un gesto della protagonista apparentemente inspiegabile, ossia il furto di una bambola appartenente alla figlia di Nina. Leda, infatti, percepisce nella relazione bambina-bambola “una specie di miniatura felice della relazione madre-figlia” (Ferrante 2016: 184). È l'illusione di una maternità apparentemente perfetta che la bambola simboleggia a spingere Leda a sottrarla ad Elena. L'intenzione di restituirla il giorno successivo svanisce immediatamente, la bambola verrà infatti riconsegnata solo dopo diversi giorni, quando Leda, come Delia e Olga, raggiunge finalmente una forma di maggiore consapevolezza riguardo sé stessa. Come in altri romanzi ferrantiani, l'evento del furto non viene chiarito né risolto secondo una logica causale, ma resta un nodo opaco che costringe la narratrice (e il lettore) a confrontarsi con ciò che resiste alla spiegazione razionale.

Uno dei temi centrali del romanzo è la maternità, rappresentata in modo radicalmente anti-idealizzante. Leda narra del proprio vissuto di madre come esperienza di soffocamento, rabbia e

perdita di sé, arrivando a raccontare l'abbandono temporaneo delle figlie come un atto necessario alla propria sopravvivenza soggettiva. Ferrante mette così in scena una maternità attraversata da pulsioni contraddittorie, in cui amore e rifiuto, cura e distruzione, coesistono senza possibilità di sintesi. In questo senso, *La figlia oscura* scardina il modello culturale della madre devota, restituendo alla maternità una complessità emotiva spesso rimossa dal discorso pubblico.

Strettamente connesso a questo tema è quello dell'identità femminile, intesa come spazio instabile e conflittuale. Leda si percepisce come una donna divisa tra il ruolo materno e il desiderio di autonomia intellettuale e corporea. La sua voce narrativa è segnata da una lucidità spietata, che non cerca assoluzioni ma espone il disagio come dato strutturale dell'esperienza. A proposito dell'opera, Ferrante spiega che si tratta del “libro più spericolato, il più temerario [...]. Se non ci fossi passata attraverso con grandi ansie, non avrei mai scritto *L'amica geniale*” (Ferrante 2016: 213). In effetti, riguardo alla stesura del primo volume della tetralogia, l'autrice racconta di essere “ripartita da due bambole e da un'intensa amicizia femminile colta sul nascere. Mi pareva che lì ci fosse qualcosa che andava articolato di nuovo” (Ferrante 2016: 229).

1.7.4 *L'amica geniale*

Il primo volume della tetralogia, *L'amica geniale*, viene pubblicato nel 2011, cui fanno seguito *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013) e *Storia della bambina perduta* (2014). Dal primo romanzo è stata tratta nel 2018 una serie televisiva diretta da Saverio Costanzo, proseguita nel 2020 con una seconda stagione ispirata al secondo volume. La terza e la quarta stagione, tratte da *Storia di chi fugge e di chi resta* e *Storia della bambina perduta*, sono state invece dirette rispettivamente da Daniele Luchetti e Laura Bispuri e trasmesse nel 2022 e nel 2024. A partire dal 2017, i quattro romanzi sono stati inoltre riuniti in un'unica edizione complessiva, intitolata *L'amica geniale*.

A proposito della stesura del ciclo *L'amica geniale*, Ferrante afferma

Non sento questo romanzo tanto diverso dai precedenti. Parecchi anni fa mi venne in mente di raccontare l'intenzione di una persona anziana di sparire – che non significa morire – senza lasciare traccia della propria esistenza. Mi seduceva l'idea di un racconto che mostrasse quanto è difficile cancellarsi, alla lettera, dalla faccia della terra. Poi la storia si è complicata. Ho introdotto un'amica d'infanzia che facesse da testimone inflessibile di ogni piccolo o grande evento della vita dell'altra. Infine mi sono resa conto che ciò che mi interessava era scavare dentro due vite femminili ricche di affinità e tuttavia divergenti. È ciò che ho fatto.

Certo, si tratta di un progetto complesso, la storia abbraccia una sessantina d'anni. Ma Lila ed Elena sono fatte con la stessa pasta che ha nutrito gli altri romanzi (Ferrante 2016: 193-194).

Il prologo del primo volume si apre proprio con la scomparsa di una delle due protagoniste, Raffaella Cerullo, detta Lina, ma chiamata sempre Lila dall'altra protagonista e voce narrante, Elena Greco, detta Lenù. È il figlio di Lila, Gennaro, a informare Elena della sparizione della madre, chiedendole aiuto per rintracciarla. Questo evento inaugura l'atto stesso della narrazione, in quanto dopo aver concluso bruscamente la telefonata con Gennaro, Lenù, spinta da una reazione di rabbia e quasi per sfida, decide di iniziare a scrivere la loro storia, con l'intento di opporsi al tentativo di cancellazione perseguito dall'amica e di fissarne l'esistenza sulla pagina. Come afferma la narratrice:

Mi sono seduta alla scrivania. Lila come al solito vuole esagerare, ho pensato. Stava dilatando a dismisura il concetto di traccia. Voleva non solo sparire lei, adesso, a sessantasei anni, ma anche cancellare tutta la vita che si era lasciata alle spalle. Mi sono sentita molto arrabbiata. Vediamo chi la spunta questa volta, mi sono detta. Ho acceso il computer e ho cominciato a scrivere ogni dettaglio della nostra storia, tutto ciò che mi è rimasto in mente (Ferrante 2011: 19).

Come si evince fin dall'incipit, il rapporto di amicizia tra le due protagoniste si configura come una relazione profondamente ambivalente, fondata su un legame affettivo intenso e autentico, ma al tempo stesso attraversata da tensioni e conflittualità, che ne determinano la costante oscillazione tra competizione e reciproca dipendenza. A una prima lettura potrebbe sembrare che Lila, grazie alla sua intelligenza acuta e al suo temperamento dominante, eserciti una costante supremazia su Elena; tuttavia, la dinamica che lega le due è ben più instabile e reversibile. Come sottolinea Ferrante, le due amiche sono al tempo stesso simili e antagoniste, sovrapposte anche nei momenti in cui tentano di differenziarsi. In particolare,

Nella relazione tra Elena e Lila accade che Elena, la subalterna, ricavi proprio dalla sua subalternità una sorta di brillantezza che disorienta, che abbaglia Lila. È un movimento difficile da raccontare. [...] I moltissimi fatti della vita di Lila ed Elena mostreranno come l'una tragga forza dall'altra. Ma attenzione: non solo nel senso di aiutarsi, ma anche nel senso di saccheggiarsi, rubarsi sentimento e intelligenza, levarsi reciprocamente energia (Ferrante 2016: 194).

“I moltissimi fatti della loro vita” si dispiegano nei quattro volumi lungo un arco temporale molto ampio, che copre circa sessant'anni, a partire dal primo incontro delle due protagoniste e attraversando l'infanzia, l'adolescenza e l'età adulta. In questo lungo percorso, i destini di Elena e Lila appaiono segnati fin dall'inizio; se a Elena, infatti, viene concessa la possibilità di proseguire gli studi, emanciparsi e allontanarsi dal rione in cui è nata, a Lila, al contrario, tale opportunità viene

negata, confinandola in uno spazio sociale e affettivo che si rivelerà progressivamente sempre più oppressivo. Elena, grazie al percorso di studi reso possibile anche dal sostegno economico di Lila (che insiste affinché l'amica continui a studiare per potersi realizzare) riesce ad accedere alla Scuola Normale Superiore di Pisa. In seguito sposa Pietro, giovane docente universitario proveniente dall'alta borghesia e animato da ideali socialisti nella vita pubblica e da aspettative tradizionaliste e patriarcali nella vita privata, e riesce ad affermarsi come scrittrice. Determinante, in questo senso, è il ruolo della madre di Pietro, figura influente nell'ambiente letterario, grazie alla quale Elena pubblica il suo primo libro. Lila, dopo essere riuscita a sottrarsi a un matrimonio violento con Stefano, scelta che comporta il ripudio da parte della sua famiglia, è costretta a barcamenarsi tra il ruolo di madre e un lavoro massacrante in fabbrica, svolto in condizioni di precarietà e sfruttamento, all'interno di un quartiere napoletano degradato e segnato dalla violenza. Come è possibile notare, per quanto le due amiche sembrino prendere strade diverse fino ad appartenere a mondi separati e distanti, le loro traiettorie continuano, invece, a intrecciarsi in modo persistente, come se ciascuna restasse, in forme diverse, inscritta nel destino dell'altra.

Questa dinamica di separazione e continuo riannodarsi delle traiettorie individuali rappresenta uno dei nuclei attraverso cui la critica ha interpretato la straordinaria ricezione internazionale dell'opera. A questo proposito, Tiziana de Rogatis individua diverse cause del successo della tetralogia, tradotta in numerose lingue:

La prima consiste nell'aver rivisitato il concetto di genio, tradizionalmente attribuito al maschile, e nell'aver visto il tratto primario di questa genialità proprio nella relazione, nell'amicizia tra le due protagoniste. [...] La seconda consiste nell'aver proposto con Elena e Lila due ritratti femminili estremamente intensi e vivi proprio perché problematici, portatori a diverso titolo di ambiguità e contraddizioni: basti pensare all'opportunismo della prima, alla famigerata "cattiveria" della seconda, all'intreccio di nobiltà e miseria che è la loro amicizia. La terza sta, infine, nell'aver delineato con la loro storia una parabola di sopravvivenza, non di vittimismo (de Rogatis 2018: 17).

Come Delia, Olga e Leda, anche Lila ed Elena si presentano come figure femminili combattive, che pur confrontandosi con il dolore e con un contesto sociale profondamente segnato dal dominio maschile, non assumono mai una posizione puramente passiva o vittimistica, ma reagiscono, resistono e continuano a lottare per affermare la propria soggettività.

Nel caso specifico delle protagoniste de *L'Amica geniale*,

Il patetismo della vittima è esorcizzato proprio dalla complessità delle due amiche, dal loro essere rappresentate narrativamente come donne che hanno dovuto, per un verso, subire violenza fisica o simbolica del dominio maschile [...] ma che hanno cercato, per l'altro, in diverse fasi della loro vita, anche di elaborare forme di resistenza creativa contro questo

dominio. La sopravvivenza di Elena e Lila non è solo una forma creativa di lotta rispetto a uno stato di fatto e di dominio ma è anche una dolorosa riflessione sulle parti colonizzate del proprio stesso immaginario [...] In questo scenario, la scrittura di Ferrante ha proposto all'immaginario internazionale un'etica femminile della sopravvivenza (de Rogatis 2018: 17).

È dunque una condizione femminile in continuo mutamento a collocarsi al centro della narrazione, favorendo un forte processo di identificazione del lettore tanto con Lila quanto con Elena, nonostante, o proprio grazie, alla loro radicale diversità. Come osserva Ferrante in un passaggio particolarmente illuminante sul funzionamento narrativo della diade Elena–Lila:

Lo scarto che c'è tra Elena e Lila influenza non poche scelte narrative. [...] Pensa al ruolo della lettura e dello studio. Elena è disciplinatissima, si dà di volta in volta con diligenza gli strumenti che le occorrono, racconta il suo percorso di intellettuale con controllata fierezza, mostra come si occupa intensamente del mondo e marca contemporaneamente come Lila sia rimasta indietro, anzi insiste molto su come l'ha distanziata. Ma ogni tanto il suo racconto si rompe e Lila appare ben più attiva di Elena, soprattutto più ferocemente – direi anche: più bassamente, più visceralmente – partecipe. Per poi invece ritrarsi davvero, lasciare tutto il campo all'amica, restare vittima di ciò che più la terrorizza, smarginarsi, sparire. [...] È questo scarto che permette alle lettrici soprattutto – ma credo anche ai lettori – la possibilità di sentirsi sia Elena che Lila. Se le due amiche avessero lo stesso passo, sarebbero l'una il doppio dell'altra. [...] Ma non è così. Il passo si rompe fin dall'inizio, e a generare lo scarto non è solo Lila, ma anche Lenù. Quando il passo di Lila diventa insostenibile, chi legge si aggrappa a Lenù. Ma se Lenù sbanda, ecco che il lettore si affida a Lila (Ferrante 2016: 231).

Se Delia, Olga e Leda sono costruite attraverso una scrittura fortemente centrata sull'io della protagonista, sulla sua interiorità e sulle sue ossessioni, Lila ed Elena introducono una dimensione marcatamente polifonica che rappresenta un elemento di novità nel percorso narrativo di Ferrante. Come afferma Claudia Carmina: “*L'Amica geniale* è un'opera marcata da una dominante polifonica, e forse più precisamente, “bivoca”, [in cui] la storia prende sistematicamente forma dall'eco delle parole di Lila in quelle di Elena, [generando] una verità doppia e problematica, sempre pronta a rivelarsi e sempre sfuggente” (Carmina 2019: 37). Nonostante questa evoluzione formale, il processo di identificazione con i personaggi e il coinvolgimento del lettore, resi possibili dall'intreccio narrativo di cui Ferrante è maestra (de Rogatis 2018: 28) rimangono elementi costanti e riconoscibili in tutto il corpus letterario dell'autrice.

Capitolo 2: Elena Ferrante e Annie Ernaux: narrare l'identità

2.1 Identità e scrittura in Elena Ferrante

Nel capitolo precedente abbiamo analizzato la questione dell'anonimato di Elena Ferrante come una scelta fondata su motivazioni plurime: da un lato, una forma di sottrazione e di resistenza alle dinamiche di spettacolarizzazione dell'autore nel sistema editoriale contemporaneo; dall'altro, una strategia di protezione della sfera privata. Abbiamo inoltre messo in luce come l'anonimato si configuri come una presa di posizione che rivendica la centralità del testo e del rapporto che esso instaura con il lettore. In questo capitolo, esploreremo l'assenza di Ferrante sul piano autoriale da una prospettiva differente, ponendola in tensione con la sua intensa e pervasiva presenza all'interno delle opere da lei scritte.

Elena Ferrante condivide l'idea secondo cui i libri non hanno alcun bisogno del loro autore per esistere, poiché il valore dell'opera non risiede nella figura di chi la firma, ma nel processo di lettura che essa attiva. In questa prospettiva, gli autori sono soltanto “amanuensi devoti e solleciti, tracciano neri e bianchi secondo un loro ordine più o meno rigoroso, ma la scrittura vera, quella che conta, è opera dei lettori” (Ferrante 2016: 165). Come già accennato, sono numerosi gli interventi in cui Ferrante ribadisce con decisione la propria posizione in merito a questa tematica. Emblematico è il caso di una lettera indirizzata a Francesco Ermani (che le aveva chiesto di concedergli un'intervista in occasione dell'uscita del film ispirato a *L'amore molesto*) ma mai spedita, nella quale la scrittrice formula le seguenti riflessioni:

Un libro è, dal punto di vista mediatico, innanzitutto il nome di chi lo scrive? la risonanza dell'autore, o per dire meglio del personaggio dell'autore che va in scena grazie ai media, è un supporto fondamentale per il libro? non fa notizia, per le pagine culturali, che sia uscito un buon libro? fa notizia piuttosto che un nome in grado di dire qualcosa alle redazioni abbia firmato un qualsiasi libro? Io penso che la buona novella sia sempre: è uscito un libro che vale la pena di leggere. Penso anche che, di chi l'ha scritto, alle lettrici e ai lettori veri non importi niente. Penso che i lettori di un buon libro si augurino al massimo che l'autore di un buon libro seguiti a lavorare con coscienza e faccia altri buoni libri (Ferrante 2016: 34).

In questo modo, Ferrante sembra opporsi alle dinamiche di marketing editoriale che tendono a privilegiare la costruzione e la promozione della figura dello scrittore a scapito dell'opera, trasformando il primo in un vero e proprio marchio. L'espressione “autore come marchio” rinvia, infatti, a un processo di ridefinizione della funzione autoriale in senso sia culturale sia commerciale, in cui il nome dello scrittore assume il ruolo di dispositivo di riconoscibilità e legittimazione. Gli studi raccolti in *L'écrivain comme marque*, a cura di Marie-Ève Thérenty e Adeline Wrona, mostrano

come tale trasformazione si consolidi a partire dal XIX secolo, in concomitanza con la progressiva professionalizzazione dell'attività letteraria, l'affermazione del diritto d'autore e lo sviluppo del mercato editoriale. In altri termini, si tratta di un mutamento strutturale che lega sempre più strettamente identità autoriale e logiche di mercato. In questo contesto, il nome dell'autore diviene simultaneamente garanzia di autenticità dell'opera, figura pubblica di riferimento, coscienza collettiva e agente commerciale, contribuendo così anche alla valutazione estetica dei testi (Lorandini 2021).

Come afferma Francesca Lorandini, “une fois devenu un pion sur l'échiquier du marché, l'écrivain se placerait donc forcément dans une situation de *branding*, à savoir dans une condition où son identité se prête à être utilisée, travaillée et retravaillée comme une marque” (Lorandini 2021). Questa osservazione chiarisce come la dimensione commerciale sia ormai strutturalmente integrata nella definizione stessa dell'autore contemporaneo. Per quanto Ferrante si opponga chiaramente a questo modello, la sua (non) autorialità finisce tuttavia per essere assorbita in tali dinamiche, diventando, paradossalmente, un fenomeno mediatico e configurando l'autrice come un vero e proprio “objet culturel” (Lorandini 2021). Il rifiuto dell'esposizione pubblica dunque non impedisce, ma anzi contribuisce a generare nuove forme di visibilità e circolazione simbolica. Difatti,

Il n'en demeure pas moins que [sa] figure publique [fait] désormais partie de [son] univers fictionnel, et l'exploitation promotionnelle de [son] image – qu'elle soit absente, fuyante ou équivoque – rentre dans la stratégie commerciale qui a été construite autour de [ses] livres. Dans ce [...] cas, le discours médiatique et le discours poétique se mêlent, et toute analyse voulant saisir la complexité de [ses] œuvres ne tenant pas compte de ce mélange manquerait sa cible (Lorandini 2021).

Questo passaggio mette in evidenza il punto cruciale: la sovrapposizione tra discorso mediatico e discorso poetico diventa ineludibile, poiché la dimensione pubblica dell'autore, anche quando negata, finisce paradossalmente per assumere un ruolo centrale. Essa infatti influenza il rapporto tra autore e lettore.

A tal proposito,

L'image de l'auteur que [Ferrante] véhicule [...] dans la sphère médiatique marque le rapport qu'[elle] entretient avec [ses] lecteurs, non pas en tant qu'incarnation d'une pensée, ou d'une vision du monde (celle-ci serait déjà évidente par la lecture de [ses] œuvres), mais plutôt comme gages de vérité donnés à la fiction, comme garants d'un univers dans lequel les lecteurs ont appris à se connaître et à se reconnaître (Lorandini 2021).

L'immagine autoriale funziona dunque come elemento di garanzia che rafforza l'adesione del lettore all'universo narrativo. In questo senso, essa si intreccia con la centralità che Ferrante attribuisce alla figura del lettore.

Secondo l'autrice infatti la scrittura trova il proprio compimento nell'esperienza di lettura, che diviene il luogo in cui il testo prende forma e significato. Inoltre, Ferrante afferma che: "chi scrive [finisce], che lo voglia o no, interamente nella sua scrittura. L'autore c'è sempre ed è nel testo, che perciò ha tutto il necessario per risolvere gli enigmi che contano" (Ferrante 2016: 173). È su questa convinzione che si fonda la fiducia accordata alla figura del vero lettore (da non confondere con il fan) alla sua dedizione alla lettura e alla sua indifferenza verso le dinamiche estranee alla qualità dell'opera. Difatti, "il vero lettore cerca non la faccia friabile dell'autrice in carne ed ossa che si fa bella per l'occasione, ma la fisionomia nuda che resta in ogni parola efficace" (Ferrante 2016: 148). Ferrante sostiene così che la propria identità autoriale non va cercata al di fuori dell'opera, ma è interamente inscritta nel testo, il quale offre al lettore attento tutti gli strumenti necessari per ritrovarla: "la personalità di chi scrive storie è tutta nella virtualità dei suoi libri. Guardi là dentro e ci troverà gli occhi, il sesso, lo stile di vita, la classe sociale e la voce dell'Es" (Ferrante 2016: 174). In questo senso, il punto focale diventa la capacità del lettore di interpretare il testo, grazie alla quale egli può "ricavare la personalità di chi scrive dalle storie che propone, dai personaggi che mette in scena, dai paesaggi, dagli oggetti, da interviste [...], sempre e soltanto insomma dalla tonalità della sua scrittura" (Ferrante 2016: 196). Pertanto, l'autore si manifesta pienamente attraverso il testo stesso e il vero lettore diventa il mediatore capace di ricostruire la presenza dell'autrice esclusivamente attraverso la scrittura, senza bisogno di riferimenti esterni o alla sua identità empirica.

Sottrarre la propria figura autoriale a qualsiasi forma di spettacolarizzazione diventa dunque anche una vera e propria condizione di possibilità narrativa, in quanto:

[Ferrante] a parlé, notamment, d'un élargissement des possibilités données à l'écriture par son absence physique : grâce au fait de se soustraire de la pratique éditoriale ordinaire plaçant l'écrivain en chair et en os sur le devant de la scène médiatique, elle aurait pu devenir elle-même, en tant qu'auteur, un personnage de fiction, et cela aurait créé un nouveau territoire littéraire, prêt à être arpenté par l'imagination du lecteur (Lorandini 2021).

Pertanto, la sottrazione alla scena mediatica produce una trasformazione della figura autoriale. Ferrante finisce per diventare essa stessa un personaggio di finzione, la cui identità, mobile e inafferrabile, viene continuamente rielaborata dall'immaginazione dei lettori. In questo senso, l'autrice non scompare, ma si ricolloca all'interno dello spazio narrativo, contribuendo ad ampliarlo: la sua figura entra a far parte di quel "territorio letterario" dove realtà e finzione tendono a sovrapporsi. Ne deriva che l'assenza fisica dell'autrice non riduce, ma anzi intensifica la dimensione

narrativa, trasformando l'autorialità stessa in materia di racconto e in oggetto di costruzione immaginativa. Secondo Ferrante, oggi si tende a considerare l'autore come un soggetto empirico distinto dal testo, la cui biografia viene spesso richiamata come chiave interpretativa privilegiata per l'opera. Nel caso della scrittrice, invece, il testo rivela una ricchezza che supera la semplice presenza dell'autore:

Ci rendiamo conto che il testo ha in sé più di quello che si immagina. Esso si è impossessato della persona che scrive, e se vuoi cercarla, è lì. [...] Quando ci si offre al pubblico come puro e semplice atto di scrivere – l'unica cosa che in letteratura davvero conti –, si diventa inestricabilmente parte della narrazione [...], parte della finzione (Ferrante 2016: 229).

In questo modo, l'autore e il testo sono interconnessi: la scrittura stessa diventa il luogo in cui la figura autoriale si manifesta e si integra nella narrazione, rafforzando la verità e la credibilità dell'universo narrativo percepito dai lettori.

Nella seconda delle lezioni che hanno composto il progetto *Umberto Eco Lectures*³, intitolata *Acquamarina*, Ferrante ritorna sul tema del rapporto tra identità e scrittura, concependo quest'ultima come il luogo in cui la propria identità prende forma:

Sono passata non a una voce narrante [...] ma a una prima persona femminile tutta scrittura [...]. Il fatto di immaginarmi Delia, Olga, Leda come prime persone che narrano per iscritto – quella sotto gli occhi del lettore è la *loro* scrittura – per me è stato importante. Mi ha permesso di immaginare – insisto su questo verbo di proposito – anche la me che scrive non come una donna che tra le molte altre sue attività fa letteratura, ma come esclusivo fare letterario, un'autrice che generando la scrittura di Delia, Olga, Leda, genera sé stessa (Ferrante 2021: 63).

In questo passaggio, l'autrice chiarisce in modo particolarmente esplicito come la natura del rapporto tra identità e scrittura sia di tipo generativo, dal momento che “l'identità di Ferrante si costruisce romanzo dopo romanzo” (Carmina 2019: 34). Quando Ferrante insiste sul verbo *immaginare*, sottolinea il carattere non preesistente dell'identità, che viene invece costruita nel momento stesso in cui prende forma sulla pagina. L'autrice non si concepisce come una donna che, tra le molteplici dimensioni della propria vita, pratica anche la letteratura, bensì come un soggetto che esiste anzitutto nel e attraverso il fare letterario. Come vedremo più avanti nel capitolo, una simile prospettiva è condivisa anche da Annie Ernaux.

³ Nel novembre 2021 si sono svolte le *Umberto Eco Lectures* di Elena Ferrante, un progetto composto da tre lezioni magistrali realizzato da ERT / Teatro Nazionale in collaborazione con il Centro Internazionale di Studi Umanistici “Umberto Eco” dell'Università di Bologna e alle Edizioni e/o. In questa occasione, la figura di Elena Ferrante è stata messa in scena dall'attrice Manuela Mandracchi, che ha offerto una rappresentazione scenica dell'autrice attraverso la voce e il corpo. Le tre lezioni sono state in seguito trasposte in forma scritta e pubblicate nel testo *I margini e il dettato* (2021) che si configura come un percorso di riflessione sull'attività della scrittura e su quella della lettura.

La scrittura diventa, dunque, il luogo in cui l'identità si produce per via indiretta, mediata e plurale: generando la voce scritta di Delia, Olga e Leda, Ferrante afferma di generare simultaneamente sé stessa. È in questo senso che la scrittrice può affermare: “sono la loro autobiografia come loro sono la mia” (Ferrante 2021: 48), rovesciando il tradizionale rapporto di distinzione tra autore e personaggio. L'autobiografia non coincide in tal caso con il racconto diretto di un'esperienza personale, ma si configura come un processo di rispecchiamento e metamorfosi, in cui l'identità dell'autrice si distribuisce e si riformula attraverso le soggettività narrative che mette in scena. Ferrante, dunque, è presente nel testo come forza generativa che attraversa le voci narrative, confermando ancora una volta l'idea che l'identità autoriale non vada cercata al di fuori dell'opera, bensì nel suo stesso farsi. Come afferma anche Claudia Carmina, “l'identità dell'autore [...] non ha nulla a che fare con la biografia ma si fonda sulla particolarità inconfondibile del tratto espressivo” (Carmina 2019: 32).

In uno dei testi raccolti in *L'invenzione occasionale*⁴ (2019), Ferrante prende spunto da un dipinto anonimo del XVII secolo custodito al Pio Monte della Misericordia di Napoli per sostenere che l'immagine più compiuta dell'autore non si costruisce attraverso la sua presenza pubblica, bensì attraverso le strategie formali e le scelte compositive che strutturano l'opera. L'autrice scrive:

Più guardo la monaca, più l'Ignoto del XVII secolo mi diventa noto. Non anagraficamente, non attraverso la sua storia di vita, ma attraverso le sue strategie espressive. [...] Nello spazio dell'opera d'arte, biografia, autobiografia hanno una verità del tutto diversa da quella che attribuiamo a un curriculum vitae, a una dichiarazione dei redditi. In quello spazio c'è, ci deve essere, una libertà di invenzione che può permettersi di violare tutti i patti di verità della vita comune. L'artista di *Nostra Signora de la Soledad* mi è ignoto, per capirci, solo sul piano storico-biografico. Ma mi è notissimo, ormai, nell'esercizio della sua funzione di autore, così noto che potrei dare a quella funzione, per comodità, un nome, per esempio femminile. Esso non sarebbe affatto uno pseudonimo, ma l'unico vero nome utile per identificare la sua potenza immaginativa, la sua abilità manipolatrice. Ogni altra etichetta sarebbe di disturbo, porterebbe nell'opera proprio ciò che dall'opera è stato tenuto fuori perché essa potesse stare a galla nel gran fiume delle forme. Il gioco naturalmente potrebbe essere esteso anche agli artisti che, a torto, non consideriamo neanche "Ignoti" (Ferrante 2019: 32).

L'autrice opera, dunque, una distinzione netta tra verità biografica e verità artistica, sottraendo l'identità dell'autore alla dimensione anagrafica e documentaria per collocarla interamente nello spazio dell'opera. Si tratta di una vera e propria dichiarazione di poetica, costruita su un paradosso: non sono i fatti oggettivi e misurabili della vita a fondare l'identità, ma la loro rielaborazione inventiva

⁴ Nell'autunno del 2017 Elena Ferrante ha ricevuto l'incarico di curare una rubrica a cadenza settimanale per il quotidiano britannico «The Guardian». Gli interventi pubblicati tra il 20 gennaio 2018 e il 12 gennaio 2019 sono stati successivamente raccolti nel volume *L'invenzione occasionale* (2019). In particolare, l'intervento citato nel testo è apparso nella raccolta con il titolo *L'unico vero nome*.

nella scrittura (Carmina 2019: 33). La verità dell'autore emerge quindi dalla configurazione che il vissuto assume nel testo, anche quando la narrazione si concede la libertà di infrangere i "patti di verità" della vita comune. In questa prospettiva, lo pseudonimo diviene l'"unico vero nome utile", poiché identifica l'autore nella sua funzione creativa e non nella sua biografia (Carmina 2019: 33). L'identità autoriale si rivela dunque come effetto della scrittura, in quanto il soggetto prende consistenza nell'atto inventivo.

Se l'autore esiste pienamente solo nello spazio dell'opera, diventa allora decisivo interrogarsi sulle condizioni che permettono a tale spazio di costituirsi come luogo esclusivo dell'autorialità. È in questo senso che l'anonimato, nel discorso di Ferrante, si configura come dispositivo poetico. La strategia di sottrazione della figura pubblica diventa, infatti, la condizione che permette all'autorialità di manifestarsi interamente nel testo, trasformando la scrittura in uno spazio di assoluta libertà espressiva e creativa. Poiché l'identità dell'autrice coincide con l'atto stesso della scrittura, l'assenza della figura pubblica non costituisce una mancanza, ma al contrario garantisce lo spazio necessario perché l'autrice possa costruire, sperimentare e dare forma alla propria identità senza vincoli esterni. Ferrante lo esplicita quando afferma che "scrivere sapendo di non dover apparire genera uno spazio di libertà creativa assoluta. È un angolo mio che intendo difendere, ora che l'ho sperimentato. Se ne fossi privata, mi sentirei bruscamente impoverita" (Ferrante 2016: 48). Inoltre, la tutela di questa condizione risulta per l'autrice imprescindibile:

Oggi la cosa che temo di più è la perdita dello spazio creativo del tutto anomalo che mi pare di aver scoperto. Non è poco scrivere sapendo di poter orchestrare per i lettori non solo una storia, personaggi, sentimenti, paesaggi ma la propria figura di autrice, la più vera perché fatta di sola scrittura, di pura esplorazione tecnica di una possibilità. Ecco perché o resto Ferrante o non pubblico più (Ferrante 2016: 207).

L'anonimato si configura allora come la garanzia di un laboratorio creativo in cui l'autrice non è chiamata a rappresentarsi come persona, ma può costruirsi esclusivamente come funzione narrativa. Preservare tale spazio significa, per Ferrante, preservare la possibilità stessa di continuare a scrivere.

Oltre a considerare la scrittura come spazio di libertà e creatività assolute, Ferrante ricerca costantemente nella propria pratica narrativa un senso di onestà. Tuttavia, per l'autrice, l'onestà non coincide con la precisione dei fatti né con la verità del dato biografico. Nel capitolo intitolato "Il finto, il vero", contenuto in *L'invenzione occasionale*, la scrittrice riflette sul rapporto tra finzione e verità nella scrittura, smontando l'idea che ciò che è inventato sia necessariamente meno vero di ciò che è realmente accaduto. La scrittrice problematizza radicalmente l'idea di una verità intesa come semplice adesione ai fatti, portando come esempio un'ipotesi narrativa. In particolare, immagina di voler provare, in un determinato episodio, ad attenersi scrupolosamente al reale, recandosi da

un'amica per raccogliere la sua versione di alcuni eventi e riportarla con la massima fedeltà possibile. Tuttavia, durante l'ascolto, emerge un dubbio decisivo: ciò che l'amica sta narrando corrisponde davvero a quanto è accaduto, oppure è già una rielaborazione soggettiva, una selezione, un'autogiustificazione inconsapevole? La riflessione che ne deriva è che il "vero" non si dà mai allo stato puro, ma sempre come racconto, dunque come costruzione, poiché anche la testimonianza più sincera implica scarti, omissioni, enfasi, deformazioni. Pertanto, la pretesa di una scrittura meramente referenziale si rivela illusoria: aderire ai fatti significherebbe, in realtà, aderire a una versione già filtrata del reale. Da qui nasce l'impossibilità di "tracciare una linea di demarcazione tra storie vere e storie di finzione" (Ferrante 2019: 17). La scrittrice precisa infatti che:

Lo sforzo di fedeltà non potrà mai prescindere dalla mia immaginazione, dalla ricerca di coerenza fantastica, dall'assegnazione di un ordine e un senso, perfino dalla mimesi della mancanza di ordine e senso. Ogni uso letterario della scrittura, per via della sua congenita artificialità, comporta sempre una qualche forma di finzione. Il discrimine è piuttosto quanta verità la finzione riesce alla fine a catturare (Ferrante 2019: 18).

La finzione, dunque, non si oppone alla verità, ma ne costituisce la condizione di possibilità: ciò che conta è la capacità della scrittura di dare forma a una materia instabile e frantumata, rendendo leggibili emozioni, conflitti e ambivalenze nella loro forza originaria. L'onestà della scrittura consiste nel mantenere la tensione, l'ambiguità e l'asprezza dell'esperienza, attraverso scelte stilistiche e narrative capaci di restituirne la complessità, dove forma e contenuto risultano inscindibili.

È infatti proprio attraverso le scelte stilistiche e la cura della parola che Ferrante ritiene si possa giungere a una forma di verità autenticamente letteraria. Questo principio attraversa più volte le riflessioni raccolte in *La frantumaglia* e trova una formulazione particolarmente esplicita nell'intervista rilasciata ai suoi editori, Sandra Ozzola, Sandro Ferri ed Eva Ferri:

Sono convinta che senza le parole giuste, senza un lungo addestramento nel combinarle, non viene fuori niente di vivo e di vero. Non basta, come si usa sempre più oggi, dire: sono fatti realmente accaduti, è la mia vita vera, nomi e cognomi sono quelli veri, descrivo proprio i luoghi in cui gli avvenimenti si sono verificati. Una scrittura inadeguata può rendere costituzionalmente falsa la più onesta delle verità biografiche. La verità letteraria non è fondata su nessun patto autobiografico o giornalistico o giuridico. [...] La verità letteraria è la verità sprigionata esclusivamente dalla parola ben utilizzata, e si esaurisce in tutto e per tutto nelle parole che la formulano. Essa è direttamente proporzionale all'energia che si riesce a imprimere alla frase, e quando funziona non c'è stereotipo, luogo comune, bagaglio consunto della letteratura popolare che le resista. Riesce a rianimare, resuscitare, piegare alle sue necessità ogni cosa (Ferrante 2016: 219).

In questo passaggio, Ferrante ribadisce che la verità non precede la scrittura come un contenuto stabile da trascrivere, ma nasce dall'efficacia formale del linguaggio. L'insistenza sulle "parole giuste" e sull'

“addestramento nel combinarle” sottolinea come la verità letteraria sia il risultato di un lavoro tecnico, di un esercizio rigoroso sulla forma. Viene così messa in discussione ogni concezione ingenuamente referenziale della scrittura: una narrazione può essere fattualmente esatta e tuttavia risultare “costituzionalmente falsa” se priva di tensione stilistica. La verità letteraria, così intesa, coincide con l’energia impressa alla frase, con la capacità della lingua di rendere il reale nuovamente percepibile e vivo. In tal modo, Ferrante riafferma che l’onestà dello scrittore non consiste nella fedeltà documentaria, ma nella responsabilità formale: è nella qualità della scrittura (nel ritmo, nella precisione lessicale, nella tensione sintattica) che si misura la possibilità di accedere a una verità propriamente letteraria.

In questa prospettiva, la scrittura ferrantiana si configura come un vero e proprio laboratorio del reale. La pagina, lungi dall’essere il luogo della semplice registrazione dei fatti o della trascrizione dell’autobiografia, si configura come uno spazio di elaborazione in cui l’esperienza (anche personale) viene scomposta, interrogata e riorganizzata, affinché possa emergere la sua verità emotiva e conflittuale. Alla domanda posta da Sandra Ferri: “Cosa succede alla realtà quando entra in un romanzo? Come nascono i tuoi libri?”, Elena Ferrante risponde:

Non sono in grado di dire niente di preciso. Credo che nessuno sappia davvero come prende forma un racconto. [...] Nella mia esperienza c’è un *prima*, fatto di frammenti di memoria, e un *dopo*, in cui nasce il racconto. [...] [I frammenti di memoria sono] un materiale eterogeneo difficile da definire. Hai presente quando hai in testa poche note di un motivo ma non sai cos’è e se lo canticchi finisce per diventare una canzone diversa da quella che ti assilla? Oppure ti ricordi di un angolo di strada ma non ti viene in mente dove si trova? Per dare una etichetta a questi frammenti uso una parola che usava mia madre: *frantumaglia*. Sono pezzi e pezzetti di cui è difficile dire che provenienza abbiano e in testa fanno rumore, certe volte causano persino malessere (Ferrante 2016: 217).

Questi frammenti, eterogenei e instabili, costituiscono il materiale grezzo su cui si fonda il racconto. Occorre organizzarli e interpretarli, lasciando emergere forze contrastanti che rendono la narrazione viva e complessa. Come spiega Ferrante:

Possono essere isolati e identificati: luoghi di infanzia, persone di famiglia, compagni di scuola, voci offensive o tenere, momenti di grande tensione. Una volta che hai messo un po’ d’ordine cominci a raccontare. Ma quasi sempre qualcosa non funziona. È come se da quelle schegge di possibile narrazione si sviluppassero forze uguali e contrarie: bisogno di venire alla luce nitidamente e intanto calarsi sempre più in profondità (Ferrante 2016: 218).

In questo modo, il concetto di *frantumaglia* diventa lo strumento attraverso cui l’autrice trasforma ricordi, emozioni e frammenti di esperienza in materia narrativa, facendo emergere una verità emotiva e formale. La scrittura non replica semplicemente il reale, ma lo sperimenta, lo amplifica e lo rende

leggibile attraverso l'invenzione e la cura stilistica, confermando l'immagine della pagina come laboratorio creativo in cui l'identità e l'esperienza trovano la loro forma più autentica.

2.2 La Frantumaglia e La Smarginatura

La frantumaglia è anche il titolo del volume in cui sono raccolte le lettere di Elena Ferrante alle Edizioni e/o, delle interviste rilasciate dalla scrittrice e corrispondenze con alcuni lettori. L'opera rappresenta “‘the writer’s journey’ that, far from following a linear autobiographical path, delves into the twists and turns of Ferrante’s thoughts and memories” (Sarnelli 2020: 5). Il libro stesso si configura dunque come un percorso non lineare, in cui l'identità autoriale non viene esposta secondo una progressione coerente e ordinata, ma emerge attraverso stratificazioni, ritorni e discontinuità che rispecchiano la natura frammentaria dell'esperienza.

Come già accennato, il termine affonda le sue radici nell'infanzia di Ferrante e proviene da un'espressione materna. La sua stessa etimologia rimanda a un ricordo doloroso: una combinazione di *frantumi* e del suffisso peggiorativo *-aglia*, parola appartenente al dialetto napoletano, utilizzata da sua madre per descrivere una sensazione contraddittoria e destabilizzante del sé, un inquietante miscuglio di frammenti che produceva disorientamento e sofferenza (Sarnelli 2020: 5). Il vocabolo conserva quindi una duplice valenza: affettiva e privata, legata al ricordo personale, e al tempo stesso teorica e strutturale, in quanto diventa un concetto chiave per comprendere la scrittura di Ferrante e la modalità con cui organizza frammenti di esperienza ed emozione nel testo. Come Ferrante afferma:

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 frantumàglia) la deprimeva [...]. La frantumaglia è un paesaggio instabile, una massa aerea o acquatica di rottami all'infinito che si mostra all'io, brutalmente, come la sua vera e unica interiorità. La frantumaglia è il deposito del tempo senza l'ordine di una storia, di un racconto. La frantumaglia è l'effetto del senso di perdita, quando si ha la certezza che tutto ciò che ci sembra stabile, duraturo, un ancoraggio per la nostra vita, andrà a unirsi presto a quel paesaggio di detriti che ci pare di vedere (Ferrante 2016: 85).

In questa definizione, la *frantumaglia* assume i tratti di una condizione esistenziale e conoscitiva. Essa è il deposito informe del tempo, ciò che precede l'ordine della narrazione e ne mette costantemente in crisi la possibilità. Se la scrittura è un laboratorio del reale, la *frantumaglia* ne costituisce la materia prima caotica, il fondo instabile da cui il racconto prende forma e contro cui

continuamente si misura. Difatti, “experiencing the feeling of *frantumaglia* – described also as an unrepresentable magma – is exactly what allows the creative act of writing through which she can recompose her sense of self” (Sarnelli 2020: 6). In altre parole, è proprio questa percezione del caos interno a fornire a Ferrante il materiale necessario a ricomporre il sé attraverso la scrittura. In linea con questa prospettiva, la scrittrice conferma: “ogni interiorità, al fondo, è un magma che urta contro l’autocontrollo, ed è quel magma che bisogna provare a raccontare, se vogliamo che la pagina abbia energia” (Ferrante 2016: 259).

Laura Sarnelli dà una definizione molto precisa del termine, sottolineando che:

Past and present converge in this word as it conveys contradictory feelings: on the one hand, it connotes an acoustic-visual sensation connected to the writer’s childhood memory as ‘un’esplosione coloratissima di suoni, migliaia e migliaia di farfalle con ali sonore’ on the other, the word refers to a more mature fear of fading or losing the use of language, ‘the anguish of death’, the sorrowful feeling of a body evaporating (Sarnelli 2020: 6).

La *frantumaglia* si configura così come un punto di convergenza tra memoria sensoriale e angoscia di dissoluzione, tra vitalità e perdita. L’ultima connotazione della parola espressa nella citazione di Sarnelli, ovvero la sensazione dolorosa di un corpo che si dissolve ed evapora, è legata alla “perception of an emotional whirlpool that makes the ego falter and lean out over the dark depths of its psychic life, where it risks shattering and getting lost” (Sarnelli 2020: 5). La *frantumaglia* coincide, dunque, con un’esperienza di destabilizzazione dell’io. Oltretutto, il termine assume una connotazione marcatamente di genere, “as one of the main words in Ferrante’s “family lexicon,” *frantumaglia* is interestingly gender-inflected as a peculiarly feminine psychic fragmentation” (Sarnelli 2020: 6). Il vocabolo, trasmesso dalla madre e legato a una genealogia femminile della parola, non descrive semplicemente una condizione psicologica individuale, ma rimanda a una modalità specificamente femminile di esperire la discontinuità del sé, la lacerazione tra ruoli, aspettative sociali e desiderio di autodeterminazione. In questo senso, la *frantumaglia* si iscrive in una tradizione di riflessione sulla soggettività femminile come spazio attraversato da tensioni e scarti, in cui l’identità non si dà come unità compatta, ma come campo di forze instabile e continuamente ridefinito.

La sensazione di *frantumaglia*, intesa come frammentazione di un io prettamente femminile, trova nelle opere di Ferrante la sua traduzione narrativa nella *smarginatura*. Se la *frantumaglia* designa una condizione interiore, un malessere psico-fisico che riguarda la percezione disordinata e caotica del sé, la *smarginatura* ne rappresenta la manifestazione dinamica e percettiva. Difatti, “while *frantumaglia* is a mental condition, a psychic-physical malaise in which past and present overlap, *smarginatura* is its materialization, a bodily experience described as a synesthetic perception that

encompasses the surrounding world and the female body in the totality of its senses” (Sarnelli 2020: 6-7). La *smarginatura* è, dunque, “lo ‘scombino’ [...], il rischio dello sconfinamento dalla ragione alla follia [...]: la fuoriuscita dal margine prestabilito della realtà convenzionale, secondo il neologismo semantico – ottenuto cioè tramite allargamento, specializzazione o aggiunta dei significati già presenti in una parola – che Ferrante reinventa in un’area psichica ‘forzando il significato comune della parola’” (de Rogatis 2018: 71). La *smarginatura* indica l’esperienza di dissoluzione dei confini, avvertita tanto all’interno del soggetto quanto nella percezione del mondo esterno, quando ciò che appare stabile e definito perde improvvisamente consistenza.

Si tratta di una vera e propria alterazione della relazione tra soggetto e mondo, in quanto i margini delle cose (oggetti, corpi, persone, spazio) perdono nitidezza, si dissolvono o si fanno incerti, producendo una sensazione di eccesso e di traboccamento che incrina l’ordine della realtà convenzionale. Ciò che dovrebbe apparire distinto e definito tende a confondersi, generando una percezione di instabilità radicale. In questo senso, la *smarginatura* implica una perdita di controllo e un’angoscia profonda, poiché investe direttamente l’identità del soggetto, esposto al rischio di disintegrazione. Se la *frantumaglia* rappresenta il deposito caotico e informe dell’interiorità, il magma in cui si accumulano frammenti di esperienza non ancora organizzati narrativamente, la *smarginatura* è il momento in cui tale magma rompe la superficie dell’ordine simbolico, mettendo in crisi i confini che tengono insieme l’io e il reale. Tuttavia, proprio in quanto esperienza limite, essa non coincide unicamente con una minaccia dissolutiva, ma piuttosto anche come zona di intensità conoscitiva, uno spazio in cui l’identità, privata delle sue forme rassicuranti, viene costretta a confrontarsi con la propria instabilità costitutiva.

Un esempio particolarmente lampante del fenomeno della *smarginatura* nel testo ferrantiano è visibile nel primo volume dell’*Amica geniale*. Elena racconta il primo episodio di *smarginatura* percepito da Lila che si verifica durante la sera di Capodanno del 1985, quando durante i festeggiamenti inizia una sparatoria tra gruppi rivali:

[Lila] diceva che in quelle occasioni si dissolvevano all’improvviso i margini delle persone e delle cose. [...] Le era sembrato che tutti gridassero troppo e che si muovessero troppo velocemente. Questa sensazione si era accompagnata a una nausea e lei aveva avuto l’impressione che qualcosa di assolutamente materiale, presente intorno a lei e intorno a tutti e a tutto da sempre, ma senza che si riuscisse a percepirlo, stesse spezzando i contorni di persone e cose rivelandosi (Ferrante 2011: 85-86).

Tuttavia, sarà soltanto molti anni più tardi, in occasione del terremoto che nel 1980 colpì la città di Napoli, che Lila riuscirà a raccontare con precisione all’amica ciò che le era accaduto in quella circostanza, attribuendo per la prima volta un nome a quella sensazione:

Usò proprio *smarginare*. [...] Disse che i contorni di cose e persone erano delicati, che si spezzavano come il filo del cotone. Mormorò che per lei era così da sempre, una cosa si smarginava e pioveva su un'altra, era tutto uno sciogliersi di materie eterogenee, un confondersi e rimescolarsi. [...] Borbottò che non doveva mai distrarsi, se si distraeva le cose vere, che con le loro contorsioni violente, dolorose, la terrorizzavano, prendevano il sopravvento su quelle finte che con la loro compostezza fisica e morale la calmavano, e lei sprofondava in una realtà pasticciata, collacea, senza riuscire più a dare contorni nitidi alle sensazioni. Un'emozione tattile si scioglieva in visiva, una visiva si scioglieva in olfattiva (Ferrante 2014: 162).

Gli episodi di smarginatura si manifestano in Lila nei momenti in cui le rigide strutture sociali e le aspettative legate al genere diventano per lei intollerabili. Quando le regole implicite del contesto in cui vive, ossia il rione, spazio chiuso, marginale e profondamente segnato da dinamiche patriarcali, esercitano una pressione costante sulla sua soggettività, l'equilibrio identitario vacilla fino a rischiare la disgregazione (Sarnelli 2020: 8).

Come abbiamo osservato in precedenza, la *smarginatura* rappresenta anche uno spazio critico in cui l'identità, spogliata delle sue configurazioni più stabili e rassicuranti, è costretta a misurarsi con la propria intrinseca precarietà, trasformando la crisi in una possibile occasione di consapevolezza. Tale dinamica non riguarda esclusivamente Lila, ma attraversa l'intero universo femminile ferrantiano. Come osserva Giorgia Bosco nell'articolo "Il caso Ferrante: un'inchiesta":

Anche le protagoniste de *L'amica geniale*, come Delia e Olga, sono [...] sottoposte a un incessante processo di destrutturazione identitaria. C'è un momento nella vita delle figure femminili ferrantiane in cui si spezzano improvvisamente i confini a cui la società patriarcale le ha relegate. [...] In tutti i romanzi dell'autrice, la soggettività femminile è ritratta con una tale complessità che, sottoposta alla coerenza obbediente con i canoni e i modelli patriarcali, scoppia in schegge (Bosco 2019).

Si tratta, dunque, di un processo di disgregazione che attraversa tutte le protagoniste ferrantiane e prende origine dalla convinzione dell'autrice che "l'io femminile, con la sua lunghissima storia di oppressione e repressione, tende, rivoltandosi, a frantumarsi e ricomporsi e ancora frantumarsi in modo sempre impreveduto" (Ferrante 2016: 269). Questo processo di frantumazione dell'identità, oltre che investire le sue protagoniste, coinvolge la stessa Ferrante, la quale opera tale frammentazione all'interno della narrazione, inserendo schegge di sé stessa, di persone, luoghi ed eventi a lei familiari, che si mescolano e si rielaborano sia per costruire la storia sia per delineare un'autobiografia celata, sfuggente ma comunque presente, permettendole, come afferma, di essere "un'autrice che generando la scrittura [delle sue protagoniste], genera sé stessa" (Ferrante 2021: 63).

2.3 Identità e scrittura in Annie Ernaux

Come Elena Ferrante, che in *La frantumaglia* e in *I margini e il dettato* costruisce uno spazio di autoriflessione capace di illuminare retrospettivamente la propria opera narrativa, anche Annie Ernaux dedica un luogo specifico alla messa a fuoco del proprio processo di scrittura in *L'écriture comme un couteau* (2003). In questo testo, nato dallo scambio epistolare con Frédéric-Yves Jeannet, la forma dell'*entretien* via e-mail diventa la condizione stessa di una riflessione lenta, distesa, capace di sottrarsi all'immediatezza dell'intervista orale e alla pressione del discorso pubblico. L'autrice stessa dichiara: "pendant une année environ, sans régularité particulière, Frédéric-Yves Jeannet m'a envoyé par e-mail un ensemble de questions et de réflexions. [...] Là, je pouvais prendre le temps d'apprivoiser cet espace, de faire surgir du vide ce que je pense, cherche, éprouve quand j'écris – ou tente d'écrire – mais qui est absent quand je n'écris pas" (Ernaux 2003 : 12). Il volume si configura, dunque, come un'esplorazione parallela a quella dell'*écriture 'littéraire' proprement dite*, che rende possibile, all'interno di una forma dialogica, esplicitare in forma riflessiva ciò che nell'opera resta implicito o si iscrive diversamente nella materia narrativa (Ernaux 2003: 17).

Fin dalle prime pagine del volume-intervista, l'autrice insiste sulla dimensione necessaria e quasi vitale della scrittura, mettendo in netta contrapposizione le attività pubbliche legate alla sua posizione di scrittrice e l'atto dello scrivere. In particolare, riflettendo sui numerosi viaggi richiesti dal suo lavoro, afferma:

Toutes les activités qui sont la justification de mes voyages – rencontres avec des étudiants, des écrivains, des journalistes – me font vivre à la surface de moi-même, dans la dispersion. [...] Ce n'est pas désagréable [mais] je ne supporte pas cela très longtemps, pas plus d'une semaine. Surtout si j'ai un texte en cours. Dans ce cas, la prison, c'est dehors, et la liberté le bureau où je m'enferme. C'est là que j'existe vraiment. [...] Je ne me pense jamais écrivain, juste comme quelqu'un qui écrit, qui *doit* écrire (Ernaux 2003 : 19).

Ciò che emerge da questa riflessione è la percezione della scrittura come necessità primaria, che precede ogni altra funzione sociale, in quanto è nello spazio chiuso dello studio, più che nella dimensione della visibilità pubblica, che l'autrice sente di esistere veramente. Ciò non implica tuttavia una sottrazione alla scena pubblica, in quanto Ernaux partecipa con continuità a interviste, dibattiti e conferenze, al punto che tali metadiscorsi sono ormai considerati parte integrante della sua opera. Come osserva Isabelle Charpentier, infatti, "ces métadiscours sont désormais considérés [...] comme faisant partie intégrante de l'oeuvre littéraire ernausienne. [...] Dans ces dispositifs construisant un pacte de lecture très directif, elle donne le 'mode d'emploi' de ses récits [...], explique sa 'poétique d'auteure', bref oriente, balise, encadre et tente de contrôler sa

réception critique” (Charpentier 2024 : 399). Tuttavia, al di là dell’esposizione mediatica (che la distingue dalla scelta di assenza dalla scena pubblica di Ferrante) ciò che accomuna entrambe le autrici è la centralità della scrittura quale luogo privilegiato di costituzione del sé. L’identità non si esaurisce nel ruolo pubblico di scrittrice, né coincide con la sua figura autoriale, ma si definisce nel gesto stesso dello scrivere, inteso come necessità interiore e spazio di elaborazione della propria verità.

La stessa centralità della scrittura è ribadita in un’intervista con Daria Bignardi in occasione del Salone Internazionale del Libro di Torino del 2022, dove Ernaux afferma:

Écrire, c’est l’impression d’être maîtresse de quelque chose, d’avoir une action, d’agir. C’est certainement le domaine, l’écriture, où j’ai le plus le sentiment que je fais ce que je dois faire, que je suis à la bonne place, en quelque sorte, beaucoup plus que dans d’autres rôles, fonctions, que j’ai pu occuper. Je pense à être professeur, à être mère de famille. [...] Je suis contente d’avoir eu des enfants, des petits-enfants, et en même temps ce n’est pas la vraie place. La vraie place c’est l’écriture et c’est là où je peux le plus donner quelque chose, donner vraiment plus que partout ailleurs, dans d’autres domaines (Ernaux 2022 min. 39).

Anche qui la scrittura si configura come “la vraie place”, il luogo in cui l’autrice esercita un’azione pienamente consapevole e si riconosce come soggetto agente. In questo senso, come per Elena Ferrante, scrivere non rappresenta una delle molte attività possibili per una donna, ma l’ambito esclusivo in cui si definisce la propria posizione nel mondo. Tra i diversi ruoli sociali assunti, quello della scrittura resta dunque il luogo privilegiato dove poter esprimere la parte più autentica della propria identità. Al tal proposito, secondo Elena Ferrante:

Scrivere non va in nessun caso subordinato a un “dopo che”. La scrittura, quando è il nostro modo di stare al mondo, non può che affermare di continuo il suo primato sulle mille altre cose della vita: l’amore, lo studio, un lavoro. Essa si impone anche quando non c’è carta e penna o altro, perché la nostra testa sempre in adorazione della parola scritta detta frasi persino in assenza di strumenti per fissarle. Scrivere insomma è sempre lì, urgente (Ferrante 2019: 43).

In entrambe le autrici la scrittura emerge come luogo prioritario e irrinunciabile dell’esistenza. Sia Ferrante che Ernaux attribuiscono alla scrittura un primato assoluto: non un’attività tra le altre, bensì il fondamento stesso del loro modo di stare al mondo.

La consapevolezza di Ernaux di poter essere, prima di tutto, una donna che scrive per vivere affonda le sue radici nell’educazione ricevuta durante l’infanzia, in particolare dalla madre, figura che l’autrice descrive come combattiva, infinitamente più forte e più libera del padre. Ernaux sottolinea come la madre non le abbia imposto i tradizionali “mestieri femminili”, consentendole

invece di leggere liberamente e di investire interamente negli studi, trasmettendole l'idea che, anche in quanto donna, potesse diventare ciò che desiderava. Come lei stessa evidenzia:

Le féminisme n'a pas eu de mot pour moi d'abord, mais un corps, une voix, un discours, une façon de vivre, dès ma venue au monde : ceux de ma mère. J'ai raconté tout cela dans *La femme gelée*, la liberté de lire autant et tout ce que je voulais, l'absence totale de travaux dits féminins, l'ignorance de la couture, de la cuisine, etc., la valorisation des études et de l'indépendance matérielle pour une femme (Ernaux 2003 : 101-102).

L'esempio materno, fondato sull'indipendenza, sulla curiosità intellettuale e sulla valorizzazione dell'istruzione, rappresenta per Ernaux la matrice originaria di un processo di emancipazione, grazie al quale la scrittura diventa non solo una pratica espressiva, ma una vera e propria forma di esistenza.

Uno dei capisaldi della riflessione di Annie Ernaux è, infatti, la concezione della scrittura come pratica di emancipazione e di autorappresentazione. Fin dagli esordi, l'atto dello scrivere si configura per lei soprattutto come strumento concreto di trasformazione della propria condizione. In particolare, nel capitolo intitolato *L'écriture a deux formes pour moi*, presente in *L'Écriture comme un couteau*, l'autrice introduce una distinzione fondamentale tra la scrittura delle opere letterarie e quella dei *journaux intimes*, indicando le prime come vere e proprie *explorations*, mentre i diari rappresentano una forma di messa a nudo più intima e spontanea. A tal proposito, sottolinea:

Dans ma pratique d'écriture, j'ai tendance à situer à part le journal. Tout d'abord parce qu'il a été mon premier mode d'écriture, sans visée littéraire particulière, simple confident et aide-à-vivre. J'ai commencé un journal intime quand j'avais seize ans, un soir de chagrin, à une époque où je ne prévoyais pas spécialement d'engager ma vie dans l'écriture. Si je me souviens de m'être appliquée à « bien écrire » au début, très vite la spontanéité l'a emporté: pas de ratures, pas de souci de forme ni d'astreinte à la régularité. De toute façon, j'écrivais pour moi-même, pour me libérer d'émotions secrètes, sans aucun désir de montrer mes cahiers à quiconque (Ernaux 2003 : 22).

Questo passaggio chiarisce come il diario costituisca il primo spazio di espressione e di liberazione: un luogo protetto, non destinato alla pubblicazione, in cui la scrittura assume una funzione eminentemente terapeutica e vitale. La spontaneità, l'assenza di rielaborazione formale e di finalità pubblica sottolineano il carattere privato e immediato di questa pratica, che permette all'autrice di depositare emozioni e conflitti senza mediazioni. Tuttavia, proprio questa apparente immediatezza rappresenta già un primo atto di costituzione identitaria, in quanto scrivere per sé significa dare forma all'esperienza, sottrarla al caos del vissuto e riconoscerla come parte della propria storia.

Per quanto le due forme di scrittura assumano entrambe un ruolo centrale nel percorso di Ernaux, differiscono profondamente per finalità. Se i diari funzionano come strumento di messa a nudo personale e di liberazione dei sentimenti, nei quali l'autrice non percepisce “le sentiment de «

construire » une réalité, seulement de laisser une trace d'existence, de déposer quelque chose, sans finalité particulière, sans délai aucun de publication, du pur *être-là*” (Ernaux 2003 : 23), contrariamente “dans les livres [...] tout est à faire, à décider, en fonction d'une visée, qui se réalisera au fur et à mesure de l'écriture” (Ernaux 2003 : 23). Qui emerge con chiarezza la dimensione progettuale dell'opera letteraria: nei libri, la scrittura non si limita a “lasciare una traccia dell'esistenza”, ma la organizza, la struttura e la orienta verso una finalità conoscitiva. L'atto di decidere, selezionare, costruire implica una presa di posizione nei confronti della propria esperienza e del mondo sociale.

Per riassumere la sua visione, Ernaux afferma:

L'écriture a deux formes pour moi. D'une part, des textes concertés [...] et de l'autre, parallèlement, une activité de diariste, ancienne, multiforme. [...] Dans mon esprit, ceux deux modes d'écriture constituent un peu une opposition entre « public » et « privé », littérature et vie, totalité et inachèvement. Action et passivité. [...] Je dirais que le journal intime me paraît le lieu de la jouissance, que les autres textes sont celui de la transformation. J'ai plus besoin de transformer que de jouir (Ernaux 2003 : 24).

La contrapposizione tra *jouissance* e *transformation* è particolarmente significativa. Se, infatti, il diario è il luogo di un appagamento immediato legato all'espressione del sé, l'opera letteraria è il luogo della trasformazione, dunque dell'elaborazione e del superamento. Ernaux dichiara esplicitamente di sentire soprattutto l'esigenza di trasformare, in quanto è in essa che si radica la dimensione emancipatrice della sua scrittura. Entrambe le forme, infatti, partecipano alla costituzione e alla comprensione della propria identità, ma su piani diversi: il diario custodisce e registra l'esperienza nel suo farsi, mentre il libro la rielabora, la espone e la iscrive in una dimensione pubblica e condivisibile. In tal modo, la scrittura, in tutte le sue declinazioni, diventa per Ernaux lo spazio privilegiato in cui il sé si riconosce, si analizza e si ridefinisce.

Attraverso le opere concepite fin dall'inizio per la pubblicazione, Ernaux si propone di narrare la frattura (sperimentata precocemente) tra il mondo d'origine e quello borghese-intellettuale, tra il linguaggio familiare e la lingua legittima della cultura dominante. In questo scarto si iscrive la necessità della scrittura: essa diventa il luogo in cui rendere intelligibile quella distanza, attraversarla, senza mai tentare di cancellarla. Come sottolinea Francesca Lorandini, “à chaque fois, dans chaque livre elle revient sur son parcours de transfuge de classe, et à chaque fois elle cherche, à travers l'écriture, à mieux creuser, à mettre au jour ce réel renié pendant si longtemps, pour pouvoir enfin “venger sa race”” (Lorandini 2023: 4). Questo movimento di ripercorrenza evidenzia come la scrittura ernauxiana si configuri come un gesto di scavo e di restituzione, volto a riportare alla luce un'esperienza sociale rimossa o svalutata. Come abbiamo esplorato nel primo capitolo, il progetto

letterario di Ernaux non ha mai uno scopo soltanto individuale o psicologico, ma è profondamente sociale. Scrivere significa sottrarre l'esperienza, soprattutto quella femminile e popolare, all'invisibilità e al silenzio cui è storicamente destinata.

Questa esigenza di restituzione sociale si traduce anche in una precisa scelta formale. Attraverso un lavoro di oggettivazione rigorosa, che si manifesta nell'uso controllato e "piatto" della lingua, l'autrice restituisce dignità a esistenze ordinarie, a corpi, gesti e sentimenti che raramente trovano spazio nella letteratura canonica. In particolare, Ernaux sostiene:

En 1982, j'ai mené une réflexion difficile, qui a duré six mois environ, sur la situation de narratrice issue du monde populaire, et qui écrit, comme disait Genet, dans « la langue de l'ennemi », qui utilise le savoir-écrire « volé » aux dominants. [...] La seule écriture que je sentais « juste » était celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé. [...] C'est ce que j'appelle dans *La Place* « l'écriture plate », celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles (Ernaux 2003 : 34).

Le lettere a cui la scrittrice fa riferimento erano concise, essenziali, prive di effetti di stile o di umorismo, elementi che i suoi genitori avrebbero percepito come artificiosi o imbarazzanti. Attraverso questa scelta stilistica, l'autrice adotta una scrittura sobria e oggettiva, capace di riportare le esperienze vissute senza mediazioni retoriche. L'obiettivo è quello di "empote[r] dans la littérature quelque chose de dur, de lourd, de violent même, lié aux conditions de vie, à la langue du monde qui a été complètement le mien jusqu'à dix-huit ans, un monde ouvrier et paysan. Toujours quelque chose de réel" (Ernaux 2003: 35). In questo modo, grazie all'utilizzo della *langue blanche*, Ernaux affronta e rielabora la frattura culturale derivante dall'essere una "immigrée de l'intérieur" della società francese, ossia una narratrice nata in un contesto popolare e chiamata a scrivere con strumenti e lingua dei dominanti.

Rimanendo sul tema delle scelte linguistiche e stilistiche, come già evidenziato per Ferrante, anche per Ernaux la cura delle parole e la costruzione delle frasi costituiscono il fondamento stesso della verità letteraria. Quando afferma che "tout l'enjeu consiste à trouver les mots et les phrases les plus justes, qui feront exister les choses, "voir", en oubliant les mots, à être dans ce que je sens être une écriture du réel", l'autrice sottolinea che il reale non si impone spontaneamente alla scrittura, ma deve essere raggiunto attraverso un lavoro accurato e consapevole sulla lingua. Allo stesso modo, per Ferrante "la verità letteraria è una verità sprigionata esclusivamente dalla parola ben utilizzata e si esaurisce in tutto e per tutto nelle parole che la formulano" (Ferrante 2016: 220). In entrambe le autrici, quindi, la verità letteraria non coincide con un patto di autenticità, ma con la capacità della scrittura di far esistere le cose, di renderle percepibili e condivisibili. Anche Ernaux, pur rifiutando il

romanzo di finzione, esplora, come Ferrante, la permeabilità dei confini tra finzione e realtà, arrivando a riconoscere che vi sono autobiografie che mancano la verità e romanzi che, invece la raggiungono. Difatti, l'autrice afferma che “c'est l'écriture, globalement, qui détermine le degré de vérité et de réalité, pas seulement l'emploi du “je” fictionnel ou autobiographique. Il y a pas mal de récits autobiographiques qui donnent une insupportable impression de manquer la vérité. Et des textes dits romans qui l'atteignent” (Ernaux 2003: 30). Tanto Ferrante quanto Ernaux mettono radicalmente in discussione l'idea che la verità preceda la scrittura come un contenuto stabile da trascrivere. Per entrambe, essa nasce dall'atto stesso dello scrivere e dipende dall'efficacia formale del linguaggio.

Anche Stefano Genetti sostiene che pur rifiutando l'«illusion» sia romanzesca sia biografica, Ernaux si interroga sulla labilità dei confini tra vita e letteratura, affermando: «J'ai commencé à faire de moi-même un être littéraire» (Genetti 2021: 154). Con questa formula l'autrice non intende creare un personaggio di finzione, ma descrivere un processo di oggettivazione e decostruzione del proprio vissuto attraverso la scrittura. Il processo di oggettivazione di sé si concretizza nell'uso di una *forme transpersonnelle*, nella quale “le ‘je’ ne serait pas tant le dépositaire d'une individualité, d'une vision particulière, mais tout au contraire celui d'une expérience sinon générale, au moins partagée en commun par un grand nombre de personnes” (Charpentier 2024 : 400). L'io narrante non coincide, dunque, con “un ‘je’ intérieur, introspectif, plutôt un ‘je’ miroir, passé au crible de l'analyse socio-historique” (Charpentier 2024 : 400). Questa tensione verso l'impersonalità trova una formulazione molto chiara in *Mémoire de fille* (2016), dove Ernaux sostituisce all'“io” memorialistico il “lei” dell'inchiesta, declinando in terza persona la ragazza che è stata (Sarli 2017). Attraverso questo gesto di estraniamento, la scrittrice si pone nella posizione di un osservatore esterno, assumendo su di sé uno sguardo quasi voyeuristico e analitico:

Dans ces conditions, dois-je fondre la fille de 58 et la femme de 2014 en un ‘je’ ? Ou, ce qui me paraît, non pas le plus juste – évaluation subjective – mais le plus aventureux, dissocier la première de la seconde par l'emploi de ‘elle’ et de ‘je’, pour aller le plus loin possible dans l'exposition des faits et des actes. Et le plus cruellement possible, à la manière de ceux qu'on entend derrière une porte parler de soi en disant ‘elle’ ou ‘il’ et à ce moment-là on a l'impression de mourir (Ernaux 2016 : 22).

Lo sdoppiamento identitario diventa così lo strumento di una distanza necessaria, che permette di sottoporre il sé passato a uno sguardo analitico e quasi spietato, simile a quello di chi ascolta parlare di sé “dietro una porta” e si percepisce improvvisamente oggettivato. È proprio grazie a questa distanza che un'esperienza traumatica individuale può essere sottratta alla dimensione puramente privata e trasformata in materia condivisibile, inscrendosi in quella forma che l'autrice stessa definisce auto-socio-biografica (Sarli 2017).

Stefano Genetti legge questa operazione come una vera e propria “avventura pronominale”, sistematica nella prima parte del testo e progressivamente ricomposta nella seconda. La dissociazione iniziale tra “io” e “lei” non resta infatti una frattura definitiva in *Mémoire de fille*, ma conduce a un movimento di riavvicinamento, fino alla possibilità di affermare: «elle est moi, je suis elle». In questa dinamica, l’io scrivente assume una posizione liminale, quasi spettrale: non coincide pienamente né con la ragazza del 1958 né con la donna che scrive, ma si colloca nello spazio intermedio della sovrimpressione, facendo della scrittura il luogo in cui il sé viene al tempo stesso separato, analizzato e infine riarticolato (Genetti 2021: 152). Annie Ernaux, in consonanza con Ferrante, rifiuta l’idea di un soggetto unitario e padrone di sé, concependo la scrittura come lo spazio in cui l’identità viene continuamente sottoposta a un processo di scomposizione e rielaborazione. Come afferma in *Mémoire de fille*: « Je ne construis pas un personnage de fiction. Je déconstruis la fille que j’ai été. Elle n’a pas de moi déterminé, mais des ‘moi’ qui passent d’un livre à l’autre » (Ernaux 2016 : 22). L’identità, lungi dall’apparire come un nucleo stabile, si pone come una stratificazione mobile di “io” che la scrittura attraversa, analizza e riarticola nel tempo. Se per Ferrante il sé prende forma romanzo dopo romanzo, in Ernaux esso si ridefinisce opera dopo opera, configurandosi come un processo narrativo più che come un’essenza data.

L’obiettivo di *faire de soi-même un être littéraire* coincide, dunque, con la fusione dell’io individuale in una forma impersonale, che consente di rendere la propria esperienza personale accessibile e condivisibile. Come Ernaux stessa afferma, la scrittura non è un piacere solitario: “mon désir, c’était de changer la littérature. Je ne pensais pas que je pouvais changer la vie des gens. Çela a été une découverte qui a eu lieu avec *La Place*. Je recevais de partout des témoignages me disant que j’avais raconté leur histoire” (Ernaux 2021 min. 2:00). Come osserva Francesca Lorandini,

Annie Ernaux semblerait avoir poursuivi un seul et même but: “écrire la vie”, [...] et notamment écrire sa propre vie, en essayant d’y déceler un élément supra-personnel [...]. [Il s’agit d’] une intellectuelle qui a déconstruit de manière systématique les conventions des milieux sociaux, institutionnels et familiaux où sa formation de femme, de mère et d’enseignante était censée se faire (Lorandini 2023: 2).

La scrittura diventa così non solo strumento di narrazione della propria vita, ma anche mezzo di analisi critica e restituzione sociale, capace di rendere visibili le strutture culturali e normative che plasmano l’esperienza individuale e collettiva. In questo senso, la scrittura assume una duplice funzione, ossia un tentativo di comprendere sé stessi e, al contempo, trasformare il mondo che ci circonda. L’autrice parla di un’esperienza di alterità, nella quale l’atto dello scrivere nasce dal percepire un doppio movimento: separarsi dagli altri e, nello stesso tempo, essere attraversati da essi. In un’intervista trasmessa da France Culture, la scrittrice sostiene infatti:

J'ai l'impression que c'est un sentiment que je commence à peine à pouvoir énoncer mais qui est le sentiment à la fois de séparation des autres et en même temps d'être au milieu d'eux, d'être traversée par les autres. [...] C'est ce double mouvement de séparation et d'être traversée qui fait que j'écris, en fait. [...] Ressentir quelque chose qui traverse tout le monde, pour moi écrire au fond c'est saisir ce qui me traverse mais en ayant la conscience que je ne suis pas la seule à être traversée par ces choses (Ernaux 2021 min. 7 :05- 8 :25).

In altre parole, Ernaux cerca di cogliere nella scrittura ciò che la attraversa ma, consapevole della dimensione collettiva di tali esperienze, riconosce che non è l'unica a esserne coinvolta. Così, il processo di auto-socio-biografia si realizza tramite l'oggettivazione del sé: l'esperienza privata viene trasformata in materia narrativa condivisa, rendendo leggibile la tensione tra individualità e collettività, tra io e alterità, e conferendo alla scrittura una funzione emancipatrice e sociale insieme.

L'“io” narrante di Ernaux non è mai pura interiorità, quanto piuttosto un luogo di passaggio, un punto di intersezione tra memoria individuale e storia collettiva. Ciò si evince chiaramente dalle parole dell'autrice:

Je me considère très peu comme un être unique, au sens absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique. Mais je me sers de ma subjectivité pour retrouver, dévoiler des mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs (Ernaux 2003 : 44).

In queste righe emerge con chiarezza l'urgenza del racconto, in quanto la scrittura appare come una necessità, quasi una vocazione rivolta all'altro. La dimensione singolare dell'esperienza non viene annullata, bensì si definisce nel rapporto con la collettività, trovando senso proprio nella sua apertura verso l'esterno. Difatti, “Ernaux revient sur son passé [...] pour intégrer dans l'écriture le temps passé afin de l'utiliser comme palimpseste d'un récit collectif” (Lorandini 2023: 5). Lorandini ha sottolineato che la ricorrenza del termine *palimpseste* nelle opere di Ernaux (nelle varie formulazioni «sensation palimpseste», «temps palimpseste», «vie palimpseste») indica sempre uno stesso procedimento: la sua esperienza personale viene sovrapposta e intrecciata con quella collettiva, in modo da individuare “la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle” (Lorandini 2023: 6). Inoltre, Lorandini afferma che

Sensation palimpseste, temps palimpseste, vie palimpseste: toutes ces formules signifient la superposition de plusieurs moments de l'existence, non pas pour saisir une continuité du moi, bien au contraire, mais pour affirmer l'impossibilité de concevoir une vie affranchie du mouvement de l'Histoire et de l'évolution de la société (Lorandini 2023: 6).

Pertanto, questa strategia non mira a riprodurre la continuità del sé, bensì a evidenziare come ogni vita sia necessariamente attraversata dai movimenti storici e dai processi di trasformazione sociale.

2.4 Annie Ernaux e Elena Ferrante: scritture del sé a confronto

Nella sezione precedente dedicata alla scrittrice francese sono già emerse alcune significative convergenze che ci consentono di delineare un terreno teorico comune tra Elena Ferrante e Annie Ernaux. Abbiamo già evidenziato che per entrambe, la scrittura assume un ruolo centrale quale luogo privilegiato di definizione del sé: l'identità appare come un processo che prende forma nell'atto stesso dello scrivere. La pratica della scrittura si configura inoltre come necessità primaria, dotata di una priorità rispetto alle altre attività quotidiane. Difatti, per le due autrici scrivere rappresenta un gesto fondativo attraverso cui il soggetto definisce la propria posizione nel mondo e costruisce una forma di autenticità che si fonda su una consapevole elaborazione linguistica dell'esperienza. Un ulteriore elemento di convergenza riguarda la concezione della verità letteraria; in entrambe le scrittrici, infatti, essa si fonda sulla capacità del testo di rendere l'esperienza percepibile e condivisibile, piuttosto che su un patto di autenticità referenziale. In particolare, la verità letteraria emerge dalle scelte formali che la strutturano. Se in Ernaux tale effetto è perseguito attraverso l'*écriture plate*, e in Ferrante mediante una tensione costante alla precisione e alla densità della parola, in entrambi i casi la forma rappresenta la condizione di possibilità del vero. Inoltre, come abbiamo potuto osservare, entrambe mettono in discussione la distinzione netta tra finzione e realtà. Pur a partire da posizioni differenti, riconoscono la labilità di tale confine, suggerendo che la verità dell'esperienza si costituisca nel processo stesso della narrazione.

Un ulteriore punto di contatto tra Elena Ferrante e Annie Ernaux riguarda la concezione della scrittura come pratica volta a far emergere ciò che è stato rimosso, taciuto o neutralizzato dalle forme convenzionali di rappresentazione. In *La frantumaglia*, interrogata su quando un libro possa dirsi compiuto, Ferrante afferma:

Quando racconta una storia che per molto tempo, inavvertitamente, ho cacciato via, perché mi pareva di non essere capace di raccontarla, perché raccontarla mi sembrava sconveniente. [...] So a cosa tendo quando scrivo. [...] Io racconto esperienze comuni, comuni lacerazioni, e il mio massimo assillo – non l'unico – è trovare una tonalità della scrittura capace di togliere strato dietro strato la garza che fascia la ferita e arrivare al racconto veritiero della piaga. Più la piaga mi sembra nascosta da mille stereotipi, [...] più insomma mi sembra refrattaria al racconto, più insisto. Non mi interessa il bello scrivere, mi interessa scrivere. [...] Non è importante la novità, ma la verità che noi stessi per prudenza, per conformismo, nascondiamo dietro forme armoniche (Ferrante 2016: 222).

Analogamente, secondo Annie Ernaux:

La véritable littérature est, certes, difficile, voire impossible à définir. Si l'on estime qu'elle réside dans la recherche du réel, la connaissance de soi et du monde s'accomplissant – comment en serait-il autrement ? – au travers du langage, elle est toujours, d'une façon ou d'une autre, inélégante. Elle est dans l'excès [...] ou à l'inverse dans la nudité, le dépouillement, qui gênent comme la vision de la pauvreté dans la vie. Elle ose dire ce qui ne se disait pas – ou qui n'avait pas encore de mots (Ernaux 2003 : 103).

Nathalie Froloff riguardo alla scrittura di Annie Ernaux sottolinea che “il s'agit moins de représenter le réel que de le présenter dans sa diversité et son caractère fragmentaire, de montrer les aspérités du réel loin de toute ‘élégance littéraire’, d'exhiber les difficultés que l'on éprouve à l'appréhender, de retourner ainsi aux sensations premières comme seules certitudes de vérité” (Froloff 2016 : 9). Questa modalità di presentare il reale nella sua molteplicità e frammentarietà, rifiutando la bella forma risulta essere una prerogativa anche per Ferrante. Come abbiamo già osservato, Ferrante utilizza la *frantumaglia*, ossia quei frammenti di memoria (ricordi, emozioni ed esperienze) considerati “materiale eterogeneo difficile da definire”, da organizzare e trasformare in materiale narrativo. La scrittura per le due autrici, in questa prospettiva, non è concepita come rappresentazione armonizzante del reale, bensì come esposizione della sua frammentarietà e delle sue asperità. Inoltre, l’“ineleganza” rivendicata da Ernaux e il rifiuto del “bello scrivere” dichiarato da Ferrante indicano una medesima presa di distanza dall'estetizzazione dell'esperienza. La verità non coincide con “le esibizioni di bella forma” (Ferrante 2016: 224), ma con la capacità di rendere visibile ciò che gli stereotipi, il conformismo o il silenzio sociale tendono a occultare. In tal senso, la scrittura si configura come dispositivo di emersione del non detto e come pratica che istituisce il vero nel momento stesso della sua formulazione.

Per Ernaux e Ferrante, quindi, la letteratura nasce da un materiale frammentario e allo stesso tempo funziona come strumento per ordinarlo, trasformando il caos delle esperienze in struttura narrativa coerente. A tal proposito, Ferrante afferma: “io sono convinta che la realtà dei fatti, cui in genere ci appelliamo come se fosse semplice e lineare, sia un garbuglio inestricabile e che la letteratura abbia il compito di entrare in quel garbuglio senza schematismi di comodo” (Ferrante 2016: 243). L'immagine del “garbuglio” suggerisce una concezione del reale come intreccio caotico che la scrittura deve attraversare senza ridurlo artificialmente. In modo analogo, Ernaux descrive l'avvio di un nuovo progetto come il momento in cui ciò che era disperso e disordinato acquista coerenza formale: “je déciderai de faire un texte autonome quand j'aurai la sensation que quelque chose prend corps et que je n'ai plus d'autres choix que de continuer. Comme dans un champ magnétique, à un moment, tout ce qui était disparate et séparé, en désordre, se dispose, se dessine” (Ernaux 2003 : 48). Anche in questo caso il testo nasce da elementi eterogenei che solo

progressivamente si organizzano e si strutturano, fino ad assumere una configurazione riconoscibile. In entrambi i casi, dunque, la scrittura funge da strumento di organizzazione narrativa, capace di trasformare il materiale disperso dell'esperienza in un racconto coerente, senza cancellarne la complessità originaria.

Se la scrittura, per Elena Ferrante e Annie Ernaux, si configura come pratica di organizzazione di un materiale originariamente disperso, tale dispersione riguarda in primo luogo la memoria. In entrambe le autrici, il passato si presenta come un insieme discontinuo di tracce, immagini e nuclei emotivi che affiorano in modo frammentario. La scrittura, dunque, opera su questo deposito eterogeneo conferendogli una struttura. La memoria frammentaria diviene così la matrice del testo e, al tempo stesso, il principio che ne orienta l'elaborazione formale. A questo proposito, è essenziale sottolineare il ruolo centrale della memoria nella scrittura di Ernaux, la quale in *L'écriture comme un couteau* esplicita in modo particolarmente chiaro il funzionamento della memoria all'origine del proprio lavoro di scrittura, insistendo sulla sua dimensione materiale e sensoriale:

Ma méthode de travail est fondée essentiellement sur la mémoire qui m'apporte constamment des éléments en écrivant, mais aussi dans les moments où je n'écris pas, où je suis obsédée par mon livre en cours. J'ai écrit que « la mémoire est matérielle », peut-être ne l'est-elle pas pour tout le monde, pour moi, elle l'est à l'extrême, ramenant des choses vues, entendues (rôle de phrases, souvent isolées, fulgurantes), des gestes, des scènes, avec la plus grande précision. Ces « épiphanies » constantes sont le matériau de mes livres, les « preuves » aussi de la réalité. Je ne peux pas écrire sans « voir », ni « entendre », mais pour moi c'est « revoir » et « réentendre ». Il n'est pas question de prendre telles quelles les images, les paroles, de les décrire ou de les citer. Je dois les « halluciner », les rabâcher [...] et ensuite je tâche de « produire » – non de dire – la sensation dont la scène, le détail, la phrase, sont porteurs pour moi, par le récit ou la description de la scène, le détail. Il me faut la sensation (ou le souvenir de la sensation), il me faut ce moment où la sensation arrive, dépourvue de tout, nue. Seulement après, trouver les mots. Cela veut dire que la sensation est critère d'écriture, critère de vérité (Ernaux 2003 : 41).

Per l'autrice francese, la memoria emerge come deposito sensoriale e materiale, attraversato da epifanie e dettagli mnestici che precedono l'elaborazione linguistica. Si tratta di immagini, parole e gesti familiari che riaffiorano sotto forma di frammenti e trovano nella scrittura il loro spazio di espressione. La scrittura, infatti, interviene soltanto in un secondo momento, quando la sensazione si impone come criterio di verità, permettendo di tradurre in linguaggio ciò che è stato vissuto e percepito. Se in Annie Ernaux la memoria si configura, dunque, come deposito sensoriale già carico di intensità che precede la parola, in Elena Ferrante essa appare invece come materiale latente che attende di essere attivato, in quanto “è la scrittura che dà alla luce una storia, che soffia vita nei

materiali inerti custoditi nella memoria e li tira fuori dall'oblio" (Ferrante 2016: 200), essa è capace di "tira[re] fuori memorie di persone e di ambienti dell'infanzia, racconti, esperienze, fantasie" (Ferrante 2016: 212). È la scrittura, quindi, a svolgere una funzione generativa, trasformando ciò che è potenziale in racconto. In entrambi i casi, la scrittura non si limita a registrare il passato, ma opera come dispositivo di trasformazione. Tuttavia, mentre in Ernaux è la memoria sensoriale che precede e orienta la parola, in Ferrante l'accento cade sulla potenza creatrice dell'atto scritturale, capace di animare e organizzare un materiale altrimenti disperso.

Ciononostante, per Ernaux e Ferrante la scrittura si configura come strumento di comprensione, attivato proprio a partire da ciò che resiste al senso. Ernaux afferma infatti che è necessario scrivere ciò che inizialmente non si comprende, poiché "c'est l'absence de sens de ce que l'on vit au moment où on le vit qui multiplie les possibilités d'écriture" (Ernaux 2016: 109). L'esperienza, nel momento in cui viene vissuta, appare priva di un significato pienamente intellegibile. È proprio questa opacità originaria a generare l'urgenza della scrittura che diventa mezzo per esplorare il proprio passato e rivivere gli eventi per tentare di comprenderli. Una posizione analoga emerge nelle riflessioni di Ferrante, che insiste sulla necessità di narrare ciò che sfugge alla comprensione immediata:

Leda dice [che] le cose più difficili da raccontare sono quelle che noi stessi non riusciamo a capire. È il motto [...] che è alla base di tutti i miei libri. La scrittura deve imboccare sempre un percorso difficile, e la donna che nella finzione scrive [...] deve mettersi in una condizione ardua: organizzare il testo in ciò che sa e che tuttavia non ha affatto chiaro in mente (Ferrante 2016: 224).

Anche qui la narrazione prende avvio da una zona di opacità: ciò che urge essere detto è precisamente ciò che non è ancora stato compreso. In entrambe le autrici, dunque, il gesto scritturale si configura come pratica conoscitiva che prende avvio dall'assenza o dall'insufficienza di senso. La scrittura agisce dunque come possibile strumento chiarificatore, ma non in modo lineare né definitivo. Come sostiene Ernaux, "écrire, c'est une tentative de comprendre. Je ne suis pas sûre de comprendre [mais] j'ai l'impression d'avoir ouvert des pistes" (Ernaux 2022: min 35). Scrivere non garantisce una comprensione pienamente compiuta, ma apre direzioni di senso, traccia percorsi interpretativi senza chiuderli. La conoscenza che ne deriva è processuale, parziale, sempre esposta alla revisione. Ernaux, infatti, mira non a raggiungere la verità, ma a interrogare la realtà:

Ce n'est pas la vérité, mais la réalité qu'elle veut atteindre, cette réalité qui est constamment rendue opaque par le discours médiatique, par nos leurre, par la logique des rapports sociaux. [...] Cette réalité peut être atteinte seulement par le biais de l'écriture, qui permet également de l'achever, de la compléter. [Dans] son projet de roman total [...] l'écriture joue un rôle actif,

elle accomplit la vie. Depuis les années 1980, l'entreprise artistique d'Annie Ernaux vise à arrêter l'emprise des événements, des choses sur son être, afin de retrouver une forme de continuité qui ne peut se faire que dans l'écriture (Lorandini 2023: 8).

Pertanto, Ernaux mira a comprendere la realtà attraverso la scrittura: questa non solo permette di esplorarla e chiarirla, ma interviene attivamente nella vita dell'autrice, completandola e conferendole continuità. Scrivere diventa così un gesto operativo, che agisce sul reale e sull'esperienza personale, rendendoli intelligibili e pienamente vissuti.

Nata come tentativo di “donner du sens à ce qui en est le plus dépourvu”, la scrittura si configura come una “mise en forme toujours tremblante et imparfaite” e si afferma, proprio attraverso questa imperfezione, come “usage du monde” (Froloff 2016 : 10). Tale espressione non designa soltanto un processo individuale di attribuzione di senso, ma implica la dimensione sociale della pratica della scrittura: scrivere diventa “un moyen de dévoiler le fracas du monde et la vérité des sensations, tout en permettant au lecteur d'y retrouver ce qu'il a lui-même vécu” (Froloff 2016 : 11). La formalizzazione dell'esperienza personale assume così una funzione collettiva: nel tentativo di comprendere il proprio vissuto, l'autrice istituisce uno spazio di riconoscimento condiviso, in cui la memoria individuale si trasforma in dispositivo di risonanza generazionale. La scrittura non si limita pertanto a chiarire un'esperienza singolare, ma la rende condivisibile, esponendola a una dinamica di identificazione e di riflessione che coinvolge il lettore. In *Écrire la vie* (2011), un'opera che racchiude una serie di testi già pubblicati preceduti da inediti estratti di diario e fotografie, Ernaux sottolinea:

Je n'ai pas cherché à m'écrire, à faire œuvre de ma vie: je me suis servie d'elle, des événements, généralement ordinaires, qui l'ont traversée, des situations et des sentiments qu'il m'a été donné de connaître, comme d'une matière à explorer pour saisir et mettre au jour quelque chose de l'ordre d'une vérité sensible. J'ai toujours écrit à la fois de moi et hors de moi, le « je » qui circule de livre en livre n'est pas assignable à une identité fixe et sa voix est traversée par les autres voix, parentales, sociales, qui nous habitent (Ernaux 2011 : 7).

L'io che emerge nel testo, al tempo stesso interno ed esterno a sé, non possiede un'identità stabile. Si configura, al contrario, come un soggetto polifonico, attraversato da altre voci, plasmato dai contesti in cui è iscritto e riflesso del proprio tempo. Inoltre, Ernaux sostiene : “la littérature, ce n'est pas pour moi quelque chose qui fait rêver [...]. L'art pour l'art ne m'intéresse pas, ce n'est pas mon objet. [...] La littérature est intéressante dans ce qu'elle dit du monde. [...] Pour moi, la littérature, c'est la recherche, la recherche du réel, parce que le réel n'est pas donné d'emblée” (Charpentier 2024 : 405). Per entrambe le autrici, dunque, l'atto di scrittura è ben lontano dall'essere un esercizio puramente estetico, orientato a una logica di *art pour l'art*, al contrario, essa rivendica una funzione conoscitiva

ed etica. L'idea secondo cui la letteratura acquisisce significato soprattutto per ciò che dice del mondo trova riscontro anche in Ferrante:

È dalla “vita vera” che vengono le piccole e grandi ragioni che spingono la mano a scrivere: la smania di dire la pena d'amore, la pena di vivere, l'angoscia della morte; il bisogno di raddrizzare il mondo che è tutto storto; la ricerca di un nuovo ethos che ci rimodelli; l'urgenza di dar voce agli ultimi, di denudare il potere e le sue atrocità; la necessità di profetizzare sventure ma anche di architettare mondi felici di là da venire (Ferrante 2016: 92).

La letteratura diventa uno strumento per esplorare il reale e le tensioni della vita, dando al lettore l'opportunità di confrontarsi con le stesse fragilità, ingiustizie e aspirazioni che attraversano il testo. Anche per Ferrante, come per Ernaux, la letteratura assume un valore insieme personale e collettivo, poiché “un libro deve spingere il lettore a fare i conti con sé stesso e con il mondo” (Ferrante 2016: 271). In questo senso, la scrittura si configura come uno spazio di interrogazione critica, capace di attivare un dialogo tra esperienza personale e contesto storico e sociale, rendendo condivisibile ciò che altrimenti resterebbe privato e disperso.

Abbiamo già avuto modo di osservare che nella produzione letteraria di Annie Ernaux ed Elena Ferrante la scrittura si confronta costantemente con ciò che risulta difficile da nominare, l'indicibile che corrisponde a ciò che la norma sociale tende a rimuovere o a silenziare. In particolare, Ernaux affronta esperienze segnate dalla vergogna di classe, dall'aborto clandestino, dalla malattia, dalla perdita e dall'esposizione del corpo femminile allo sguardo giudicante della società. Il fulcro del suo progetto letterario si organizza attorno al binomio colpa-vergogna, declinato nelle sue dimensioni sociali e sessuali fino a configurare una vera e propria “micrologie” della *honte* (Martin 2017: 314), una trama minuta di umiliazioni interiorizzate che struttura l'identità e orienta l'esistenza. Il trauma si intreccia a questa esperienza di vergogna, la quale agisce inizialmente come forza inibitoria, producendo silenzio e autocensura e incidendo sulla stessa possibilità di prendere parola. La vergogna, infatti, tende a confinare il soggetto in una dimensione di isolamento, impedendo la trasformazione dell'esperienza in discorso. È tuttavia proprio nell'attraversamento di questo blocco che si attiva la scrittura. Nel momento in cui viene nominata, la vergogna perde il suo carattere puramente paralizzante e si trasforma in oggetto di analisi, diventando dispositivo conoscitivo. Ciò che inizialmente impediva l'espressione diventa così il centro propulsivo della creazione letteraria: la scrittura non cancella la ferita, ma la espone, la formalizza e la restituisce come spazio di comprensione individuale e collettiva. La *honte* si configura dunque come principio generativo dell'atto stesso dello scrivere. In tal senso, come osserva Stefano Genetti:

È qui, tra sensazione di aver tradito il proprio mondo di provenienza e volontà di riscatto, che la *honte* diventa motivazione di scrittura, alla ricerca di modalità espressive che diano voce alla microstoria dei dominati senza risultare complici del punto di vista dominante, strappando la memoria della vergogna alla vergogna che il registro della confessione implica (Genetti 2021: 140).

La rielaborazione in chiave letteraria della vergogna sociale rappresenta da una parte un tentativo di riparazione, di rimarginazione delle ferite di un'identità trafitta (Genetti 2021: 140) e dall'altra anche uno strumento per liberare la scrittura della vergogna dalla vergogna che essa denuncia, strumento di una scrittura per così dire svergognata atta a "transformer la honte en recherche d'une vérité, non pas individuelle mais collective" (Ernaux 2007: 315). Secondo Ornella Tajani:

Ernaux scrive nel solco di una «memoria umiliata», dalla quale è impossibile cancellare i ricordi, i frammenti di vissuto un tempo rimossi come fossero «cose di cattivo gusto». Il sentimento di umiliazione è un altro motore di scrittura. [...] [È attraverso] la *honte*, trasformata in energia creatrice, che ci si reinventa e ricostituisce a livello identitario, tanto da [...] arrivare a parlare di «honto-analyse» (Tajani 2017).

Anche Ferrante, allo stesso modo di Ernaux, mette in scena temi perturbanti e nodi problematici dell'esperienza, quali l'ambivalenza materna, la violenza domestica e simbolica, la lotta di classe, la dissoluzione dell'io, le dinamiche oppressive inscritte nei rapporti familiari e nei contesti periferici.

In *L'invenzione occasionale*, Ferrante scrive:

Scrivo con maggiore adesione quando mi metto a scavare in situazioni e sentimenti direi quasi abusati, per cavar fuori tutto ciò che per abitudine, per quieto vivere, tendiamo a tacerci. Non mi interessa scrivere qualcosa di mai scritto. Mi interessa l'ordinario, o meglio ciò che per nostra tranquillità abbiamo costretto dentro una divisa ordinaria. Mi interessa per frugarci e mettere disordine e non tacere nulla. So che a questo modo finisco per scrivere storie che possono infastidire e in passato me ne sono dispiaciuta. [...] Non parliamo poi di quando qualcuno mi ammonisce: la protagonista di una storia deve essere simpatica, non deve avere sentimenti orribili, non deve fare cose sgradevoli. [...] Ma io resto dell'idea che quando ci assegniamo più o meno arbitrariamente il compito di raccontare non dobbiamo preoccuparci della serenità di chi ci legge, ma solo di costruire finzioni che aiutino a guardare senza troppi filtri la condizione umana (Ferrante 2019: 40).

Ferrante non ricerca l'approvazione del lettore, in particolar modo quando questo rischia di entrare in conflitto con la propria idea di letteratura. Al contrario, rivendica la necessità di raccontare ciò che disturba e che, per convenienza o quieto vivere, viene abitualmente rimosso. La scrittura diventa così un gesto di scavo nell'ordinario, volto ad incrinare la superficie e restituire, senza compiacimenti, gli aspetti più scomodi e perturbanti della condizione umana.

Sia nella produzione letteraria ferrantiana che in quella ernauxiana, il perturbante emerge dall'interno della quotidianità: non come evento eccezionale, ma come frattura che attraversa l'identità e incrina la coerenza del soggetto. La violenza raccontata non è soltanto fisica, ma strutturale, radicata nei dispositivi di genere, di classe e di linguaggio. Attraverso una scrittura che non attenua né spettacolarizza il dolore, le due autrici trasformano il trauma in materia narrativa e in strumento conoscitivo, rendendo visibili le zone d'ombra dell'esperienza umana e restituendone la complessità. Nel prossimo capitolo analizzeremo le opere *Passion simple* e *I giorni dell'abbandono*, mettendo a fuoco come, a partire da un'esperienza traumatica (quella dell'abbandono) l'io femminile attraversi una crisi radicale che investe identità, corpo e linguaggio. In entrambi i testi, la frattura sentimentale produce uno scarto destabilizzante che incrina l'immagine di sé, dissolve certezze acquisite e costringe la protagonista a confrontarsi con una dimensione di dipendenza, vergogna e perdita di controllo. È proprio dentro questa fase di disgregazione che la scrittura assume una funzione decisiva. Essa non cancella il trauma né lo sublima, ma lo attraversa, lo espone e lo analizza, trasformandolo in materia narrativa. Scrivere diventa così un gesto di resistenza alla dissoluzione, un tentativo di riordinare il caos dell'esperienza, di nominare ciò che appare indicibile e, in tal modo, di sottrarre il soggetto alla pura passività del dolore. La pagina si configura come uno spazio di rielaborazione in cui la crisi, pur restando aperta e lacerante, può essere pensata e dunque, almeno in parte, governata.

Capitolo 3: Crisi dell'io femminile: trauma dell'abbandono e processi di trasformazione in *Passion Simple* e *I giorni dell'abbandono*

In questo capitolo analizzeremo, in chiave comparativa, il tema della crisi dell'io femminile in *Passion simple* di Annie Ernaux e *I giorni dell'abbandono* di Elena Ferrante. L'asse centrale della riflessione sarà l'esperienza traumatica dell'abbandono amoroso e le sue ripercussioni sull'identità femminile. Se nel capitolo precedente abbiamo mostrato come la scrittura costituisca un luogo privilegiato di definizione e comprensione del sé, qui ne osserveremo la funzione durante la crisi, quando il soggetto, attraversato da una frattura, rischia la dissoluzione e vede incrinarsi la propria coerenza e stabilità.

In *Passion Simple*, come vedremo, la passione si configura come un'ossessione totalizzante che sospende il tempo, riorganizza le priorità dell'esistenza e riduce l'io a una funzione dell'attesa. In *I giorni dell'abbandono*, l'abbandono coniugale produce invece un crollo improvviso e violento che investe non solo la dimensione affettiva, ma anche quella corporea, materna e sociale. In entrambi i casi, l'evento amoroso agisce come detonatore di una crisi identitaria profonda, portando alla luce fragilità, dipendenze e zone d'ombra del soggetto femminile. Attraverso il confronto tra le modalità di rappresentazione dell'abbandono, del corpo, dell'ossessione, della temporalità e della spazialità si cercherà di mostrare come la scrittura si configuri come dispositivo di sopravvivenza e di riorganizzazione dell'esperienza traumatica.

Pur nella evidente distanza stilistica e formale (l'essenzialità analitica di Ernaux e la scrittura febbrile e immersiva di Ferrante), entrambe le opere mettono in scena un io femminile che, attraversando la perdita e la disgregazione, giunge a una forma di consapevolezza. Il capitolo intende quindi interrogare in che modo la scrittura, nata dall'urgenza di dare forma a un'esperienza limite, diventi spazio di elaborazione e di ridefinizione del sé, mostrando come il trauma amoroso si traduca in entrambe le protagoniste in un processo di affermazione della propria identità.

3.1 L'esperienza amorosa come motore narrativo

Pubblicato nel 1991, *Passion Simple* racconta la passione amorosa vissuta dalla scrittrice Annie Ernaux attraverso una relazione extraconiugale con un uomo sposato, indicato nell'opera con la lettera A. Il testo, breve e densissimo, è caratterizzato dal fatto di essere “repeatedly paused and commented by the narrator who claims the project is one of «collecting signs» so as to «express the

reality of the passion»” (Agerup 2017: 229). Lo scopo principale della narrazione è esplorare la realtà di un’esperienza vissuta e riviverla attraverso un costante lavoro di osservazione e riflessione, collegandosi all’idea di scrittura espressa da Ernaux in *L’écriture comme un couteau*: “pour vivre vraiment les choses, j’ai besoin de les revivre» (Ernaux 2003: 19).

Secondo Karl Agerup:

The narrator declares that no irony is involved, since it is not a question of relating events to someone but rather of being able to relive what has happened in her life. It is for this reason, she claims, that she collects, describes, and enumerates individual events and facts: in order to re-experience a passion. Authenticity is also claimed by the narrator’s explanation in a note that she cannot describe the man in greater detail, as he «is still alive somewhere in the world. I cannot describe him any more closely, cannot provide signs that would reveal who he is » (Agerup 2017: 229).

La narratrice raccoglie e commenta i segni della passione per rendere concreta e tangibile un’esperienza intensa e autentica. I limiti etici e narrativi presenti nel testo, come l’impossibilità di descrivere più dettagliatamente l’uomo o di nominarlo esplicitamente, riflettono la veridicità della situazione: l’altro è ancora vivo nel mondo reale e la scrittura deve rispettare questa presenza, pur restituendo la profondità dell’esperienza vissuta.

A differenza di molte altre opere di Annie Ernaux, in cui la scrittura si configura come un’indagine sulla memoria familiare e sull’appartenenza sociale (come avviene in *La Place* o *Une femme*) in *Passion simple* tali dimensioni risultano quasi del tutto sospese. Il testo rinuncia infatti alla ricostruzione narrativa dell’infanzia, dei genitori o della traiettoria sociale della narratrice per concentrarsi esclusivamente sull’esperienza della passione amorosa. Come osserva Warren Johnson: “the vestiges of narrativity that form composite pictures of her childhood and parents are refused in a text that seeks to describe only in an atemporal fashion the lover’s presence or absence” (Johnson 1999: 304). In *Passion simple*, l’esperienza amorosa non si limita a costituire un episodio della vita della narratrice, ma tende progressivamente a diventare il centro della sua esistenza. La vita quotidiana si struttura attorno all’attesa, trasformando ogni elemento in un possibile segno da interpretare. La passione diventa così totalizzante, fino a rendere la presenza dell’amante il principio organizzatore dell’intera realtà della narratrice. Come osserva Viti, “the first few words of this narrative of desire [...] illustrate unequivocally Ernaux’s dependence on a man (Viti 2001):

À partir du mois de septembre l’année dernière, je n’ai plus rien fait d’autre qu’attendre un homme: qu’il me téléphone et qu’il vienne chez moi. J’allais au supermarché, au cinéma, je portais des vêtements au pressing, je lisais, je corrigeais des copies, j’agissais exactement comme avant, mais sans une longue accoutumance de ces actes, cela m’aurait été impossible, sauf au prix d’un effort effrayant. C’est surtout en parlant que j’avais l’impression de vivre

sur ma lancée. Les mots et les phrases, le rire même se formaient dans ma bouche sans participation réelle de ma réflexion ou de ma volonté. Je n'ai plus d'ailleurs qu'un souvenir vague de mes activités, des films que j'ai vus, des gens que j'ai rencontrés. L'ensemble de ma conduite était factice. Les seules actions où j'engageais ma volonté, mon désir et quelque chose qui doit être l'intelligence humaine [...] avaient toutes un lien avec cet homme (Ernaux 1991 : 13-14).

Il passaggio mette proprio in luce come l'esistenza della narratrice, in quel periodo, sia interamente assorbita dall'attesa dell'uomo. Sebbene le attività quotidiane continuino apparentemente a svolgersi come prima, esse appaiono svuotate di significato e ridotte a gesti automatici, privi di una reale partecipazione della volontà o della coscienza. La narratrice stessa riconosce il carattere artificiale della propria condotta, descrivendo la propria vita come *factice*, mentre l'unica dimensione in cui si concentra pienamente è quella legata all'uomo amato. In questo senso, la "passion pour A. interrompt brutalement le cours de sa vie [...] et la plonge dans "un espace de temps délimité par deux bruits de voiture, sa R25 freinant, redémarrant"" (Romanowski 2002: 202), producendo una frattura che ridefinisce le priorità dell'esistenza e riorganizza l'esperienza attorno alla presenza o all'assenza dell'altro.

In *Passion simple*, la dissoluzione dell'io femminile prende avvio prima ancora dell'abbandono, consumandosi progressivamente nella struttura stessa della passione. Questa dinamica si differenzia da quella rappresentata in *I giorni dell'abbandono*, in cui la crisi identitaria della protagonista Olga si manifesta a partire dall'abbandono del marito Mario. Ciò che accomuna le due opere è tuttavia il fatto che il processo di destabilizzazione dell'io si manifesta fin dalle prime pagine, configurandosi come il nucleo generatore della narrazione. Nel romanzo di Elena Ferrante, infatti, il lettore viene immediatamente posto di fronte alla scena dell'abbandono che dà avvio alla crisi della protagonista:

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. Mi disse che era confuso, stava vivendo brutti momenti di stanchezza, di insoddisfazione, forse di viltà. Parlò a lungo dei nostri quindici anni di matrimonio, dei figli, e ammise che non aveva nulla da rimproverare né a loro né a me. [...] Poi si assunse la colpa di tutto quello che stava accadendo e si chiuse con cautela la porta di casa alle spalle lasciandomi impietrita accanto al lavandino (Ferrante 2002: 7).

L'incipit colloca dunque immediatamente il lettore nel momento della rottura, trasformando l'abbandono coniugale nell'evento originario da cui prende avvio l'intera narrazione. Lo spazio domestico quotidiano e familiare (la cucina, i bambini che litigano nella stanza accanto, il cane che dorme) viene improvvisamente attraversato dall'annuncio della separazione. Proprio questa normalità del contesto rende ancora più violenta la frattura prodotta dalle parole del marito, che interrompono

bruscamente la continuità della quotidianità. L'immagine finale della protagonista, "impietrita accanto al lavandino", restituisce visivamente il momento di sospensione e paralisi che segna l'inizio della crisi: l'abbandono inaugura un processo di destabilizzazione profonda dell'identità di Olga.

Il senso di sospensione della propria vita sperimentato da Annie Ernaux in *Passion simple* è parallelo a quello che investe anche la protagonista ferrantiana, in quanto "Olga's loss of love creates the collapse of her (private) self as well as of her (public) persona, since it distracts her from her motherly duties, and triggers a regression into self neglect, violence, and obscene language" (Porcelli 2021: 311). La scelta lessicale di Ferrante risulta particolarmente significativa: la parola "impietrita" segnala sin dalle prime pagine lo stato di paralisi e impotenza in cui si troverà Olga. Come sottolinea Stefania Porcelli, "as Simone Weil reminds us, grief but also violence turn people into stones. Therefore, Mario's departure in *I giorni dell'abbandono* can be seen, first and foremost, as an act of violence against Olga, which causes her immense grief. Along with suffering, violence is pervasive [...] in *I giorni dell'abbandono*, to the extent that [...] it becomes an epistemological tool in the depth of the abyss" (Porcelli 2021: 315). La scena dell'abbandono diventa quindi un evento traumatico, che investe l'io privato e pubblico, interrompe la continuità della vita quotidiana e instaura una condizione di sospensione, dolore e regressione. La protagonista sperimenta una sensazione di paralisi, di essere "impietrita" di fronte agli eventi della propria esistenza, condizione che si tradurrà progressivamente nell'incapacità di affrontarli.

Mentre Olga subisce un impietramento dell'io, Ernaux descrive una condizione analoga di sospensione, una sorta di anestesia emotiva dovuta alla centralità ossessiva della passione amorosa. In entrambe le esperienze, la concentrazione dell'attenzione sull'altro sospende la percezione della realtà e del sé. Ernaux descrive questa condizione come segue:

Je tombais dans un demi-sommeil où j'avais la sensation de dormir dans son corps à lui. Le jour suivant, je vivais dans une torpeur où se reformait indéfiniment une caresse qu'il avait eue, se répétait un mot qu'il avait prononcé. [...] Une fois, à la station Opéra, plongée dans ma rêverie, j'ai laissé passer sans m'en rendre compte la rame que je devais prendre. Cette anesthésie se dissipait progressivement, je recommençais d'attendre un appel, avec de plus en plus de souffrance et d'angoisse au fur et à mesure que s'éloignait la date de la dernière rencontre (Ernaux 1991 : 22).

Il passaggio evidenzia lo stato di torpore in cui la narratrice è immersa, come se la passione producesse una sorta di anestesia della coscienza. Il pensiero dell'amante occupa interamente il suo spazio mentale, sospendendo l'attenzione verso la realtà circostante. L'episodio della stazione Opéra, in cui la narratrice lascia passare il treno senza accorgersene perché assorta nei propri pensieri, rende visibile questa condizione di estraniamento: l'io appare momentaneamente paralizzato, incapace di

aderire pienamente al ritmo ordinario della vita quotidiana. In entrambe le protagoniste, quindi, la centralità dell'altro, sia nell'amore ossessivo che nell'abbandono, produce un intorpidimento della razionalità e sospende la vita ordinaria e la percezione di sé, aprendo la strada alla crisi identitaria.

3.2 Donne in frantumi

Oltre alla sospensione della vita ordinaria in favore dell'Altro, numerose sono le manifestazioni della crisi identitaria che attraversa Olga e la narratrice in *Passion Simple*. In *I giorni dell'abbandono*, Olga reagisce inizialmente all'improvviso abbandono coniugale tentando di negarlo: "Mario era fatto così, mi dissi: tranquillo per anni, senza un solo attimo di disorientamento, e poi all'improvviso scombussolato da un niente. Adesso qualcosa lo aveva sconvolto, ma non dovevo preoccuparmi, bastava solo dargli il tempo di riprendersi (Ferrante 2002: 12). Questa fase di negazione si esaurisce tuttavia rapidamente. Dopo una settimana Olga comprende che il marito non ha alcuna intenzione di tornare sui propri passi e che la separazione è definitiva. Ha così inizio una vera e propria fase regressiva: la protagonista passa dall'essere una donna estremamente controllata alla progressiva perdita di controllo su di sé. Il controllo di cui parla nelle prime pagine del romanzo appare inoltre strettamente legato al tentativo di prendere le distanze dalle proprie origini familiari, come emerge dal seguente passaggio:

La mia famiglia d'origine era di sentimenti rumorosi, esibiti, e io [...] mi sentivo dentro una vita clamorosa e l'impressione che ogni cosa si dovesse di colpo squadrare a causa di una frase troppo lancinante, di un movimento poco sereno del corpo. Perciò avevo imparato a parlare poco e in modo meditato, a non avere mai fretta, a non correre nemmeno per prendere un autobus, ad allungare il più possibile i miei tempi di reazione riempiendoli di sguardi perplessi, sorrisi incerti. Il lavoro, poi, mi aveva ulteriormente disciplinata. [...] 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 (Ferrante 2002: 10-11).

Olga appare inizialmente come una figura disciplinata, quasi ipercontrollata, capace di osservare e analizzare sé stessa. Sebbene questa dimensione introspettiva rimanga presente nel corso dell'opera, nel momento in cui si apre la crisi identitaria il sistema di autocontrollo che la caratterizzava inizia invece gradualmente a cedere. Come osserva Elizabeth Alsop a proposito delle protagoniste ferrantiane di *L'amore molesto* e *I giorni dell'abbandono*,

If Olga [...] demonstrates an "extrême defiance de soi-même", both of Ferrante's protagonists would seem to manifest a self-consciousness worthy of the *roman d'analyse*. And yet, despite

this documentable affinity for *autocontrollo*, neither Ferrante's narrators, nor her texts, are as "controlled" as they initially appear. 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 (Alsop 2014 : 466).

In particolare, è nel momento in cui Olga scopre che il marito l'ha lasciata per un'altra donna che il sistema di autocontrollo su cui aveva fondato la propria identità si incrina, dando avvio a una fase regressiva:

Cominciai a cambiare. Nel giro di un mese persi l'abitudine di truccarmi con cura, passai da un linguaggio elegante, attento a non urtare il prossimo, a un modo di esprimermi sempre sarcastico, interrotto da risate un po' sguaiate. Piano piano, malgrado la mia resistenza, cedetti al linguaggio osceno. L'oscenità mi veniva alle labbra con naturalezza, mi pareva che servisse a comunicare ai pochi conoscenti che ancora cercavano frigidamente di consolarmi che non ero una che si fa abbindolare con le belle parole. Appena aprivo la bocca sentivo la voglia di irridere, macchiare, insozzare Mario e la sua troia (Ferrante 2002: 27).

Il pensiero del marito con l'amante diventa così un'ossessione ricorrente, che invade progressivamente lo spazio mentale della protagonista e prende forma in immagini crude e ripetitive, accompagnate da un linguaggio volutamente esplicito e osceno:

Lo sapevo benissimo. [...] Si baciavano, si mordevano, si leccavano e succhiavano per gustare i sapori del cazzo, della fica. Di Mario e della sua nuova donna mi immaginavo solo quello, ormai: come, quanto fottevano. Ci pensavo notte e giorno e intanto, prigioniera dei pensieri, mi trascuravo, non mi pettinavo, non mi lavavo. [...] Mi ritrovai sola e spaventata dalla mia stessa disperazione (Ferrante 2002: 28).

Il linguaggio scurrile accompagna Olga per tutta la durata della crisi identitaria, costituendo una delle sue manifestazioni più evidenti e rivelatrici. Questa posizione è condivisa anche da Victor Zarzar che sostiene:

The descent into the dark recesses of grief is, then, marked by a crisis not only of identity but of language itself. Along with the realization of the fragility of affective ties comes an unsettling confrontation with semantic voids. In narrative terms, this is first exhibited in the transition from the highly curated Italian that opens Olga's account into the ungrammatical and obscene language that she adopts later. Standard Italian, we learn, has been Olga's way of grappling with the instability of life, of which she always had a hint but never a full glimpse (Zarzar 2020 : 332-333).

Secondo Zarzar, dunque, la crisi di Olga non riguarda solo l'identità, ma si riflette anche nel linguaggio. La perdita del controllo sulla vita affettiva provoca un crollo delle forme espressive consolidate, e il passaggio dall'italiano curato e misurato all'uso di un linguaggio osceno e sgrammaticato diventa una manifestazione concreta della destabilizzazione interiore. Così, le parole

che un tempo servivano a organizzare e regolare la realtà perdono efficacia, rivelando i vuoti semantici e l'impotenza di fronte agli eventi. In questo senso, il linguaggio osceno è uno strumento narrativo che mostra il collasso dell'"io". Inoltre, come osserva Stefania Porcelli, "Olga comes very close to falling apart. Her descent accelerates when she gives in to violent and obscene language" (Porcelli 2021: 321), evidenziando come il cedimento al linguaggio scurrile intensifichi il collasso emotivo e psicologico della protagonista, un processo di cui la stessa Olga sembra consapevole: "sapevo che l'oscenità poteva levare faville di follia, se nasceva da una bocca controllata come la mia. [...] Chi pronuncia parole così, ha già varcato la linea, [...] si approssima allo smarrimento (Ferrante 2002: 22).

Questo legame fortissimo tra crisi identitaria e crisi linguistica si percepisce anche nella scelta semantica del verbo "squadernare", tradotto da Ann Goldstein con "to come apart" (Zarzar 2020: 333). La paura che "tutto possa venire in pezzi a causa di una frase troppo lancinante" riflette il legame tra il collasso delle parole e quello della realtà: se il linguaggio cede, si disgrega l'ordine stesso della vita. Difatti, "after all, a breakdown of the linguistic cannot be divorced from a disruption of the "everything" to which the passage refers" (Zarzar 2020: 333). Al tal proposito, l'espressione verbale "squadernare" assume particolare rilievo, in quanto, secondo Zarzar "this, ultimately, will constitute the driving metaphor of the novel: Olga's coming apart at the seams, her status as an unbound book in search of a thread or a unifying plot" (Zarzar 2020: 333). Uno dei significati del termine richiama l'immagine di un libro disarticolato, le cui pagine si separano dalla rilegatura, diventando metafora della condizione di Olga: la perdita di controllo sul linguaggio è strettamente connessa alla perdita di controllo sul proprio "io". La minaccia della "squadernatura" implica inoltre il rischio di un crollo psichico; non a caso, un termine affine, "squinternare", rimanda alla perdita della ragione e alla disgregazione mentale, suggellando il nesso profondo tra disordine linguistico e disordine interiore (Zarzar 2020: 334).

Il rischio di una disgregazione psichica evocato dalla "squadernatura" si traduce inoltre nell'emergere di immagini e figure che popolano in modo sempre più insistente la mente della protagonista. Il percorso di Olga sembra inizialmente ricalcare quello di numerose figure femminili della tradizione letteraria che, di fronte all'abbandono, finiscono per disintegrarsi: "Olga's trajectory seems, at first, to replicate that of a host of female literary figures who, before her, could not help but disintegrate in the face of abandonment" (Zarzar 2020: 334). Queste donne (da Didone a Medea, da Emma Bovary ad Anna Karenina, fino alla Monique di Simone de Beauvoir) emergono nella mente di Olga come presenze quasi spettrali, modelli narrativi che al tempo stesso offrono un punto di identificazione e un monito. La loro eco contribuisce ad alimentare il timore di un destino già scritto

per la donna abbandonata, rafforzando la sensazione che la protagonista si trovi sull'orlo della perdita della ragione. Tra queste figure, un ruolo particolarmente significativo è occupato dalla Poverella, un'immagine proveniente dall'infanzia napoletana di Olga, che ritorna con insistenza nel corso del romanzo e assume gradualmente i tratti di una vera e propria ossessione. Olga rievoca la storia della sua progressiva dissoluzione: madre di tre figli, la donna viene abbandonata dal marito per un'altra e passa dall'essere "una donna grossa, energica" (Ferrante 2002: 14) alla perdita di sé e persino del proprio nome. Difatti,

La donna perse tutto, anche il nome (forse si chiamava Emilia), diventò per tutti "la poverella", cominciammo a parlarne chiamandola così. La poverella piangeva, la poverella gridava, la poverella soffriva dilaniata dall'assenza dell'uomo. [...] Diceva a tutti che il marito l'aveva abbandonata, l'aveva cancellata dalla memoria e dal senso. [...] Era diventata di pelle trasparente sulle ossa, gli occhi annegati in pozze violacee, le mani di ragnatela umida. Da allora la seguii ogni giorno con lo sguardo per sorvegliarla mentre usciva dal portone senza la borsa della spesa, senza gli occhi nelle occhiaie, il passo che sbandava (Ferrante 2002: 15).

La trasformazione della donna in "Poverella" segna la completa cancellazione della sua identità: privata del nome, del corpo e della dignità sociale, diventa agli occhi della comunità la pura incarnazione della donna abbandonata, ridotta interamente al proprio dolore. La sua identità finisce così per coincidere unicamente con l'assenza del marito: "perhaps her name was Emilia, and yet, to everyone, she was simply known as 'that poor woman', her identity dependent on the fact that her husband has left her" (Zarzar 2020: 337).

La paura di diventare come la Poverella e di perdere la propria identità accompagna Olga lungo tutta la narrazione, trasformando l'immagine infantile in un'ossessione adulta. La presenza della donna abbandonata emerge nei momenti di maggiore vulnerabilità, quando Olga ad esempio si trova sola in casa o percepisce lo sguardo dei figli. A proposito di questi ultimi, racconta:

Mi spiavano terrorizzati. Avevano uno sguardo tale, che pensai vedessero, come certi personaggi dei racconti di fantasmi, più di quanto in realtà fosse possibile vedere. Forse avevo accanto, rigida come una statua sepolcrale, la donna abbandonata delle mie memorie infantili, la poverella. Era venuta da Napoli a Torino per trattenermi per un lembo della gonna, prima che volassi giù dal quinto piano (Ferrante 2002: 46-47).

Nel corso del romanzo la Poverella ritorna come vera e propria allucinazione, invadendo lo spazio mentale e il tempo percepito da Olga, suggerendo il rischio di una perdita di controllo totale:

Il lupo era ancora lì [...] ma adesso non c'era solo lui nella stanza. Dietro la scrivania, sulla poltrona girevole di mio marito, nella penombra grigioazzurra, sedeva una donna [...] la poverella, come la chiamava mia madre. [...] La sua apparizione durò il tempo necessario per mozzarmi il respiro, poi svanì. Brutto segno, me ne spaventai, sentivo che le ore del giorno

caldo mi stavano sospingendo dove non dovevo assolutamente andare. Se la donna era davvero nella stanza, riflettei, io di conseguenza non potevo essere che una bambina di otto anni [...] e mi stava imponendo il suo tempo, il suo mondo. [...] Ed era solo l'inizio: 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 (Ferrante 2002: 125-126).

In questo modo, la Poverella diventa il simbolo concreto del timore di Olga di disgregarsi, collegando la crisi identitaria alla paura della perdita di ragione e alla sensazione di essere travolta da un destino già scritto per la donna abbandonata.

I temi della perdita del sé e dell'ossessione sono ricorrenti tanto in *I giorni dell'abbandono* quanto in *Passion Simple*. In quest'ultima opera, in particolare, l'ossessione coincide con la passione amorosa, il cuore pulsante della narrazione, che non viene descritta come un sentimento romantico fondato su una relazione equilibrata, ma come un'esperienza totalizzante, capace di invadere ogni dimensione dell'esistenza della narratrice, fino a trasformarsi in una vera e propria forma di dipendenza. Il titolo stesso, *Passion Simple*, introduce immediatamente il paradosso centrale dell'opera: la passione intensa e totalizzante della narratrice è accostata a un termine apparentemente banale, *simple*, che riflette sia la natura dell'uomo amato sia la dimensione ordinaria attraverso cui questa ossessione si manifesta. Come afferma Beren Şimşek:

If we look at the structures of the two protagonists in the novel, we can assume that the terms simple and passion are attributed to them, as the female character herself explains. [...] The depth of the relationship between the concept of passion and the heroine is conveyed to the reader right at the beginning of the novel. Later, when the hero, who is the object of obsession in the story, is first presented, he is mentioned as follows: 'He liked Yves Saint-Laurent suits, Cerruti ties, and powerful cars. He drove fast, flashing his headlights, without a word, as if carried away by the exhilaration of being free, well-dressed, and in a position of authority on a French motorway, he who came from Eastern Europe.' (Ernaux, 1993). With this expression Ernaux occasionally informs the reader how plain and simple is the man who is actually the source of her passion. We witness the association of the man in the story with the term "simple" in the title (Şimşek 2022: 439).

La scelta di accostare i due termini che compongono il titolo ai due protagonisti, *Passion* alla narratrice e *Simple* all'amante, evidenzia come la forza dell'ossessione non risieda nella complessità o nella straordinarietà dell'uomo, ma nella percezione totale e totalizzante che la protagonista ne ha. Al centro della narrazione vi sono infatti la passione e il desiderio, che invadono completamente lo spazio mentale e la vita quotidiana della narratrice, trasformandosi in un'esperienza che riorienta ogni dimensione della sua esistenza.

Questa centralità della passione emerge anche dal fatto che l'amante non viene presentato come una figura particolarmente affine alla narratrice, ma piuttosto come qualcuno da cui la separano numerose differenze. Pur parlando francese, A. resta in parte estraneo al mondo della protagonista, sia per origine culturale sia per interessi e stile di vita. Ernaux stessa sottolinea la distanza che li separa, riconoscendo la difficoltà di interpretare il suo comportamento: "qu'il soit étranger rendait encore plus improbable toute interprétation de son comportement, modelé par une culture dont je ne connaissais que l'aspect touristique, les clichés" (Ernaux 1991 : 36). A questa distanza culturale si aggiungono altre differenze significative, come l'età, l'uomo è più giovane di tredici anni, e il diverso ambiente sociale. Tuttavia, proprio il fatto che l'amante sia straniero permette alla narratrice di reinterpretare tali divergenze come differenze culturali piuttosto che sociali (Viti 2002-2003: 50). Come scrive Ernaux : "sans doute parce que je pouvais considérer les goûts de A., étranger, comme des différences culturelles avant tout, alors que chez un Français ces mêmes goûts me seraient apparus d'abord comme des différences sociales" (Ernaux 1991 : 33).

Questa distanza contribuisce dunque a rafforzare la dimensione immaginaria della relazione, permettendo alla narratrice di sospendere ogni reale confronto tra i due. In questo modo, le loro incompatibilità non rappresentano un ostacolo reale alla relazione, ma vengono volontariamente neutralizzate dalla protagonista. Anche gli aspetti più sgradevoli dell'uomo, come i modi rozzi o il comportamento talvolta eccessivo, non incrinano la passione (Viti 2002-2003: 50), al punto che la narratrice afferma: "même s'il lui arrivait de tituber, ou d'éructer en m'embrassant. Au contraire, j'étais heureuse d'être unie à lui dans un début d'abjection" (Ernaux 1991 : 34). La relazione appare così fondata non sulla compatibilità o sulla conoscenza reciproca, ma sulla forza stessa della passione, che riduce l'importanza delle differenze e sospende ogni giudizio razionale. Ne risulta che l'oggetto del desiderio assume un ruolo quasi secondario rispetto alla passione stessa, che costituisce il vero fulcro dell'esperienza narrata. Ciò si riscontra anche verso la conclusione di *Passion Simple*, quando Ernaux esplicita chiaramente il fine della propria scrittura:

Il m'avait dit "tu n'écriras pas un livre sur moi". Mais je n'ai pas écrit un livre sur lui, ni même sur moi. J'ai seulement rendu en mots – qu'il ne lira sans doute pas, qui ne lui sont pas destinés – ce que son existence, par elle seule, m'a apporté. Une sorte de don reversé (Ernaux 1991: 76 - 77).

Inoltre, la relazione con l'uomo amato trasforma radicalmente la protagonista, come osserva Elizabeth Richardson Viti: "Ernaux portrays a woman with "un homme sans arrêt dans la tête" [...] who falls victim to "l'éternel féminin" [...] and unexpectedly, the feminism found in her first novels, especially *La femme gelée* [...], gives way to the demands of femininity (Morris 107)" (Viti 2001). La passione amorosa conduce dunque la narratrice ad incarnare l'"éternel féminin", adottando gesti

e comportamenti che prima criticava o rifiutava (Morris 1994). Secondo Viti, “overwhelmed by [her] obsession and seemingly far removed from [her] usual persona, [...] Ernaux appeared foreign [herself]” (Viti 2002-2003: 50). Cura del corpo, attenzione a piacere, disponibilità totale e soppressione della propria volontà diventano strumenti per mantenere vivo il desiderio dell’altro. Allo stesso tempo, la protagonista sperimenta un piacere narcisistico nel mettere la propria ossessione al centro dell’esperienza quotidiana, mostrando come il desiderio femminile diventi la forza motrice di un io sospeso tra piacere e sottomissione (Morris 1994). La narratrice chiarisce infatti:

J’évitais les occasions qui pouvaient m’arracher à mon obsession, lectures, sorties et toute activité dont j’avais le goût avant. J’aspirais au désœuvrement complet. J’ai refusé avec violence une charge supplémentaire de travail que mon directeur me réclamait, l’insultant presque au téléphone. Il me semblait que j’étais dans mon bon droit en m’opposant à ce qui m’empêchait de m’adonner sans limites aux sensations et aux récits imaginaires de ma passion (Ernaux 1991 : 41).

La dichiarazione della protagonista mostra, dunque, come ogni impegno abituale e ogni piacere precedente vengano messi da parte, rendendo la passione amorosa una vera e propria ossessione e il fulcro esclusivo della sua vita.

Nel corso della narrazione, emerge “the seemingly anomalous behavior of a liberated woman suddenly consumed with nothing weightier than “fringues” to please her lover” (Viti 2002-2003: 51). Difatti, come descrive la protagonista:

Les seuls moments heureux en dehors de sa présence étaient ceux où j’achetais de nouvelles robes, des boucles d’oreilles, des bas, et les essayais chez moi devant la glace, l’idéal, impossible, consistant en ce qu’il voie à chaque fois une toilette différente. Il apercevait à peine cinq minutes mon chemisier ou mes escarpins neufs qui seraient abandonnés n’importe où jusqu’à son départ. Je savais aussi l’inutilité des fringues devant un nouveau désir qu’il aurait eu pour une autre femme. Mais apparaître dans une toilette qu’il avait déjà vue me paraissait une faute, un relâchement dans l’effort vers une sorte de perfection à laquelle je tendais dans ma relation avec lui (Ernaux 1991 : 22-23).

Pertanto, la passione descritta da Ernaux si fonda su una tensione interiore che trasforma la narratrice stessa. L’ossessione amorosa diventa uno spazio in cui il desiderio femminile si esprime nella sua forma più assoluta, anche a costo della perdita momentanea dell’autonomia e dell’identità. C’è una fortissima correlazione tra dipendenza amorosa e sospensione dell’io: la prima produce un effetto di temporanea sospensione dell’identità. L’autrice sembra mettere tra parentesi la propria posizione di donna autonoma e razionale per lasciare emergere un soggetto interamente dominato dal desiderio, la cui esistenza sembra trovare senso soltanto nel tempo condiviso con l’amante o nell’attesa del suo ritorno. Come vedremo, la dimensione del tempo riveste un ruolo centrale sia in *I giorni*

dell'abbandono che in *Passion Simple*; in quest'ultima, in particolare, la temporalità è scandita dall'alternanza tra presenza e assenza dell'amante.

3.3 La dimensione temporale in *Passion Simple* e *I giorni dell'abbandono*

La dimensione temporale riveste un ruolo centrale sia in *Passion Simple* sia in *I giorni dell'abbandono*. In entrambe le opere, l'esperienza amorosa e il successivo abbandono producono una profonda trasformazione della percezione del tempo vissuto dalle protagoniste. Esso non appare più come una dimensione lineare e ordinata, ma si configura piuttosto come uno spazio emotivo dominato dalla crisi identitaria. Per comprendere meglio queste dinamiche, è utile analizzare separatamente il funzionamento della temporalità nelle due opere.

3.3.1 La dimensione temporale in *Passion Simple*

In *Passion Simple*, uno degli effetti più evidenti della condizione di sospensione dell'identità è la profonda trasformazione della percezione del tempo. Il tempo ordinario della vita quotidiana perde progressivamente il suo ritmo abituale e finisce per essere interamente scandito dall'attesa dell'amante, come mostra chiaramente la narratrice:

Je n'avais pas d'autre avenir que le prochain coup de téléphone fixant un rendez-vous. J'essayais de sortir le moins possible en dehors de mes obligations professionnels – dont il avait les horaires –, craignant toujours de manquer un appel de lui pendant mon absence. J'évitais aussi d'utiliser l'aspirateur ou le sèche-cheveux qui m'auraient empêchée d'entendre la sonnerie. [...] S'il m'annonçait qu'il arrivait dans une heure [...] j'entrais dans une autre attente, sans pensée, sans désir même (au point de me demander si je pourrais jouir), remplie d'une énergie fébrile pour des tâches que je ne parvenais pas à ordonner : prendre une douche, sortir des verres, vernir mes ongles, passer la serpillière (Ernaux 1991 : 16).

Il passo evidenzia come l'esistenza della narratrice finisca per organizzarsi interamente attorno alla possibilità della presenza dell'uomo. Ogni altra dimensione della vita perde gradualmente centralità, mentre l'attesa diventa il principio che struttura il tempo e orienta anche i gesti più banali della vita domestica.

La centralità assoluta dell'amante emerge anche nel modo in cui tutte le altre attività vengono percepite come prive di senso o addirittura come un ostacolo rispetto all'attesa. Come scrive Ernaux:

“quand il me laissait un intervalle plus long, trois ou quatre jours entre son appel et sa venue, je me représentais avec dégoût tout le travail que je devrais faire, les repas d’amis où je devrais aller, avant de le revoir. J’aurais voulu n’avoir rien d’autre à faire que l’attendre” (Ernaux 1991 : 17). La passione assume così i tratti di una vera e propria ossessione, capace di riorientare radicalmente la percezione del tempo. Parallelamente, la vita ordinaria subisce uno svuotamento di significato: lavoro, relazioni sociali e impegni quotidiani appaiono come elementi estranei rispetto all’unica attività che conserva valore, cioè l’attesa dell’amante. La passione amorosa si configura come una forza capace di assorbire completamente l’attenzione della protagonista, riducendo l’intera esistenza a una temporalità sospesa tra attesa e incontro. Questa sospensione della temporalità è visibile anche dal punto di vista stilistico, come osserva Lacor-Martin:

L'essence de la passion, cet état de désir exacerbé prolongé dans l'attente sans cesse recommencée de l'amant absent, est décrite de façon récapitulative dans le texte concis de *Passion simple*. De simples blancs typographiques structurent le texte qui n'est pas organisé en chapitres, mais en regroupements de paragraphes ayant trait à un aspect particulier de l'expérience de la passion: rituels superstitieux développés par l'auteur vivant dans l'angoisse de la fin de la relation, lieux et modalités des rencontres amoureuses, regard porté sur l'amant, regard porté par l'amant sur la narratrice, etc. (Lacor-Martin 2008 : 181).

Questi elementi stilistici, la frammentazione dei paragrafi e i bianchi tipografici, riflettono la temporalità sospesa e l’ossessione della protagonista: ogni pensiero, rito quotidiano o percezione legata all’amante occupa uno spazio autonomo, sottolineando come la narrazione stessa si adatti alla passione totalizzante. La narratrice percepisce che l’unico tempo realmente significativo è quello trascorso con l’amante o dedicato a pensare a lui, mentre tutto il resto della vita quotidiana perde importanza e senso:

D’une certaine façon, aussi, je ne voulais pas détourner mon esprit vers autre chose que l’attente de A. : ne pas gâcher celle-ci. Souvent, j’écrivais sur une feuille la date, l’heure, et « il va venir » avec d’autres phrases, des craintes, qu’il ne vienne pas, qu’il ait moins de désir. Le soir, je reprenais cette feuille, « il est venu », notant en désordre des détails de cette rencontre. Puis, je regardais, hébétée, la feuille gribouillée, avec les deux paragraphes écrits avant et après, qui se lisaient à la suite, sans rupture. Entre les deux, il y avait eu des paroles, des gestes, qui rendaient tout le reste dérisoire, y compris l’écriture par laquelle j’essayais de les fixer. [...] J’étais sûre qu’il n’y avait jamais rien eu de plus important dans ma vie, ni avoir des enfants, ni réussir des concours, ni voyager loin, que cela, être au lit avec cet homme au milieu de l’après-midi (Ernaux 1991 : 18-19).

Il passaggio mostra come l’esperienza della passione amorosa e del desiderio femminile diventi il vero principio ordinatore della narrazione, capace di ridefinire tanto la percezione del tempo quanto il valore attribuito alle altre dimensioni dell’esistenza.

Sono diversi i passi nel testo che evidenziano la centralità della dimensione del tempo. Quando Ernaux descrive gli incontri con A., afferma :

Cela ne durait que quelques heures. Je ne portais pas ma montre, la retirant juste avant son arrivée. Il conservait la sienne et j'appréhendais le moment où il la consulterait discrètement. Quand j'allais dans la cuisine chercher des glaçons, je levais les yeux vers la pendule accrochée au-dessus de la porte, « plus que deux heures », « une heure », ou « dans une heure je serai là et il sera reparti ». Je me demanderais avec stupeur : « Où est le présent ? ». Avant de partir [...] quand il aurait mis son veston, tout serait fini. Je n'étais plus que du temps passant à travers moi (Ernaux 1991 : 20).

Come osserva Sylvie Romanowski, “le morcèlement du temps est poussé jusqu'à un souhait de l'abolir complètement, lorsqu'elle dit ne pas mettre de montre pendant leurs rencontres amoureuses. À la fin d'une rencontre elle se demande même, “avec stupeur : ‘Où est le présent ?’” (Romanowski 2002: 102). Il gesto di togliere l'orologio prima dell'arrivo dell'amante assume così un valore simbolico: la narratrice tenta di sottrarsi alla misurazione oggettiva del tempo per preservare l'illusione di un presente assoluto, non ancora minacciato dalla fine dell'incontro. Inoltre, come osserva Elizabeth Richardson Viti, gli incontri tra i due amanti sembrano svolgersi “in a closed world in which only the lovers exist and where there is no past or future, only “le temps de la passion”” (Viti 2002-2003: 53). In questo spazio sospeso, la temporalità quotidiana sembra momentaneamente dissolversi, sostituita da un presente assoluto che coincide con l'intensità dell'esperienza amorosa.

Tuttavia, questa sospensione del tempo risulta inevitabilmente destinata a fallire, poiché la consapevolezza della durata limitata della relazione riaffiora costantemente. L'esperienza amorosa mette in crisi la percezione stessa del presente e trasforma profondamente la temporalità vissuta dalla protagonista, che non percepisce più il tempo come dimensione continua e ordinata, ma come successione di attese e istanti destinati a dissolversi rapidamente, fino al punto di percepirsi, come lei stessa afferma, « du temps passant à travers moi ». Come sottolinea Marie Josée Roy, “avec un large inventaire d'attitudes ou de comportements relatifs au temps, la passion est décrite de manière à montrer comment la temporalité “autre” a totalement envahi l'identité de l'amante : “Je n'étais plus que du temps passant à travers moi”” (Roy 1997 : 103). Questa lettura conferma che, nella passione totalizzante di Ernaux, il tempo non è più contenitore delle esperienze, ma diventa esso stesso elemento che sospende e attraversa l'identità della protagonista, subordinandola temporaneamente alla forza del desiderio.

È possibile parlare di una temporalità “altra”, quasi alterata in *Passion Simple*, anche perché essa si fonda esclusivamente sulla presenza o sull'assenza dell'uomo amato. La narrazione stessa riflette questa esperienza, come spiega la narratrice:

Je ne fais pas le récit d'une liaison, je ne raconte pas une histoire (qui m'échappe pour la moitié) avec une chronologie précise, « il vint le 11 novembre », ou approximative, « des semaines passèrent ». Il n'y en avait pas pour moi dans cette relation, je ne connaissais que la présence ou l'absence. J'accumule seulement les signes d'une passion, oscillant sans cesse entre « toujours » et « un jour », comme si cet inventaire allait me permettre d'atteindre la réalité de cette passion (Ernaux 1991 : 31).

In questo passo, Ernaux mostra come il tempo della passione sovrasti il tempo cronologico: le date precise e la sequenza degli eventi perdono rilevanza, mentre ciò che domina è la misura soggettiva del tempo vissuto, scandita dall'intensità dei sentimenti e dall'attesa dell'incontro. La struttura narrativa stessa riflette la temporalità alterata della narratrice: il presente coincide con la percezione immediata del desiderio, passato e futuro esistono solo in relazione alla presenza o all'assenza dell'amante, riducendo ogni momento a pura e dolorosa attesa.

Un ulteriore aspetto della dimensione temporale in *Passion Simple* coincide con il tempo dell'attesa. Difatti:

Sans cesse le désir de rompre, pour [...] ne plus souffrir, et aussitôt la représentation de ce que cela supposait à la minute même de la rupture : une suite de jours sans rien attendre. Je préférerais continuer à n'importe quel prix – qu'il ait une autre femme, plusieurs (c'est-à-dire une souffrance encore plus grande que celle pour laquelle je voulais le quitter). Mais à côté du néant entrevu, ma situation présente me paraissait heureuse, ma jalousie une sorte de privilège fragile dont j'aurais été folle de désirer la fin, puisque celle-ci viendrait bien un jour en dehors de ma volonté, quand il partirait ou me quitterait, lui (Ernaux 1991 : 45-46).

In questo passaggio, la narratrice mostra come il pensiero della separazione diventi insopportabile proprio perché la priverebbe dell'attesa, l'elemento che struttura e dà senso ai suoi giorni.

Questa interpretazione è confermata anche da Viti:

Ernaux even admits that the thought of breaking up is intolerable because she cannot face a series of days without anything to wait for, and in fact, once the affair is over, it is the memory of waiting that is most painful. Simply put, *Passion simple* quickly emerges as a narrative of desire that focuses on waiting and that privileges anticipation of the lover rather than the man himself (Viti 2001).

Il tempo dell'attesa assume così una funzione esistenziale: più che la presenza concreta dell'amante, è l'anticipazione del suo possibile arrivo a dare struttura alle giornate della protagonista, riempiendole e impedendo il senso di vuoto. Ogni giorno si trasforma in uno spazio sospeso tra desiderio e mancanza, e la passione amorosa domina completamente la percezione della temporalità, confermando come l'attesa sia l'elemento cardine della narrazione e dell'esperienza della protagonista.

Inevitabilmente, la relazione tra i due protagonisti è destinata a concludersi, e il tempo dell'attesa lascia gradualmente spazio a un tempo dominato dal dolore e dalla nostalgia:

Il est parti de France et retourné dans son pays il y a six mois. Je ne le reverrai sans doute jamais. Au début, quand je me réveillais à deux heures du matin, cela m'était égal de vivre ou de mourir. Le corps entier me faisait mal. J'aurais voulu arracher la douleur mais elle était partout. Je désirais qu'un voleur entre dans ma chambre et me tue. Dans la journée j'essayais d'être constamment occupée, de ne pas rester assise sans rien faire, sous peine d'être perdue (Ernaux 1991 : 52).

La fine della relazione segna così una rottura profonda nella percezione del tempo: venuta meno l'attesa che aveva dato senso alle sue giornate, la narratrice si trova improvvisamente confrontata con un vuoto esistenziale. L'esperienza della passione lascia dunque spazio a una fase di disorientamento e di sofferenza, mettendo in crisi l'identità della protagonista.

Il superamento di questa crisi avviene attraverso il suo pieno attraversamento: solo vivendo fino in fondo la frattura prodotta dall'abbandono, la narratrice può avviare un processo di riappropriazione identitaria. Questo mutamento si riflette anche nella dimensione temporale. Subito dopo la separazione emerge infatti il desiderio di rimanere ancora sospesa nel tempo della passione, prolungandone artificialmente la durata attraverso la scrittura: "quand je me suis mise à écrire, c'était pour rester dans ce temps-là [...]. L'imparfait que j'ai employé spontanément dès les premières lignes est celui d'une durée que je ne voulais pas finie [...], d'une répétition éternelle" (Ernaux 1991 : 61). La scrittura diventa così uno strumento per sottrarsi alla fine, mantenendo viva l'illusione di una temporalità continua e immutabile. Tuttavia, con il passare del tempo, la protagonista tenta di reinserirsi nella quotidianità, riprendendo attività e relazioni precedentemente sospese: la partecipazione alla vita sociale, gli incontri con gli amici, il ritorno alla lettura. Questo processo coincide con un primo distacco dal pensiero ossessivo dell'uomo amato:

Maintenant, c'est Avril. Le matin, il m'arrive de me réveiller sans que la pensée de A. me vienne aussitôt. L'idée de jouir à nouveau « des petits plaisirs de la vie » – parler avec des amis, aller au cinéma, bien dîner, me cause moins d'horreur. Je suis toujours dans le temps de la passion [...] mais ce n'est plus le même, il a cessé d'être continu (Ernaux 1991 : 66).

La temporalità, inizialmente bloccata e circolare, riprende così a scorrere, segnando una trasformazione profonda dell'esperienza interiore. A questo mutamento corrisponde anche una rinnovata percezione dell'ordine e del senso: "un instant, je suis remplie d'une grande tranquillité, la même que j'éprouve au sortir d'un rêve où je viens de le voir et je ne sais pas alors que j'ai rêvé. Sentiment que tout est redevenu en ordre, que « maintenant c'est bon » [...]. Le monde, donc, recommence de signifier en dehors de A. ?" (Ernaux 1991: 67-68). Il mondo torna progressivamente

a esistere al di là della figura dell'uomo amato, e con esso si ricostruisce una nuova possibilità di equilibrio. La fine della temporalità sospesa segna l'avvio di una riorganizzazione del sé, in cui la protagonista riacquista una forma di continuità e di senso.

Come abbiamo osservato, l'interruzione della relazione amorosa, seguita dal trauma dell'abbandono, produce in *Passion Simple*, così come in *I giorni dell'abbandono*, una frattura identitaria nella protagonista. La fine del rapporto sentimentale segna infatti l'inizio di una fase di smarrimento e di disgregazione della temporalità quotidiana, mostrando come la perdita dell'altro metta radicalmente in discussione il rapporto tra soggetto, tempo e identità. Nella sezione seguente analizzeremo come la dimensione temporale giochi un ruolo altrettanto centrale nell'esperienza dell'abbandono nella protagonista ferrantiana.

3.3.2 La dimensione temporale in *I giorni dell'abbandono*

Se in *Passion Simple* la temporalità è dominata dall'attesa e dalla sospensione tra presenza e assenza dell'amante, in *I giorni dell'abbandono* la percezione del tempo subisce una trasformazione altrettanto radicale a seguito della rottura coniugale. L'abbandono improvviso da parte del marito segna per Olga l'inizio di una fase di profondo smarrimento, in cui le coordinate abituali dell'esistenza sembrano dissolversi. Anche in questo caso, la crisi sentimentale produce una frattura nella percezione della temporalità: il tempo della vita quotidiana perde la sua linearità e viene gradualmente assorbito dall'esperienza del dolore, della solitudine e della perdita. Come osserva Alberica Bazzoni, “the impact of trauma on the continuity of the protagonist's existence creates a breach into her very cognitive faculties, as Olga loses her grasp on reality and the ability to differentiate between distinct times and spaces. In the representation of such a crisis, the collapse of temporality plays a crucial role” (Bazzoni 2022 :213). La crisi generata dall'abbandono riguarda dunque non solo la dimensione emotiva, ma anche il rapporto della protagonista con il tempo e la realtà stessa. Le giornate non seguono più un ordine stabile, ma si trasformano in una successione di momenti dominati dall'angoscia e dall'ossessione per l'abbandono subito. Come accade per Ernaux, anche Olga sperimenta una profonda crisi identitaria che si riflette nella sua percezione temporale: il presente appare dilatato e difficile da sostenere, mentre il passato della vita coniugale e il futuro incerto contribuiscono ad accentuare il senso di disorientamento della protagonista.

La centralità del tempo emerge con particolare evidenza anche nella struttura narrativa del romanzo. *I giorni dell'abbandono* è infatti organizzato secondo una struttura tripartita che riflette le

diverse fasi della crisi di Olga. Come abbiamo già osservato, nella prima parte la donna riceve la notizia dell'abbandono da parte del marito Mario e comincia a perdere il controllo, lasciandosi dominare da pensieri ossessivi, scoppi di rabbia, linguaggio osceno e tentativi compulsivi di comprendere le ragioni della separazione. La seconda parte si concentra in una sola giornata, vissuta come una vera e propria esperienza allucinatoria, in cui una serie di eventi destabilizzanti (il malessere del figlio Gianni, l'agonia del cane Otto, il telefono disconnesso, la porta di casa inspiegabilmente bloccata) accentuano la perdita di contatto con la realtà. Infine, nella terza parte del romanzo Olga intraprende un lento processo di ricostruzione della propria esistenza: riesce gradualmente a ristabilire un rapporto più solido con la realtà, trova un lavoro e inizia una nuova relazione con il vicino di casa (Bazzoni 2022: 214).

Questa articolazione narrativa riflette anche l'evoluzione della percezione temporale della protagonista. Le tre parti del romanzo corrispondono infatti a tre diverse modalità di esperienza del tempo: il tempo dello shock e della disgregazione iniziale, il tempo caotico, accelerato e quasi allucinatorio della crisi più profonda e, infine, il tempo della lenta ricostruzione identitaria. Analizzare queste tre fasi consente dunque di comprendere come la temporalità diventi uno degli strumenti principali attraverso cui Ferrante rappresenta l'esperienza traumatica dell'abbandono. In questo senso, la crisi vissuta da Olga può essere letta come una vera e propria interruzione traumatica della temporalità: "Olga goes through a severe crisis that, beginning with a rupture in her life plot and the eruption of devastating pain, reaches all the way into her cognitive faculties. *The Days of Abandonment* offers an insightful representation of a traumatic interruption of temporality leading to a loss of cognition" (Bazzoni 2022 : 217).

La prima parte del romanzo coincide con il momento immediatamente successivo all'abbandono. Olga entra in uno stato di profondo smarrimento, segnata dall'insorgenza del dolore e da una crescente perdita di controllo emotivo (Zarzar 2020: 328). Come osserva Victor Zarzar, nel corso di questa prima fase i lettori assistono alla progressiva discesa della protagonista in una spirale di sofferenza: "for over a hundred pages [...], readers witness her descent into the downward spiral of grief, a process of disintegration that, emanating from Olga's body, seems to extend to both living and non-living things around her" (Zarzar 2020: 328). La crisi della protagonista appare quindi come un processo di disgregazione che non riguarda soltanto la sua interiorità, ma investe anche lo spazio circostante e la percezione della realtà. Una dinamica analoga di interruzione delle attività della vita quotidiana, già osservata nella narratrice di *Passion Simple*, emerge anche nell'esperienza di Olga. Il dolore e il pensiero ossessivo legato all'abbandono del marito le impediscono di rimanere ancorata al presente:

Vivevo nel terrore di dimenticarmi che dovevo andare a prendere Ilaria a scuola, e se mandavo Gianni a comprarmi il necessario nei negozi dei dintorni avevo paura che gli capitasse qualcosa o, peggio ancora, che presa dalle mie preoccupazioni mi uscisse di mente la sua esistenza e non badassi più a controllare se era rientrato. Ero insomma in una condizione di labilità. [...] Avevo la testa tutta occupata da Mario, dalle fantasie su di lui e quella donna, dal riesame del nostro passato, dalla smania di capire in che cosa ero stata insufficiente, e d'altra parte vigilavo disperatamente sulle mansioni d'obbligo: attenzione a salare la pasta, attenzione a non salarla due volte, attenzione alla scadenza dei cibi, attenzione a non lasciare acceso il gas (Ferrante 2002: 29).

Il pensiero ossessivo dell'abbandono invade ogni spazio della coscienza della protagonista, rendendo difficile la gestione delle attività quotidiane e destabilizzando il suo rapporto con il tempo ordinario della vita domestica.

Nonostante Olga cerchi in vari modi di sottrarsi alla spirale di dolore, imponendosi commissioni e cercando di mantenere un ritmo di vita frenetico, i suoi tentativi risultano fallimentari. Come lei stessa ammette, “dietro quell'attivismo vivevo da sonnambula” (Ferrante 2002: 34), e più avanti si chiede: “cosa mi stava succedendo. Seguivo pedissequamente la prassi dell'autodegradazione, mi ero arresa, non cercavo più di trovare una mia nuova misura?” (Ferrante 2002: 66). Questi passaggi testimoniano la difficoltà della protagonista a reagire, mostrando come ogni sforzo di mantenere il controllo sia destinato a naufragare. Allo stesso tempo, momenti di tensione e tentativi di resistere si alternano a questa passività: “non soccombere, mi spronavo. Combatti. Temevo soprattutto la mia crescente incapacità di fermarmi in un pensiero, di concentrarmi in un'azione necessaria. [...] Aggrappati all'oggi, non regredire, non perderti, tieniti stretta” (Ferrante 2002: 62). Questa alternanza tra tentativi di reazione e crollo emotivo costituisce il flusso di pensiero della protagonista nelle prime due parti del romanzo, riflettendo l'instabile percezione del tempo e la sospensione tra presenza e assenza di controllo che caratterizza la fase iniziale della sua crisi.

La prima parte del romanzo si chiude con l'incontro tra Olga e Carrano, il vicino che nutre un affetto segreto nei suoi confronti. La visita, formalmente giustificata dal compleanno di Carrano, rappresenta in realtà l'ennesimo tentativo di reagire al dolore e di mantenere un contatto con la realtà: “mi decisi. Basta col dolore. [...] Integra ero, integra sarei rimasta” (Ferrante 2002: 83). Per un breve istante, la spirale di sofferenza e ossessione che aveva dominato le giornate della protagonista viene interrotta, senza che però Olga recuperi pienamente il controllo o il ritorno alla normalità. L'incontro sessuale con Carrano, pur costituendo un momento di trasgressione rispetto alla relazione coniugale, assume un significato profondo nella crisi della protagonista. Come osserva Zarzar:

I giorni dell'abbandono specifically thematizes how, lacking a divine masterplot, Olga must undergo a process of disintegration or *frantumazione* to consequently create some sort of

meaning, even if patchwork, out of her own experience. This drive to confer meaning is poignantly illustrated after Olga has had a humiliating sexual encounter with Carrano. Utterly defeated, on her way back home, she finds peace by uttering these words: “Amo mio marito e perciò tutto questo ha un senso”. [...] That Olga can only imbue her suffering with meaning (namely, plot it) in terms of her love for her husband, and with the prospect of an eventual reconciliation, shows that she has yet to extricate herself from the romantic masterplot (Zarzar 2020: 334).

Il passo evidenzia come, nonostante l'umiliazione provata durante l'incontro, Olga riesca a conferire senso alla propria sofferenza solo attraverso il legame con il marito. L'episodio diventa così uno strumento per affrontare la frantumazione della propria identità e della percezione del tempo ordinario, tentando di ricomporre, seppur in modo parziale e provvisorio, il significato della propria esperienza. Piuttosto che segnare una liberazione, l'incontro evidenzia come Olga resti intrappolata nel “romantic masterplot”: dolore, passione e attaccamento a Mario continuano a orientare la percezione del tempo e a condizionare la gestione della sua esperienza emotiva. Il fatto che la sua identità sia ancora definita unicamente dal rapporto con il marito mostra come la protagonista necessiti di ulteriore tempo per attraversare la crisi, toccare il fondo e, infine, ricomporre i pezzi di sé stessa. Inoltre, l'apparizione di Carrano segna un punto di passaggio tra il tempo ordinario (ancora parzialmente presente nelle attività quotidiane tentate dalla protagonista) e la successiva fase di crisi più intensa, in cui la disgregazione della temporalità diventerà totale e l'esperienza del dolore assorbirà ogni coordinata della vita quotidiana.

In una lettera a Roberto Faenza, che ha diretto l'adattamento cinematografico de *I giorni dell'abbandono*, Elena Ferrante definisce il romanzo come un vero e proprio “viaggio agli inferi” (Porcelli 2021: 309), affermando: “gran parte dei miei timori sono centrati sull'andamento in crescendo dei giorni infernali di Olga” (Ferrante 2016: 152). Tra questi giorni infernali, uno in particolare, il 4 agosto, assume un rilievo centrale, occupando l'intera durata della seconda parte del romanzo e diffondendo la sensazione di una dimensione temporale sospesa e dilatata. Come osserva Porcelli, “after months of intense grief, the woman reaches the bottom of her misery on a single summer day punctuated with displacement and tragedy, “in crescendo”” (Porcelli 2021: 309). L'espressione “in crescendo” descrive il progressivo aumento della tensione emotiva e della sofferenza, che si accumulano nel corso della giornata: ogni evento e ogni pensiero contribuiscono a far crescere l'angoscia di Olga, mentre il tempo ordinario perde linearità e la percezione dei momenti si frammenta. Così, la giornata del 4 agosto diventa una sorta di “campo dilatato” della sofferenza, in cui la protagonista sperimenta in maniera acuta la sospensione della propria identità e della relazione con la realtà circostante. Chiusa nel suo stato di dolore e di “impietramento”, Olga attraversa una serie di peripezie che si susseguono in rapida successione nell'arco di un solo giorno, creando una

percezione temporale paradossale: il tempo sembra dilatarsi nella sua coscienza, mentre gli eventi si accumulano e si accelerano, lasciandola incapace di affrontarli pienamente.

Se la prima parte del romanzo si apre con un marcatore temporale preciso (“un pomeriggio d’aprile”) anche l’inizio della parte centrale si distingue per la definizione altrettanto puntuale del tempo e, soprattutto, per la strategia narrativa con cui la narratrice anticipa al lettore le situazioni che stanno per verificarsi, creando così una chiara separazione tra Olga come narratrice e Olga come protagonista immersa negli eventi (Bazzoni 2022: 214). La stessa narratrice osserva: “quando riaprii gli occhi, cinque ore dopo, alle sette di sabato 4 agosto, feci fatica a ritrovarmi. Stava per cominciare la giornata più dura di quella mia vicenda di abbandono, ma ancora non lo sapevo” (Ferrante 2002: 97). Difatti, “the perspective of the narrating voice, which looks at the events from a safe distance, does not coincide with that of the protagonist caught in the middle of a collapsed temporality. The positioning of the narrator *after* the events offers her a vantage point from which to look down at those dramatic moments” (Bazzoni 2022 : 215).

Il collasso della dimensione temporale che travolge Olga è strettamente legato al trauma dell’abbandono e si riflette direttamente sul suo rapporto con il presente, in particolar modo nella seconda parte del romanzo. Come osserva Bazzoni, “when trauma impacts on temporality, the present is overcrowded with other dimensions, in which the subject loses orientation and risks disintegration” (Bazzoni 2022: 215). Sull’orlo della dissoluzione (“feci fatica a ritrovarmi”), Olga deve far fronte a diverse situazioni difficili: il figlio Gianni comincia a stare male, così come il cane Otto, probabilmente in preda a un avvelenamento. Lo stato di paralisi che immobilizza Olga appare immediatamente evidente:

Mi tirai su con uno sforzo di volontà, sollevai un peso per cui non avevo forze sufficienti. Non riuscivo a capacitarmi che fossi io stessa a gravarmi addosso a quel modo, pesavo più del piombo, non avevo voglia di reggere me stessa per tutto il giorno (Ferrante 2002: 100).

Inoltre, la protagonista sperimenta una vera e propria perdita di controllo sul proprio corpo:

Presi uno straccio, scelti un gesto calmo, ma anche quel gesto mi sembrò troppo veloce, ebbi l’impressione che, contro la mia volontà, mi facesse storcere gli occhi, li spingesse lateralmente in modo scoordinato, una sorta di torsione obbligata dello sguardo che minacciava di mettere in movimento la parete, lo specchio, il mobile, tutto (Ferrante 2002: 100).

La disgregazione investe anche la dimensione mentale, in quanto “far from reconciling mind and body, [...] Ferrante dramatizes the disconnection between them, giving us characters who are radically divided amongst themselves” (Alsop 2014: 471), innestando un desiderio di dissoluzione: “dovevo [...] acquietare la vista di dentro, i pensieri. Si confondevano, si accavallavano, brandelli di

parole e immagini, ronzavano in fretta come un grappolo di vespe, davano ai miei gesti una brutta capacità di fare danno (Ferrante 2002: 103); “provai all’improvviso l’ansia di sciogliermi in liquame, un’angoscia che mi prese al ventre (Ferrante 2002: 108); “il mio [desiderio] adesso mi pareva che fosse andare al fondo, abbandonarmi, sprofondare sorda e muta nelle mie stesse vene” (Ferrante 2002: 110).

Nonostante ciò, Olga tenta più volte di restare ancorata al presente attraverso azioni concrete legate alla cura domestica e materna: si occupa del figlio malato, cambia le lenzuola, pulisce il pavimento dal vomito del bambino, avvia la lavatrice, misura la febbre e porta fuori il cane. Questi gesti quotidiani rappresentano un tentativo di opporsi alla dissoluzione e di mantenere un contatto con la realtà. Tuttavia, tali sforzi risultano continuamente minacciati dalla sensazione di scivolare in una dimensione temporale “altra”, come se il presente le sfuggisse di mano e la trascinasse progressivamente verso una perdita di orientamento sempre più profonda. Il tempo della crisi assume così la forma di una vertigine che spinge la protagonista verso l’abisso della disgregazione. Come emerge chiaramente dal racconto della narratrice:

Guardai il termometro, non riuscii a concentrarmi sui gradi indicati dalla colonnina del mercurio. Non so quanto tempo restai con quell’oggetto in mano cercando ansiosamente di riaddestrare lo sguardo a vedere. Devo occuparmi del bambino, mi dicevo, devo capire quanta febbre ha, ma non riuscivo a fare attenzione. Mi era successo di sicuro qualcosa durante la notte. O ero arrivata dopo mesi di tensione sull’orlo di un qualche precipizio e ora stavo cadendo come nei sogni, lentamente, pur seguendo a stringere tra le mani il termometro, pur poggiando la suola delle pantofole sul pavimento, pur sentendomi saldamente trattenuta dagli sguardi d’attesa dei miei figli (Ferrante 2002: 112).

In questo passaggio emerge con particolare evidenza la frattura tra il piano della realtà materiale e quello della percezione soggettiva: mentre il corpo della protagonista resta immerso nello spazio domestico e continua a compiere gesti concreti, la sua coscienza scivola verso una dimensione di disorientamento e perdita di controllo. Olga stessa riconosce questa alterazione della propria percezione quando afferma:

Avevo qualcosa che non funzionava nei sensi. Un’intermittenza del sentire, dei sentimenti. A volte mi ci abbandonavo, a volte me ne spaventavo. [...] Ero smarrita nel dove sono, nel che faccio. Forse non sapevo quando [...] mi ero definitivamente guastata. Un orologio guasto che adesso, poiché il suo cuore di metallo seguiva a battere, guastava il tempo di ogni cosa (Ferrante 2002: 119).

La metafora dell’“orologio guasto” esprime efficacemente la condizione della protagonista: il suo rapporto con il tempo e con la realtà appare compromesso, come se la sua percezione fosse ormai incapace di orientarsi nel flusso ordinario degli eventi. Il senso di disorientamento e di perdita di

controllo attraversa così l'intera seconda parte del romanzo, in cui il flusso di coscienza di Olga è costantemente attraversato da pensieri ossessivi che testimoniano la persistenza della crisi.

La situazione critica vissuta da Olga si complica ulteriormente quando la donna si accorge che, oltre al figlio, anche il cane Otto comincia a stare male. A ciò si aggiungono altri elementi destabilizzanti: il telefono risulta fuori uso e la protagonista non riesce ad aprire la porta di casa. Questa serie di ostacoli la pone in una condizione di totale impossibilità di chiedere aiuto, isolandola dal mondo esterno. È proprio in questo momento che la percezione del tempo subisce un'ulteriore alterazione: mentre Olga resta intrappolata nello spazio domestico, l'esterno sembra muoversi secondo un ritmo sempre più rapido, tanto che, come afferma la stessa protagonista, “il mondo attorno a me accelerava” (Ferrante 2002: 129). Di fronte a questa sensazione di frenesia crescente, Olga tenta di opporre una forma di resistenza, cercando di mantenere il controllo sui propri gesti e sui propri pensieri. Tuttavia, la paura di essere travolta da questa accelerazione si manifesta anche sul piano fisico e mentale, come emerge chiaramente nel seguente passaggio:

Olga ha il terrore della frenesia di fare, teme che il bisogno di pronta reazione – passi veloci, veloci gesti – le migri dentro il cervello, non può tollerare il brusio interiore che allora comincia ad assillarla, le tempie che pulsano, la nausea allo stomaco, i sudori freddi, la smania di essere sempre più veloce, sempre più veloce. [...] Tornai a [...] sollecitarmi ad abbandonare quella terza persona, l'Olga che voleva correre, e tornare all'io, io che vado alla porta blindata, io che so chi sono, controllo quello che faccio (Ferrante 2002: 129).

I vari tentativi di Olga di ristabilire il controllo su di sé sembrano gradualmente dare qualche esito positivo. Come osserva Porcelli:

Two moments mark the turning point in Olga's journey, and the beginning of her recovery, after she symbolically washes her excessive makeup from her face, thus starting the purgatorial part of her journey. In the first, she admits that a “donna in frantumi” lives in her own body. (She actually sees the image of the poverella in her own mirror.) Secondly, Olga establishes a painful but fruitful connection with her daughter, thus subverting the idea that a woman should look for a guide in the past (Porcelli 2021: 322).

Pertanto, è a partire dal momento più critico della crisi che la protagonista inizia a elaborare strategie di ricomposizione e di orientamento nella propria esperienza traumatica. La consapevolezza della propria condizione, riconoscere di essere una “donna in frantumi”, rappresenta un passo fondamentale per confrontarsi con il dolore e il disorientamento, implicando un contatto diretto con la propria vulnerabilità. Allo stesso modo, la connessione dolorosa ma significativa con la figlia introduce un sostegno reale nel presente, spostando l'attenzione dalla ricerca di guide nel passato alla costruzione di punti di riferimento concreti nella realtà.

Risalire, per Olga, significa dunque innanzitutto toccare il fondo: il momento di svolta coincide con l'accettazione della "poverella" come parte di sé, segnando la fine dell'illusione di essere completamente diversa dalla donna che si era tolta la vita dopo l'abbandono, così come dell'idea di possedere un'identità stabile (Porcelli 2021: 323). Questi passaggi segnano l'inizio di una ricomposizione della temporalità e dell'identità della protagonista, che comincia a ritrovare un equilibrio interiore e a riorganizzare il proprio rapporto con il presente. La ricomposizione di Olga si accompagna anche al superamento di alcuni traumi concreti, tra i quali figura la morte del cane Otto, che rappresenta quasi un punto di chiusura della fase più drammatica della crisi. Secondo Bazzoni, "thanks to the sacrifice of the dog Otto, the novel performs a ritual of «purification» that enables Olga to overcome her crisis and «reintroduce order in her life»" (Bazzoni 2022: 214). La seconda parte del romanzo si conclude infatti proprio con la richiesta di aiuto da parte di Olga a Carrano affinché porti via il corpo dell'animale, che purtroppo, fungendo da capro espiatorio, non è sopravvissuto al momento critico. A questo punto della narrazione, il "viaggio infernale" della protagonista sembra volgere al termine: l'ordine comincia a ristabilirsi e Olga acquisisce consapevolezza della possibilità di ritornare in sé e ritrovare le proprie facoltà mentali. Come la narratrice racconta:

Il cuore stava tornando a gonfiarsi nel petto, non era più vuoto. [...] Volevo la piatta certezza dei giorni normali, anche se sapevo fin troppo bene che nel corpo durava un movimento frenetico verso l'alto, un guizzo, come se avessi visto in fondo a una buca un brutto insetto velenoso e ogni parte di me si stesse ancora ritraendo agitando le braccia, le mani, scalciando. Devo reimparare – mi dissi – il passo tranquillo di chi crede di sapere dove sta andando e perché (Ferrante 2002: 167).

In queste parole emerge con forza il passaggio dalla vertigine della crisi alla possibilità di una nuova stabilità: Olga, pur ancora segnata dall'esperienza traumatica, inizia a riappropriarsi del proprio corpo, dei propri gesti e del proprio tempo, ritrovando la capacità di muoversi nel presente con consapevolezza. La ricostruzione interiore prende così avvio, precludendo al percorso di rielaborazione e rinascita che caratterizzerà le fasi successive del romanzo.

La terza e ultima parte de *I giorni dell'abbandono* segna la conclusione della fase regressiva e della disgregazione identitaria che aveva dominato le prime due sezioni del romanzo. In questa fase, Olga tenta di ristabilire una routine quotidiana: torna a cucinare, a prendersi cura dei figli e della casa, dopo un lungo periodo di sbandamento. Come osserva la stessa protagonista: "provai a tornare a gesti consueti, come un ammalato che è stato a lungo in ospedale e, anche per vincere la paura di ricadere nella malattia, vuole riancorarsi alla vita dei sani" (Ferrante 2002: 171). Un ulteriore indicatore del superamento della crisi identitaria è la progressiva scomparsa del linguaggio osceno, a favore di una riacquisizione delle facoltà espressive e comunicative. Come osserva Bazzoni, "the trauma [...] is

traversed ritually by Olga through the encounter with a destructuring experience and the sacrificial displacement of death on the dog, but in her crisis and recovery it is also further repressed through linguistic disciplining” (Bazzoni 2022: 218). In altre parole, la protagonista riordina anche il proprio linguaggio, un gesto che riflette e accompagna il recupero della sua identità:

D'altra parte mi aiutò molto, in quella fase, la scoperta che ero di nuovo capace di buone maniere. Il linguaggio osceno di colpo sparì, non sentii più nessuna spinta a usarlo, mi vergognai di averlo fatto. Arretrai verso una lingua libresca, studiata, un po' farraginosa, che però mi dava sicurezza e distacco. Tornai a controllare il tono della voce, le rabbie si posarono sul fondo, smisero di caricare le parole (Ferrante 2002: 173).

Come osserva anche Zarzar: “slowly, life returns to normal. The register of the narration becomes noticeably calmer, the writing returns to its grammaticality, obscene language gives way, and the narration's pace ceases to be rushed” (Zarzar 2020: 341). Il ritorno a una parvenza di normalità si riflette non solo nello stile e nel linguaggio (più calmo, grammaticalmente ordinato e privo di espressioni oscene) ma anche nella dimensione temporale della narrazione: il tempo, precedentemente concitato e affrettato, si distende, assumendo un ritmo più regolare, specchio della ritrovata stabilità psicologica della protagonista.

La riflessione sulla temporalità in *I giorni dell'abbandono* mostra dunque come la crisi emotiva e identitaria di Olga investa in profondità non solo il suo presente soggettivo, ma anche il senso stesso del tempo, che appare dilatato, frammentato e oscillante tra perdita di controllo e tentativi di ricomposizione. Come emerge dal passaggio seguente, la protagonista riesce a ritrovare un equilibrio interiore, pur portando con sé le tracce del trauma:

Dove sono? In che mondo mi sono inabissata, in che mondo sono riemersa? A quale vita mi sono restituita? E a quale scopo? [...] Il futuro – pensai – sarà tutto così, la vita viva insieme all'odore umido della terra dei morti, l'attenzione insieme alla disattenzione, i balzi entusiastici del cuore insieme ai bruschi cali di significato. Ma non sarà peggio del passato (Ferrante 2002: 198).

La riflessione di Olga mostra come il ritorno a sé non sia lineare né semplice: l'esperienza traumatica ha segnato profondamente la sua percezione del tempo e dello spazio emotivo, ma la consapevolezza acquisita le permette di accettare la compresenza di dolore e vitalità, disorientamento e controllo. Il futuro, pur carico di incertezze, non appare più minaccioso come il passato, suggerendo un nuovo equilibrio tra esperienza traumatica e capacità di orientarsi nella realtà quotidiana. Il tempo, fino a quel punto vissuto come disgregante, diventa così uno strumento attraverso cui Olga può gradualmente ricomporre la propria esperienza e ritrovare un orientamento nella realtà. Come abbiamo visto, la dimensione temporale è strettamente legata alla crisi identitaria in *Passion Simple*

e *I giorni dell'abbandono*; nella sezione successiva analizzeremo in che modo anche la dimensione spaziale rivesta un ruolo centrale nelle due opere, mostrando come gli spazi fisici e domestici diventino specchio e strumento della disgregazione e della ricomposizione del sé femminile.

3.4 La dimensione spaziale in *Passion simple* e *I giorni dell'abbandono*

La dimensione spaziale assume un ruolo altrettanto significativo sia in *Passion simple* sia in *I giorni dell'abbandono*, poiché i luoghi diventano il contesto in cui la crisi e la dissoluzione dell'identità delle protagoniste si manifestano concretamente. In entrambe le opere, inoltre, lo spazio risulta strettamente intrecciato alla dimensione temporale, contribuendo a strutturare l'esperienza della crisi e il modo in cui le protagoniste percepiscono e attraversano il proprio presente.

In *Passion simple*, l'appartamento della narratrice costituisce il principale spazio della narrazione, poiché gli incontri tra Ernaux e l'amante avvengono esclusivamente all'interno di questo ambiente domestico. Lo spazio dell'appartamento assume quindi una funzione centrale nella costruzione dell'esperienza amorosa, diventando il luogo privilegiato in cui la passione può manifestarsi e prendere forma. Come osserva Michelle Scatton-Tessier, “no other texts of Ernaux's depict the narrator's direct interplay with living space as much as *Passion simple*, in which almost the entire narrative takes place inside the suburban home” (Scatton-Tessier 2005: 136). Questa osservazione evidenzia come l'appartamento non sia un semplice sfondo, ma uno spazio che condiziona direttamente l'esperienza della narratrice. Viti, inoltre, interpreta tale ambiente come uno spazio chiuso ed esclusivamente femminile, all'interno del quale risultano sospese sia la dimensione temporale sia quella della realtà sociale. La studiosa afferma:

This [...] is evident in the exclusive female space of Ernaux's apartment where all her encounters with A. take place. There, time as well as space are abolished: once her lover arrives, she immediately takes off her watch and her home becomes a “territoire exigü de leurs ébats passionnés ... le lieu clos par excellence” ‘restricted territory of their passionate reveling ... the quintessential self-contained world’ (*Thirty Voices* 201). Rather, Ernaux creates “le temps de la passion” [...], a time which embodies and expresses amorous desire and which is beyond both past and present (Viti 2001).

In questa prospettiva, l'appartamento della narratrice assume la funzione di uno spazio separato dal resto del mondo: un luogo chiuso e autosufficiente in cui le coordinate ordinarie della vita quotidiana vengono momentaneamente sospese. Come osserva Viti, esso diventa “le territoire exigü de leurs ébats passionnés”, uno spazio ristretto ma totalizzante, in cui la relazione amorosa si svolge al di fuori

delle strutture ordinarie della realtà e della temporalità. La dimensione spaziale contribuisce dunque a mettere in evidenza il ruolo centrale della passione all'interno dell'opera. Lo spazio domestico non rappresenta semplicemente il luogo fisico degli incontri tra i due amanti, ma si configura come il dispositivo attraverso cui prende forma “le temps de la passion” di cui parla Ernaux, una temporalità sospesa e assoluta che assorbe completamente l'esperienza della narratrice. La centralità dell'appartamento nella vita passionale della protagonista emerge chiaramente quando afferma di evitare ogni incontro con A. al di fuori di quel luogo: “je fuyais les occasions de le rencontrer à l'extérieur au milieu de gens, ne supportant pas de le voir pour seulement le voir” (Ernaux 1991: 46). Anche in questa scelta si manifesta come la passione domina e struttura ogni dimensione della sua esperienza, trasformando spazio e tempo ordinari in una cornice esclusivamente dedicata al desiderio.

Inoltre, se in *Passion simple* la dimensione spaziale viene descritta come esclusivamente femminile, è perché essa coincide anche con uno spazio privilegiato dell'immaginario della narratrice. Come osserva Viti, “this [...] privileges the female imaginary – and demonstrates that women are as libidinous as men. Ernaux is no longer living in the world of the real but rather in a dream world: the lover becomes a screen on which desire is projected and reality is nothing more than the triumph of the imaginary” (*Thirty Voices* 202) (Viti 2001). In altre parole, la narratrice si sposta in un mondo “altro”, separato dalla quotidianità, in cui la passione domina e ogni altra dimensione della vita sembra sospesa. Non solo lo spazio domestico, ma ogni luogo (anche i più ordinari) diventa sede esclusiva del desiderio e della sua proiezione immaginativa. Come la protagonista stessa racconta :

Dans le R.E.R., le métro, les salles d'attente, tous les lieux où il est autorisé de ne se livrer à aucune occupation, sitôt assise, j'entrais dans une rêverie de A. À la seconde juste où je tombais dans cet état, il se produisait dans ma tête un spasme de bonheur. J'avais l'impression de m'abandonner à un plaisir physique, comme si le cerveau, sous l'afflux répété des mêmes images, des mêmes souvenirs, pouvait jour, qu'il soit un organe sexuel pareil aux autres (Ernaux 1991 : 41-42).

Per Ernaux, abbandonarsi completamente alle sensazioni e alle narrazioni immaginarie della passione è un diritto naturale (Viti 2001): ogni vincolo esterno che interferisca con questa esperienza viene evitato, e anche gli spazi quotidiani (la metropolitana, il R.E.R., le sale d'attesa) si trasformano in luoghi privilegiati in cui il desiderio e l'immaginario prendono pieno possesso della realtà.

L'idea di spazi fisici e mentali chiusi si traduce nella volontà della narratrice di costruire uno stato di autarchia emotiva e spaziale: un isolamento volontario che la separa dal tempo e dallo spazio della vita quotidiana, al fine di creare un “tempo e uno spazio propri”, limitati ma al contempo trascendenti rispetto alla realtà esterna. Come osserva Romanowski : “paradoxe de l'autarcie qui

sépare la narratrice du temps et de l'espace quotidiens : si l'autarcie veut occuper un temps et un espace limités, elle veut aussi transcender le temps et l'espace qui lui appartiennent” (Romanowski 2002 :103). Un esempio significativo è rappresentato dal soggiorno a Firenze, dove il tempo viene trascorso anche attraverso il sogno e la memoria, in una “reconstitution et une hallucination, entre la mémoire et la folie” (Romanowski 2002: 103). In questa prospettiva, il viaggio non rappresenta una semplice fuga dallo spazio domestico, ma l'estensione dell'esperienza amorosa in uno spazio sospeso, in cui memoria, immaginazione e desiderio si intrecciano pienamente. Come racconta la narratrice al ritorno:

Dans le train, en revenant, j'avais l'impression d'avoir écrit littéralement ma passion dans Florence, en marchant dans les rues, en parcourant les musées, obsédée par A., voyant tout avec lui, mangeant et dormant avec lui dans cet hôtel bruyant au bord de l'Arno. Il suffirait que je revienne pour lire cette histoire de femme aimant un homme, qui était la mienne. Ces huit jours seule, sans parler sauf aux serveurs de restaurant, possédée par l'image de A. [...], m'apparaissaient finalement comme une épreuve qui perfectionnait encore l'amour. Une sorte de dépense supplémentaire, cette fois de l'imagination et du désir dans l'absence (Ernaux 1991 : 50-51).

La descrizione del soggiorno a Firenze evidenzia come la passione della narratrice non sia confinata allo spazio domestico: anche all'interno di un contesto esterno, la sua esperienza amorosa rimane totale e totalizzante. L'intero viaggio si configura così come un'estensione del “tempo della passione”. In questa prospettiva, persino le visite culturali diventano occasioni per concentrare lo spazio mentale su A.:

Je marchais des heures, dans l'Oltrarno, le jardin Boboli, jusqu'à la piazza San Michelangelo, San Miniato. J'entrais dans toutes les églises ouvertes, faisais trois vœux (à cause de la croyance que l'un des trois sera exaucé – ils avaient tous trait à A. naturellement), et je restais assise dans la fraîcheur et le silence, à poursuivre l'un des multiples scénarios (un séjour ensemble à Florence, nos retrouvailles dans dix ans sur un aéroport, etc.) qui me venaient continuellement, partout, du matin au soir (Ernaux 1991 : 48-49).

In questo modo, ogni luogo visitato, dai giardini alle piazze, fino alle chiese, diventa lo sfondo di una continua elaborazione immaginativa della passione, dimostrando come lo spazio fisico e spazio mentale si intreccino indissolubilmente nella narrazione. Lo stesso avviene nei musei, dove la narratrice osserva le opere d'arte attraverso uno sguardo esclusivamente passionale:

L'usage que je faisais des œuvres d'art était seulement passionnel. [...] Je ne voyais que les représentations de l'amour. J'étais attirée par les statues d'hommes nus. En elles, je retrouvais la forme des épaules de A., de son ventre, de son sexe, et surtout le léger sillon qui suit la courbe intérieure de la hanche jusqu'au creux de l'aine (Ernaux 1991 : 50).

In entrambi i contesti, esterno e interno, lo spazio si configura dunque come il teatro della passione: la città, i luoghi culturali e le opere d'arte non sono semplici sfondi, ma dispositivi attraverso cui la narratrice costruisce e prolunga il proprio "tempo della passione", intrecciando memoria, immaginazione e desiderio.

Inoltre, anche successivamente all'abbandono dell'amante, di cui il lettore apprende che ha lasciato definitivamente il paese già da sei mesi, gli spazi continuano ad assumere un ruolo significativo. Un esempio emblematico è rappresentato dal ricordo di un viaggio compiuto dalla narratrice a Venezia prima di incontrare A. Il tentativo di rievocare quel soggiorno si configura come una reazione alla perdita: attraverso la memoria di quel luogo, la protagonista cerca di recuperare un tempo della propria vita che fosse ugualmente degno di essere vissuto, quando l'amante non esisteva ancora. Come racconta la narratrice :

Dans mes insomnies, je me reportais quelquefois à Venise où j'avais passé une semaine de vacances juste avant de rencontrer A. Je tentais de me rappeler mon emploi du temps et mes itinéraires. [...] Je dénombrerais les choses qui se trouvaient là, les unes après les autres, tâchant d'épuiser le contenu d'un lieu où j'avais séjourné avant que l'histoire avec A. commence, comme si un inventaire parfait allait me permettre de la revivre. Par une croyance identique, impulsion quelquefois de retourner vraiment à Venise, dans le même hôtel, la même chambre. Durant cette période, toutes mes pensées, tous mes actes étaient de la répétition d'avant. Je voulais forcer le présent à redevenir du passé ouvert sur le bonheur (Ernaux 1991 : 58).

In questo passaggio, il ricordo di Venezia si configura come un tentativo di ricostruire, attraverso lo spazio, un tempo anteriore alla relazione con A. L'atto di enumerare con precisione gli elementi del luogo e di ricostruire gli itinerari rivela il desiderio di esaurire la memoria dello spazio, come se un inventario perfetto potesse permettere alla narratrice di rivivere quel momento della sua vita. Lo spazio diventa così lo strumento attraverso cui Ernaux tenta di agire sul tempo, cercando di riportare il presente a uno stato precedente alla passione e alla sofferenza che ne è derivata.

In altri casi, la dimensione spaziale diventa un modo per confrontarsi con un'esperienza dolorosa del passato, nel tentativo di attenuare la sofferenza presente. Come Ernaux racconta :

Une fois, le désir violent m'est venu d'aller passage Cardinet, dans le XVIIe, là où j'ai avorté clandestinement il y a vingt ans. Il me semblait que je devais absolument revoir la rue, l'immeuble, monter jusqu'à l'appartement où cela c'était passé. Comme espérant confusément qu'une ancienne douleur puisse neutraliser l'actuelle. [...] Cette démarche n'avait rien changé mais j'étais satisfaite de l'avoir accomplie, d'avoir renoué avec une dérégulation dont l'origine était aussi un homme (Ernaux 1991 : 64-65).

Anche in questo caso lo spazio assume una forte rilevanza simbolica. Tornando nel luogo dell'aborto clandestino, la narratrice riattiva la memoria di un'esperienza traumatica nel tentativo di dare forma

e misura alla sofferenza legata all'abbandono di A. Il luogo diventa così uno spazio carico di memoria, in cui passato e presente si sovrappongono; un punto della città in cui si depositano esperienze corporee e affettive che contribuiscono a ridefinire il significato del dolore.

In *Passion simple*, dunque, gli spazi, siano essi domestici o esterni, fisici o mentali, giocano un ruolo centrale nel modellare l'esperienza della passione e della sofferenza della narratrice. Essi non solo costituiscono il luogo in cui la passione si manifesta e si prolunga, ma diventano anche strumenti attraverso cui la protagonista tenta di intervenire sul tempo: conservare l'esperienza amorosa, intensificarla e, al tempo stesso, ricostruire un passato anteriore alla perdita, nel tentativo di sottrarsi al dolore presente. In modo simile, ma con esiti differenti, anche in *I giorni dell'abbandono* la dimensione spaziale struttura l'esperienza della crisi e della perdita, assumendo tuttavia connotazioni più claustrofobiche e vincolanti. L'analisi dei luoghi in Ferrante permetterà di evidenziare come lo spazio, oltre a ospitare la vita quotidiana, diventi il teatro della dissoluzione e della trasformazione dell'identità.

Come in *Passion simple*, anche in *I giorni dell'abbandono* lo spazio domestico si configura come una dimensione chiusa; tuttavia, mentre in Ernaux esso isola la protagonista per permetterle di vivere pienamente la passione, in Ferrante contribuisce a imprigionarla nella crisi, amplificando smarrimento e senso di oppressione. La connessione tra dimensione spaziale e temporale è sottolineata da Bazzoni, secondo la quale “a core element in this figuration of a traumatic crisis is the character's sense of entrapment: the interruption in the flow of time reverberates spatially, turning the city of Turin into a cold fortress” (Bazzoni 2022: 217). Fin dall'inizio della narrazione, non solo lo spazio interno dell'appartamento ma anche quello esterno della città appare come un luogo che imprigiona Olga: “Torino mi sembrava una grande fortezza dalle mura ferrigne, pareti di un grigio gelato che il sole primaverile non riusciva a riscaldare” (Ferrante 2002: 35).

Tuttavia, oltre alla città, è soprattutto l'abitazione di Olga a essere descritta come ostile e chiusa, divenendo il teatro principale della narrazione e della crisi della protagonista. Uno dei primi segnali di questa ostilità emerge dall'invasione delle formiche:

A schiere fitte avanzavano dalle finestre, dal balcone, sbucavano da sotto il parquet, correvano a rintanarsi di nuovo, marciavano verso la cucina, verso lo zucchero, il pane, la marmellata. Otto le annusava, latrava, senza volerlo le trascinava in ogni angolo della casa, nascoste nel suo pelo. [...] Quando mi resi conto che né il talco né il limone bastavano, decisi di passare a un insetticida. [...] Schizzai il liquido nocivo in tutti gli angoli della casa. Lo feci con disagio, avvertendo che la bomboletta poteva essere benissimo il prolungamento vivo del mio organismo, un nebulizzatore del fiele che mi sentivo in corpo. [...] Me ne andai sul balcone per non respirare l'aria avvelenata della casa (Ferrante 2002: 52).

La casa si configura così come una vera e propria proiezione della crisi interiore di Olga: oggetti e insetti, che si insinuano in ogni angolo, riflettono il caos emotivo e il disagio fisico, trasformando il domicilio in un palcoscenico della sofferenza e della solitudine. In questa prospettiva, lo spazio domestico non si limita a riflettere la crisi della protagonista, ma contribuisce attivamente a produrla e intensificarla, diventando un ambiente con cui il corpo e la mente di Olga devono costantemente interagire. Come osserva Porcelli, l'ambiente che ospita la crisi identitaria della protagonista può essere definito un "hellish domestic space – one in which the woman's body interacts with the house" (Porcelli 2021: 321). Questo spazio "infernale", testimone dei "giorni infernali" di Olga, mostra ancora una volta l'intreccio tra dimensione spaziale e temporale, mantenendo un dialogo costante con la protagonista. Difatti, "in telling the story of her crisis, Olga transforms her environment, the house she lives in with her children, into a vertical space in which she constantly risks falling" (Porcelli 2021: 321). La casa diventa così un luogo in cui la protagonista è continuamente in bilico e a rischio di perdersi, sia fisicamente sia emotivamente. Ferrante stessa in *La Frantumaglia*, sottolinea come i luoghi esterni, Torino e Napoli, restino sullo sfondo, mentre il luogo principale della narrazione è lo spazio chiuso dell'appartamento di Olga. In particolare, la scrittrice afferma:

Olga è una donna non sola ma isolata. Ho voluto raccontare il suo isolamento, era la cosa che mi interessava di più. Desideravo seguire momento dietro momento la contrazione intorno a lei degli spazi reali e metaforici. Volevo che Torino e Napoli, sebbene lontane e diverse, combaciassero in quanto luoghi senza comunità, quinte per individui storditi dal dolore (Ferrante 2016: 64).

Al fine di raccontare tale isolamento, Ferrante sceglie dunque di relegare sullo sfondo gli spazi circostanti, concentrando la narrazione quasi esclusivamente nell'ambiente domestico e accentuandone il carattere ostile e costrittivo.

Un altro segnale della natura opprimente di questo spazio emerge dall'incapacità ripetuta di Olga di controllare l'accesso alla propria casa. La serratura malfunzionante diventa un simbolo tangibile della sua vulnerabilità e della sua esposizione: ciò che dovrebbe essere uno spazio sicuro si trasforma in fonte di incertezza e minaccia, riflettendo il senso di smarrimento e impotenza della protagonista:

Andavo alla porta di casa, l'aprivo, la chiudevo senza sbattere. Poi afferravo il pomo, tiravo a me con forza e sì, la serratura non teneva, la molla era usurata. [...] Pareva chiuso e invece bastava tirare ed era aperto. L'appartamento, la mia vita e quella dei miei figli, tutto era aperto, esposto di notte e di giorno a chiunque. Arrivai presto alla conclusione che dovevo cambiare serratura (Ferrante 2002: 63).

In questo episodio, lo spazio domestico riflette concretamente la condizione psicologica di Olga: un ambiente che, invece di proteggere, amplifica la sensazione di insicurezza e di perdita di controllo sulla propria vita e su quella dei figli. La porta aperta e incerta simboleggia il confine labile tra sicurezza e minaccia, legando intimamente lo stato emotivo della protagonista alla percezione dello spazio.

Dopo la sostituzione della serratura, la giornata del 4 agosto (culmine della crisi di Olga) mostra come la difficoltà di aprire la porta si trasformi in un simbolo tangibile della sua prigionia. L'elemento domestico ordinario diventa un confine fisico che riflette la sua immobilità emotiva: l'impossibilità di aprirla esprime il senso di isolamento e di vulnerabilità che la avvolge, separandola dal mondo esterno. Come sottolinea Bazzoni, "the stuck temporality of trauma is most powerfully represented through the image of the locked door of Olga's apartment, which effectively interrupts the course of her life, secluding her from the outside world and trapping her in the depth of her hellish state" (Bazzoni 2022: 217). Lo spazio domestico si intreccia così indissolubilmente con la condizione psicologica della protagonista, diventando un luogo in cui tempo e sofferenza si concentrano e rischiano di imprigionarla. Nel testo, il fallimento dei tentativi di aprire la porta è raccontato con estrema concretezza:

Davanti alla porta blindata sostai un poco [...]. Ma seppi subito, ancora prima di provare, che la porta non si sarebbe aperta. E quando afferrai la chiave e provai a farla ruotare, la cosa che un attimo prima mi ero prefigurata successe. La chiave non girò. Fui presa dall'ansia, proprio la reazione che non avrei dovuto avere. Esercitai una pressione più forte, caoticamente, cercai di girare la chiave prima a sinistra, poi a destra. Nessun risultato. Tentai allora di estrarla dalla serratura, ma non venne fuori, restò nella toppa come se il metallo si fosse confuso al metallo. Picchiai i pugni sui pannelli, presi la porta a spallate, tornai a provare con la chiave, all'improvviso il mio corpo si era risvegliato, ero mangiata dalla disperazione. [...] 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. [...] Mi risollevai badando a non avere movimenti bruschi. Fissai la chiave a lungo, come una zanzara da schiacciare, poi con decisione allungai la mano destra e comandai di nuovo alle dita il movimento rotatorio a sinistra. La chiave non si mosse. [...] Non sapevo cos'altro tentare, ero un'inetta, prigioniera in casa mia (Ferrante 2002: 130-133).

La porta blindata diventa così l'emblema dell'intrappolamento fisico e simbolico di Olga: ogni gesto fallito riflette il caos emotivo, la frustrazione e l'impotenza della protagonista. La casa conferma la propria funzione di estensione visibile della crisi psicologica, incarnando la sensazione di isolamento, oppressione e vulnerabilità.

La correlazione tra percezione dello spazio e crisi si manifesta anche nel ritorno delle formiche che infestano la casa. Inizialmente simbolo di invasione e ostilità, le formiche assumono progressivamente un valore paradossale, diventando quasi l'unico elemento capace di impedire la disgregazione totale della realtà circostante:

Mi guardai intorno disorientata, mi accorsi delle formiche. Correivano in fila lungo la base della libreria, erano tornate ad assediare la casa, forse erano l'unico filo nero che la teneva ancora insieme, che le impediva di disintegrarsi del tutto. Senza la loro cocciutaggine, pensai, Ilaria sarebbe adesso su una scheggia di pavimento ben più distante di come la vedo e la camera dove giace Gianni sarebbe più irraggiungibile di un castello al quale hanno sollevato il ponte levatoio e la camera di dolore in cui agonizza Otto sarebbe un lazzaretto di appestati impenetrabile, e le stesse mie emozioni e pensieri e memoria della vita passata, i luoghi stranieri e la città d'origine e il tavolo sotto cui ascoltavo le storie di mia madre sarebbero un pulviscolo nella luce arroventata d'agosto. Lasciarle in pace, le formiche. Forse non erano un nemico, avevo fatto male a cercare di sterminarle. La compattezza delle cose è affidata a volte a elementi fastidiosi che sembrano disturbarne la coesione (Ferrante 2002: 140-141).

Lo spazio domestico appare dunque sul punto di dissolversi: la famiglia e gli oggetti vengono immaginati come dispersi in uno spazio frammentato e irraggiungibile, segno della percezione profondamente alterata della realtà. Le formiche, pur disturbanti, diventano un "filo nero" che mantiene la coesione della casa e impedisce la sua completa disgregazione, confermando il legame indissolubile tra spazio e condizione psicologica di Olga.

Ancora una volta, lo spazio della casa riflette lo stato psicologico di Olga, diventando la proiezione concreta del suo smarrimento e della percezione instabile del mondo. Difatti, "Olga cannot create duration, spatial distinctions melt, and vital movement is impeded. The very unity of an emplaced body is lost and space becomes itself discontinuous" (Bazzoni 2022: 218). L'impossibilità di ordinare la dimensione spazio-temporale la colloca in una posizione di immobilità, mentre l'ambiente circostante diventa sempre più frammentato e discontinuo. Allo stesso tempo, la perdita del senso cronologico influisce direttamente sul rapporto con sé stessa: "as Olga's ability to discern the sequence of before and after weakens, she cannot retain a sense of self as an embodied and emplaced living subject who orders her perceptions into a readable experience" (Bazzoni 2022: 218). Il caos temporale amplifica così il disagio emotivo e la vulnerabilità della protagonista, trasformando casa e città in spazi opprimenti, in cui la percezione del mondo e di sé appare continuamente minacciata e frammentata.

La visione alterata degli spazi, in particolare dell'ambiente domestico percepito come minaccioso e sul punto di disgregarsi, accompagna l'intera fase più acuta della crisi della protagonista. Solo quando Olga sembra iniziare gradualmente a ritrovare un minimo di lucidità, la

casa smette di apparire ostile. Il momento che segna l'avvio di questo cambiamento coincide con la morte del cane Otto, episodio che, pur nella sua drammaticità, rappresenta una svolta nel percorso della protagonista e nella percezione dello spazio: “sentii la stanza che tornava in ordine, la casa che saldava insieme i suoi spazi, la solidità del pavimento, il giorno caldo che si distendeva su ogni cosa, una colla trasparente. [...] La casa era silenziosa, ora mi sembrava piccola, raccolta, senza angoli bui, senza ombre” (Ferrante 2002: 163-164). A partire da questo momento, emerge chiaramente il mutamento nella percezione dello spazio domestico. Se durante la crisi la casa appariva frammentata, ostile e sul punto di disgregarsi, ora gli ambienti tornano progressivamente a ricomporsi, riacquistando compattezza e stabilità. Anche la simbolica impossibilità di aprire la porta di casa trova soluzione: secondo Zarzar, “after she has, as it were, glued herself together, Olga is able to open the door to the apartment with no difficulty” (Zarzar 2020: 341), suggerendo che il gesto fisico corrisponde a un graduale ricomporsi psicologico della protagonista.

Anche in questa fase di ritorno a uno spazio accogliente, “senza angoli bui, senza ombre”, Olga continua a interagire attivamente con l'ambiente domestico: “intanto girai per casa, saggiai la connessione degli spazi, sfiorai oggetti, e a ogni lieve contatto con un ninnolo, un cassetto, il computer, i libri, i quaderni, la maniglia di una porta, mi ripetevo: il peggio è passato” (Ferrante 2002: 167). Il gesto di toccare gli oggetti della casa assume un valore significativo: attraverso il contatto con gli elementi materiali dell'appartamento, Olga verifica la solidità e la continuità dello spazio che la circonda. Questo movimento nello spazio domestico e l'attenzione ai dettagli quotidiani segnano il tentativo di ristabilire quei confini spaziali e psicologici che la crisi aveva temporaneamente dissolto. Anche verso la conclusione del romanzo, riemerge l'intreccio indissolubile tra dimensione psicologica, spaziale e temporale. Come la narratrice stessa afferma: “era tempo di tornare alla robustezza dei nessi che annodano insieme gli spazi e i tempi” (Ferrante 2002: 211). La frase suggella la fine della fase più acuta dello smarrimento di Olga e il recupero di un rapporto equilibrato con il mondo circostante, in cui ambienti, tempo e stato psicologico tornano a essere coerentemente collegati.

3.5 La scrittura come strumento di emancipazione femminile

Nonostante la radicalità della crisi attraversata, sia in *Passion simple* sia in *I giorni dell'abbandono*, le protagoniste non soccombono alla sofferenza. Al contrario, entrambe trasformano

l'esperienza della passione e dell'abbandono in un processo di consapevolezza, rivelandosi figure più attive e consapevoli di quanto possa apparire a una prima lettura.

Nel caso della narratrice di *Passion simple*, come afferma Natalie Edwards:

The narrator [...] in this text is unnamed and does not mention her age but is an established writer with adult children [...], a more experienced and independent voice. Moreover, this woman is not married; she refers to an earlier divorce and lives alone as a single woman who is professionally successful and financially independent (Edwards 2022: 185).

Questa descrizione mette in luce come la protagonista sia una donna autonoma, libera e pienamente realizzata sul piano personale e professionale. Proprio per questo, l'esperienza della passione e del successivo abbandono assume un carattere particolarmente destabilizzante, producendo una temporanea dissoluzione dell'identità e una sospensione della vita ordinaria. Tuttavia, come abbiamo osservato, il fulcro della narrazione non è l'uomo amato, bensì la protagonista stessa, con le sue reazioni, riflessioni e sensazioni. Come evidenzia Edwards, "the questioning of selfhood and identity [...] is a recurrent theme in the narrator's meanderings. Significantly, the narrator does not write about the man or about the affair; instead, this text depicts the narrator's reaction to it, and especially to her reaction to what she perceives as his abandonment of her" (Edwards 2022: 185). Il testo si configura dunque come un'indagine sul sé più che come il racconto della relazione amorosa: la scrittura diventa uno strumento di introspezione, di analisi e di elaborazione della propria esperienza emotiva.

È interessante osservare come un'autrice da sempre impegnata nella rappresentazione della soggettività femminile, come Annie Ernaux, metta in scena in *Passion simple* una voce narrante che sembra interamente dipendente da un uomo: ossessiva, subordinata e apparentemente priva di una direzione autonoma o di valori che eccedano la relazione stessa. Edwards osserva come, da una prospettiva femminista, questa rappresentazione possa apparire problematica. Tuttavia, è proprio in questa esposizione radicale della dipendenza che si gioca la complessità del testo: la passione non è soltanto perdita di controllo o annullamento del sé, ma anche uno spazio in cui la protagonista sperimenta una forma di libertà e di piacere che sfugge alle norme tradizionali. Come sottolinea Edwards, "this representation of identity and selfhood is completely different [since] Ernaux's narrator reveals a delight in her sexuality and freedom" (Edwards 2022: 185). In questo senso, la scrittura non si limita a registrare una condizione di dipendenza, ma la rielabora, restituendola come esperienza ambivalente in cui vulnerabilità e autonomia coesistono.

Inoltre, come sottolinea Loraine Day, *Passion simple* "bear[s] witness to Ernaux's desire to see women throw off the constraints which hinder the free expression of female sexuality" (Day 2000: 218). L'opera si configura dunque come un testo che rivendica la legittimità del desiderio femminile

nella sua forma più libera e non regolata. La passione vissuta dalla narratrice, pur nella sua dimensione ossessiva e destabilizzante, diventa anche uno spazio di emancipazione: la sessualità femminile si sottrae ai vincoli sociali e morali, mentre la scrittura trasforma un'esperienza potenzialmente alienante in un atto di affermazione e di visibilità del desiderio. Questa funzione della scrittura è esplicitata dalla stessa Ernaux: “j’accumule seulement les signes d’une passion [...] comme si cet inventaire allait me permettre d’atteindre la réalité de cette passion. [...] Je ne veux pas expliquer ma passion [...] mais simplement l’exposer (Ernaux 1991 : 31-32). L’obiettivo non è dunque analizzare la passione né individuarne l’origine, ma metterla al centro della narrazione, restituendola nella sua immediatezza, intensità e totalità, senza mediazioni né giudizi. In questa prospettiva, come osserva Viti, “her goal is not to locate the source of her passion nor to explain it, but simply to expose it, privileging, at the same time, a suspension of all moral judgment” (Viti 2001).

In *L’écriture comme un couteau*, Ernaux afferma :

Passion simple pourrait être considéré comme un antiroman sentimental. En un sens, maintenant, le cumul des deux situations, transfuge sociale et femme, me confère de la force, de l’intrépidité, dirais-je, face à une société, une critique littéraire qui « surveillent » toujours ce que font et ce qu’écrivent les femmes. Remarquez qu’on désigne encore et toujours les écrivaines par leur sexe et groupées : « les femmes, aujourd’hui, osent écrire le sexe » [...]. On [...] n’entend pas « les hommes, aujourd’hui, publient des livres comme ci ou comme ça » (Ernaux 2003 : 104).

Le sue parole evidenziano come la scrittura di *Passion simple* si configuri come un gesto profondamente politico. Definendolo un *antiroman sentimental*, Ernaux rivendica una forma di scrittura che si sottrae alle convenzioni del racconto amoroso tradizionale e, al tempo stesso, alle aspettative normative imposte alla scrittura femminile. L’esposizione diretta della passione e del desiderio diventa così un atto di sfida nei confronti di un sistema culturale che tende ancora a controllare e categorizzare la parola delle donne. La scrittura diventa allora uno spazio di resistenza, in cui la soggettività femminile può affermarsi liberamente, sottraendosi ai giudizi e ai vincoli imposti dall’esterno. Non a caso, la pubblicazione di *Passion Simple* suscitò forti reazioni critiche, in particolare da parte di un ambiente mediatico prevalentemente maschile, che giudicò il testo come “une double obscénité, sociale et sexuelle”. Come osserva Ernaux stessa, ciò che scandalizzò fu il fatto di aver descritto

Tranquillement et précisément la passion d’une femme mûre – vécue sur le mode adolescent et celui de la « romance », mais aussi très physique – sans les marques affectives, la déploration, sans cette « romance » justement qu’on attend dans les écrits des femmes. De plus, une transgression des genres : il s’agit d’un récit autobiographique, mais portant sur un moment très court, rédigé de façon clinique (Ernaux 2003 : 108).

Per queste ragioni, la critica svalutò l'opera, associandola sia a una letteratura considerata "popolare" sia a stereotipi legati al genere femminile, producendo così una doppia stigmatizzazione, sociale e sessuale (Ernaux 2003: 108). In questo contesto emerge ancora una volta la dimensione *engagée* della scrittura di Ernaux, animata dalla volontà di opporsi ai meccanismi di delegittimazione che colpiscono le scrittrici, soprattutto quando affrontano apertamente il tema della sessualità. Come osserva Isabelle Charpentier : "[Ernaux] dénonce [...] les disqualifications politiques et sociales de l'irruption transgressive du populaire (féminin) – évoquant la sexualité – en littérature" (Charpentier 2024 : 407). La stessa Ernaux sottolinea come una parte della critica non perdoni "ma façon d'écrire le social et le sexuel, de ne pas respecter une sorte de bienséance intellectuelle, artistique, en mélangeant le langage du corps et la réflexion sur l'écriture" (Ernaux 2003 : 109). Ciò che viene messo in discussione non è soltanto il contenuto dei suoi testi, ma anche la scelta di una scrittura che rifiuta le separazioni tradizionali tra corpo e pensiero, esperienza e riflessione. Ciononostante, l'autrice rivendica con forza questa posizione controcorrente, concependo la scrittura come un atto di resistenza: "j'ai toujours voulu écrire dangereusement, et la publication en fait partie" (Ernaux 2003: 110). *Passion simple* rappresenta quindi un esempio emblematico, configurandosi come un gesto di rottura che sfida le gerarchie culturali e i codici normativi del discorso letterario, rivendicando la legittimità di una parola femminile libera e non subordinata.

Rispetto alla tradizione letteraria che ha spesso rappresentato la figura della donna abbandonata come destinata a soccombere alla perdita, sia Ernaux che Ferrante operano una significativa sovversione di questo modello. In *Passion simple* l'esperienza della passione non conduce a una dissoluzione definitiva del sé, ma si configura come uno spazio di intensità vissuta consapevolmente. Secondo Natalie Edwards:

This exploration of selfhood reveals a woman delighting in the luxury of a passion while she has the opportunity to do so, and [...] knows that this luxury is a temporary pleasure from which she plans to benefit fully. [...] Ernaux's text thus positions an 'abandoned' woman in a very different societal context and reinvents the possibilities available to her. In this sense, *Passion simple* can be read as a subtly crafted update of the story of abandonment, representing a renewed approach to female identity, sexuality and desire in the late twentieth century (Edwards 2022 : 185).

Edwards sottolinea come la narratrice non sia semplicemente vittima della passione, ma soggetto consapevole che sceglie di viverla pienamente, pur riconoscendone il carattere temporaneo. L'abbandono non segna quindi una sconfitta definitiva, ma diventa parte di un'esperienza che la protagonista attraversa attivamente. Ernaux rielabora così il paradigma tradizionale della donna abbandonata, proponendo una figura femminile che, pur vulnerabile, mantiene una forma di agency e ridefinisce le possibilità di esistenza e di espressione della soggettività.

Questa lettura può essere collocata anche in un più ampio contesto femminista. Come sottolinea Viti, “because women have so long been silent, it is no surprise that Ernaux [...] wanted to speak the unspeakable [...], [and] depicts a female desire that does not meet male expectations” (Viti 2001). La scrittura di Ernaux si inserisce così in una tradizione di rottura del silenzio imposto alle donne, dando voce a un desiderio che rifiuta i modelli dominanti e assume una valenza profondamente sovversiva. L’autrice costruisce uno spazio letterario che sfugge ai canoni tradizionali di rappresentazione della donna e del desiderio. Viti sottolinea che:

Ernaux examines an elsewhere, an *ailleurs*, that is [...] more consistent with female speech [...] Stylistically, she creates an elsewhere by fusing traditionalist and progressive elements and by using romantic clichés to create a text diametrically opposed to romance (*Thirty Voices* 203-04). Moreover, this explains a narrator who is both sex object and sexual subject, caught somewhere between woman as victim, seduced then abandoned, and the woman who affirms pleasure as a luxury, and perfectly illustrates [the] notion that woman resists definitive characterization (Viti 2001).

Costruendo un vero e proprio “altrove” della parola femminile, Ernaux integra elementi tradizionali e progressisti e utilizza i cliché romantici per sovvertire il romanzo sentimentale classico. La narratrice emerge come figura ambivalente: è al contempo oggetto e soggetto del desiderio, sospesa tra la donna abbandonata e la donna che rivendica la propria sessualità come esperienza autonoma e legittima. La citazione evidenzia un punto cruciale della riflessione femminista: la donna resiste a definizioni univoche e schemi sociali che ne limitano la rappresentazione, mostrando come l’identità femminile nella scrittura di Ernaux sia mobile, complessa e irriducibile.

Passion simple diventa così un vero e proprio atto di liberazione e affermazione della soggettività femminile, in cui la scrittura trasforma un’esperienza destabilizzante in uno spazio di consapevolezza, controllo e autodeterminazione. Un parallelismo evidente emerge in *I giorni dell’abbandono* di Elena Ferrante: anche qui la protagonista attraversa una crisi radicale, confrontandosi con perdita, solitudine e dolore, e scopre nella scrittura uno strumento per ricostruire sé stessa e riprendere il controllo della propria vita. Come in Ernaux, la scrittura diventa mezzo di elaborazione e di affermazione della soggettività: l’esperienza dolorosa viene trasformata in comprensione e consapevolezza. Entrambe le autrici mostrano come la donna possa attraversare la crisi senza soccombere completamente agli eventi, e come la parola scritta offra un potere emancipativo, consentendo di recuperare libertà e resilienza.

In *La frantumaglia*, Ferrante descrive Olga come una donna combattiva, opponendola esplicitamente al modello tradizionale della donna abbandonata:

[Madame] Bovary, [Anna] Karenina [...] vivono il tempo dell'abbandono come una punizione per le loro colpe. Olga, invece, è una donna colta d'oggi, influenzata dalla battaglia contro il patriarcato. Sa cosa può accaderle e cerca di non farsi distruggere dall'abbandono. La sua è la storia di come resiste, di come tocca il fondo e risale, di come l'abbandono la cambia senza annientarla (Ferrante 2016: 155).

Analogamente alla narratrice di *Passion simple*, Olga incarna una figura tutt'altro che passiva: pur travolta dalla violenza della perdita, non si abbandona completamente alla dissoluzione, ma cerca costantemente di reagire e di mantenere un controllo su di sé, oscillando tra smarrimento e resistenza. Secondo Elizabeth Alsop: "Ferrante's heroines [...] eventually seize upon a more effective strategy of self-preservation: one [...] less corporeal than cerebral, and less visual than verbal. [...] Language is accorded tremendous power in Ferrante's texts" (Alsop 2014: 472). Nei testi di Ferrante la sopravvivenza delle protagoniste passa attraverso un lavoro sul linguaggio: la possibilità di nominare ciò che accade, di dare forma verbale al caos emotivo rappresenta un passaggio decisivo nel processo di ricostruzione del sé. Nel caso di Olga, questa dinamica si manifesta con particolare evidenza: "with Olga [...] we encounter a different, and perhaps more effective strategy of self-regulation, one predicated not upon silence, but on an almost constant talking-to-oneself. Indeed, Olga carries on a continuous meta-commentary, legislating her own use (or misuse) of language" (Alsop 2014: 473).

Il monologo interiore, che attraversa l'intera narrazione, diventa per Olga uno strumento fondamentale di riflessione sulla propria condizione di donna. L'abbandono del marito si configura come un momento di crisi che la costringe a interrogarsi sulla propria identità e sul percorso personale intrapreso fino a quel momento:

Da dove venivo, cosa stavo diventando. A diciotto anni mi ero ritenuta una ragazza estrosa, di belle speranze. A venti lavoravo già. A ventidue avevo sposato Mario, avevamo lasciato l'Italia, eravamo vissuti prima in Canada, poi in Spagna, poi in Grecia. A ventotto anni avevo avuto Gianni [...]. A trentuno mi era nata Ilaria. A trentotto anni, adesso, ero ridotta a niente, non riuscivo nemmeno a comportarmi come mi pareva giusto. Senza lavoro, senza marito, rattrappita, spuntata (Ferrante 2002: 31).

In questa fase iniziale, Olga tende a definire sé stessa principalmente attraverso i ruoli di moglie e di madre. L'abbandono di Mario provoca il crollo di questi riferimenti, generando il timore di perdere completamente la propria identità. Anche il rapporto con i figli riflette questa fragilità, in quanto la presenza di Mario, pur marginale sul piano pratico, costituiva per Olga un punto di equilibrio simbolico: "non che prima Mario facesse granché per aiutarmi, era sempre carico di lavoro. Ma la sua presenza – o meglio la sua assenza, che però poteva sempre mutarsi in presenza, se necessario – mi rassicurava" (Ferrante 2002: 28). La sua assenza definitiva fa emergere così una vulnerabilità

latente: Olga teme di non essere sufficiente a sé stessa, di non riuscire a sostenere da sola il peso della propria vita.

Questa crisi individuale si inserisce in una riflessione più ampia sulla costruzione dell'identità femminile nella contemporaneità. Come osserva Claudia Carmina, Ferrante affronta “il difficile processo di costruzione di un'identità di genere, che passa attraverso la ristrutturazione del rapporto tra le aspirazioni personali e la coercizione sociale dello status di figlia, di madre, di moglie” (Carmina 2019: 24-25). Pertanto, la vicenda di Olga non rappresenta un caso isolato, ma esemplifica una condizione più generale: l'identità femminile appare ancora profondamente segnata da ruoli socialmente prescritti, la cui crisi richiede un necessario processo di ridefinizione del sé. Se Annie Ernaux, in *Passion simple*, costruisce un vero e proprio “altrove” della parola femminile, in cui il desiderio può essere espresso al di fuori dei codici normativi e delle aspettative sociali, delineando la figura di una donna libera e consapevole della propria autonomia, anche Elena Ferrante, in *I giorni dell'abbandono*, mette in discussione questi stessi modelli. Tuttavia, lo fa a partire dalla crisi: attraverso l'esperienza dell'abbandono, Olga intraprende un doloroso processo di riflessione che la porta a ricostruire la propria identità, non più definita nello sguardo dell'Altro, ma costruita nel distacco dai modelli interiorizzati e dalla relazione con Mario. In entrambe le opere, dunque, la scrittura si configura come uno spazio privilegiato di emancipazione, attraverso il quale la soggettività femminile può sottrarsi ai vincoli imposti e ridefinirsi in termini autonomi e consapevoli.

Nel caso di Olga, questo processo prende avvio proprio dalla percezione di una profonda dissociazione interiore: osservando il proprio riflesso allo specchio, la protagonista riconosce una frattura identitaria e un senso di estraneità verso sé stessa, (Carmina 2019: 20), comprendendo di essersi smarrita ben prima dell'abbandono. Come emerge dal testo:

Mi ero tolta tempo mio per sommarlo al suo e renderlo a quel modo più potente. Avevo messo da parte le mie aspirazioni per assecondare le sue. A ogni sua crisi di sconforto avevo accantonato le mie crisi per confortarlo. Mi ero dispersa nei minuti suoi, nelle sue ore, perché si concentrasse. Avevo badato io alla casa, io al cibo, io ai figli, io a tutte le noie della sopravvivenza quotidiana (Ferrante 2002: 69).

Questo passaggio mostra chiaramente come l'identità di Olga si sia progressivamente costruita in funzione dell'Altro, fino a dissolversi all'interno della relazione.

La fase di disgregazione che travolge Olga si iscrive in un processo tipicamente ferrantiano, già esplorato in precedenza, che la scrittrice definisce con il termine di *frantumaglia*. Come osserva Claudia Carmina, nei romanzi di Ferrante la protagonista sperimenta una dissoluzione dell'ordine e dei punti di riferimento che prima sostenevano la sua identità: “l'io che si rivolge indietro non si

confronta mai con un panorama stabile, ma con un magma di schegge e di frammenti caotici. Sotto l'urgenza della «frantumaglia» cedono gli argini che tengono insieme la costruzione del sé” (Carmina 2019: 18). Questo attraversamento della *frantumaglia* rappresenta dunque una tappa dolorosa ma necessaria, attraverso la quale la donna può ricostruire e consolidare la propria identità (Carmina 2019: 16). Nel caso di Olga, la perdita di stabilità e controllo costituisce l'elemento centrale della crisi, che diventa al tempo stesso condizione imprescindibile per un percorso di rinnovamento del sé.

L'introspezione e il dialogo interiore della protagonista rappresentano tentativi di rimanere aggrappata alla realtà per evitare di dissolversi completamente. La seguente citazione illustra chiaramente questo aspetto: “dovevo reagire, dovevo organizzarmi. Non cedere, mi dissi, non precipitare in avanti. [...] Non fare come la poverella, non consumarti in lacrime. Evita di assomigliare alle donne in frantumi di un libro famoso della tua adolescenza” (Ferrante 2002: 20). Pertanto, anche quando Olga non parla ad alta voce, il semplice atto di formulare mentalmente le frasi assume una funzione terapeutica. Il linguaggio rivela così una duplice valenza all'interno del testo: se da un lato può essere veicolo di sofferenza, dall'altro possiede anche la capacità di attenuarla e di contribuire al processo di elaborazione del dolore (Alsop 2014: 473).

Secondo Natalie Edwards, il medesimo meccanismo di dialogo interiore è rintracciabile anche in *Passion simple*. Nel testo, infatti, ricorre quella che la studiosa definisce “Ernaux's narrator's commentary upon the writing process” (Edwards 2022: 190), ovvero una riflessione costante sull'atto stesso dello scrivere. Edwards evidenzia come “writing is a significant element of both texts [...] as both narrators identify themselves as writers” (Edwards 2022: 190), sottolineando così il ruolo centrale della scrittura in entrambe le opere come strumento di consapevolezza e di costruzione del sé. Anche Olga è una scrittrice: tuttavia, a differenza della narratrice di *Passion simple*, il suo rapporto con la scrittura appare inizialmente interrotto. Nonostante, già a ventotto anni, avesse scritto “un lungo racconto d'ambiente napoletano che avevo pubblicato con facilità” (Ferrante 2002: 38), Olga aveva accantonato le proprie ambizioni letterarie per aderire al ruolo di moglie e di madre.

L'importanza della letteratura e della scrittura si manifesta sin dalle prime pagine dell'opera, quando Olga ripensa al “libro famoso della sua adolescenza” che la sua insegnante di francese le aveva prestato:

Le avevo detto con troppa irruenza, con ingenua passione, che volevo fare la scrittrice, fu nel 1978, più di vent'anni fa. [...] Quando le avevo restituito il volume, mi era venuta una frase superba: queste donne sono stupide. Signore colte, di condizione agiata, si rompevano come ninnoli nelle mani dei loro uomini distratti. Mi erano sembrate sentimentalmente sciocche, 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. [...] 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. Lo dissi con affanno, tutto d'un fiato come non facevo mai, e la mia insegnante fece un sorrisetto ironico, un po' astioso. Doveva aver perso qualcuno, qualcosa anche lei. E ora, più di vent'anni dopo, la stessa cosa stava succedendo a me (Ferrante 2002: 21).

Secondo Edwards il libro dell'adolescenza a cui fa riferimento Olga è *La femme rompue* (1967) di Simone De Beauvoir (Edwards 2022 :183). Da giovane, Olga fraintende la lettura del testo a causa della propria inesperienza: interpreta erroneamente la storia e ne coglie solo superficialmente il significato. Solo in un secondo momento, attraverso la scrittura e la riflessione sulla propria identità, riesce a comprendere più pienamente la complessità del racconto (Edwards 2022: 184). Le storie delle "donne in frantumi" assumono per Olga una doppia funzione: "simultaneously as example and cautionary tale, a point of identification for Olga and a warning of what awaits her if she passively submits to the plot of abandonment commonly prescribed to women" (Zarzar 2020: 335). Come osserva Victor Zarzar, "Olga not only knows about these women and tries to learn from them, but also consciously situates herself at the end of this female genealogy, even sees herself subject to, while simultaneously resisting, the plot of abandonment that has dictated their lives (Zarzar 2020: 335). La citazione sottolinea come Olga non si limiti a osservare passivamente le storie di queste donne, ma le prenda come punto di riferimento critico. Consapevole della tradizione narrativa che assegna alla donna abbandonata un destino di sconfitta, Olga si colloca alla fine di questa genealogia femminile e sceglie di resistere al copione imposto. La sua consapevolezza le permette di imparare dai modelli passati senza esserne vittima, trasformando la minaccia di annientamento in un'opportunità di autodeterminazione.

All'interno della narrazione, Olga fa riferimento al fatto di star scrivendo un romanzo, pur dichiarando per gran parte del testo di soffrire di blocco dello scrittore e di incontrare difficoltà nel portarlo avanti. Tuttavia, con il procedere della storia, la scrittura si rivela un elemento centrale nel suo percorso di recupero e nella rielaborazione della crisi (Edwards 2022: 191). Come la protagonista racconta:

Per calmarmi cominciai a prendere l'abitudine di scrivere fino all'alba. In principio tentai di lavorare al libro che cercavo di mettere insieme da anni, poi lasciai perdere disgustata. Notte dietro notte scrissi lettere a Mario, anche se non sapevo dove spedirglielie. Speravo che presto o tardi avrei avuto modo di darglielie, mi piaceva pensare che le avrebbe lette. [...] Gli dicevo che stavo riesaminando il nostro rapporto. [...] L'urgenza che avevo era capire. [...] In quelle

ore lunghe fui la sentinella del dolore, vegliai insieme a una folla di parole morte (Ferrante 2002: 32-33).

Olga sperimenta diversi tipi di scrittura (dalle lettere a Mario al romanzo fino ai suoi quaderni citati altrove) dimostrando come il gesto dello scrivere, pur essendo inizialmente fonte di frustrazione e fatica, finisca per diventare uno strumento efficace di elaborazione del dolore e di comprensione di sé (Edwards 2022: 191). Scrivere rappresenta infatti “quel lavoro straziante di analisi [per] scavare a fondo, [...] correggersi o rinnovarsi. [...] Mi ero data il compito di analizzare punto per punto i nostri quindici anni di convivenza, lo stavo facendo, ci lavoravo la notte” (Ferrante 2002: 86). Scrivendo, Olga costruisce uno spazio di autonomia e distacco, emancipandosi dal modello di donna abbandonata descritto in *La femme rompue*. Al contrario, Monique, la protagonista del romanzo di Beauvoir, “finds herself incapable of renewing her narrative of self. [...] She refers to the act of writing but does not reflect deeply upon it, writing herself only in relation to others” (Edwards 2022: 191). Come sottolinea Abbott, Monique appare talmente intrappolata nella dipendenza dallo sguardo altrui che, nel tentativo di ricostruire la propria identità attraverso la scrittura del diario, si rivolge a tutti tranne che a sé stessa, cercando conferme e senso di sé nella soggettività degli altri (Abbott: 1982: 19). In contrasto con la protagonista beauvoiriana, sia la narratrice di *Passion simple* sia Olga riescono a fare della scrittura uno strumento di consapevolezza, controllo e resistenza, trasformando il dolore e la crisi in occasioni di autodeterminazione.

In particolare, la riflessione sulla meta-scrittura assume in ruolo centrale in *Passion simple*. La narratrice, professionista affermata, sottolinea più volte il proprio status di scrittrice, richiamando l’attenzione sul peso della scrittura nella sua esperienza emotiva. Man mano che la narrazione procede, si moltiplicano le digressioni meta-narrative, in cui la protagonista riflette sul processo stesso di scrittura. Il testo assume così una doppia dimensione narrativa: da un lato, il racconto procede nel tempo e il lettore assiste agli sviluppi intimi delle emozioni legate all’abbandono; dall’altro, il tempo sembra sospeso nelle osservazioni della narratrice sul proprio atto creativo (Edwards 2022: 191). Mentre Ferrante utilizza il monologo interiore per mostrare al lettore il vortice emotivo della protagonista, Ernaux adotta una narrazione duale che consente di leggere contemporaneamente la vulnerabilità della narratrice e i suoi commenti meta-narrativi (Edwards 2022: 190). Questa differenza stilistica evidenzia due modalità complementari di rappresentare dolore e passione: nel caso di Olga, il flusso di coscienza restituisce immediatamente le oscillazioni emotive e la lotta interna della protagonista; in *Passion simple*, invece, la scrittura funge da strumento di distanziamento e rielaborazione, trasformando un’esperienza intensa e destabilizzante in un oggetto di riflessione. Entrambe le strategie, seppur diverse, confermano il ruolo centrale della scrittura come mezzo per dare forma all’esperienza e per affermare la soggettività femminile.

Si delinea così una differenza sostanziale nel ruolo della scrittura nelle due opere. Come abbiamo già osservato, in *Passion simple*, la narratrice utilizza la scrittura non tanto per superare il dolore, quanto per esporre e riflettere sulla propria esperienza, riaffermando la validità della passione che vive. A differenza della protagonista ferrantiana, il cui diario e monologhi interiori servono a superare l'abbandono e a rinnovare la propria identità, la narratrice di Ernaux è già consapevole della propria autonomia e indipendenza (Edwards 2022: 192); la scrittura diventa allora uno strumento di analisi e di testimonianza. In questo senso, mentre Olga affronta la perdita come un'esperienza da elaborare per riconquistare il controllo sul proprio sé, la narratrice di Ernaux si pone come testimone di sé stessa, osservando e documentando il vissuto emotivo senza che ciò comprometta la sua agency preesistente. Questa differenza sottolinea due approcci distinti alla rappresentazione della soggettività femminile: Ferrante privilegia la scrittura come mezzo di rinascita e di auto-ricostruzione, Ernaux come mezzo di consapevolezza e di affermazione della propria identità già consolidata.

In conclusione, nonostante le differenze nei percorsi narrativi e nelle modalità di rappresentazione, Annie Ernaux ed Elena Ferrante si configurano come autrici profondamente rivoluzionarie, impegnate a restituire la complessità della soggettività femminile. In un panorama letterario ancora segnato da logiche patriarcali e da una visione spesso stereotipata dell'esperienza delle donne, le loro opere si pongono come atti di rottura, capaci di sfidare pregiudizi e convenzioni e di affermare una voce femminile autonoma, libera e non riconducibile a modelli imposti.

Conclusioni

Il presente lavoro si è posto l'obiettivo di proporre un confronto tra Annie Ernaux ed Elena Ferrante, attraverso un'analisi degli elementi che definiscono i rispettivi universi letterari. In particolare, si è cercato di dimostrare come, a partire da un nucleo tematico condiviso, la crisi identitaria femminile conseguente a un abbandono amoroso, sia possibile mettere in dialogo due scritture profondamente differenti, individuando, al di là delle divergenze espressive, significativi punti di contatto.

L'analisi comparativa di *Passion simple* e *I giorni dell'abbandono* ha evidenziato profonde affinità nella rappresentazione della soggettività femminile. Pur nella diversità delle trame, la disgregazione dell'io si manifesta in entrambe le opere attraverso la sospensione delle coordinate spazio-temporali, la perdita di controllo sul corpo e sulla dimensione psichica e il rischio di dissoluzione identitaria. All'interno di questo quadro, la scrittura assume un ruolo decisivo: essa si configura come strumento di resistenza e di sopravvivenza di fronte alla crisi, offrendo alle protagoniste la possibilità di rielaborare la propria esperienza e di riappropriarsi della propria soggettività all'interno di un contesto culturale e sociale che tende a marginalizzarla. La parola si rivela così un mezzo privilegiato di conoscenza e di liberazione, confermando la scrittura come pratica al tempo stesso rivoluzionaria e profondamente individuale.

Tale funzione non si esaurisce tuttavia nello spazio delle opere, ma investe anche la dimensione esistenziale delle autrici. In entrambe, la scrittura rappresenta il luogo privilegiato di definizione del sé, configurandosi come una necessità vitale prima ancora che come una scelta espressiva. Pur attraverso modalità differenti, l'esposizione diretta nel caso di Ernaux, la mediazione dell'anonimato in quello di Ferrante, entrambe concepiscono la scrittura come il proprio modo di abitare il mondo, come uno spazio in cui è possibile dare forma e senso all'esperienza, anche nei suoi aspetti più quotidiani, perturbanti o difficilmente dicibili.

Scrivere significa non solo narrare, ma comprendere, elaborare e rendere visibile ciò che tende a rimanere ai margini. Il contributo delle due autrici si iscrive dunque in un più ampio processo di ridefinizione della soggettività femminile nella letteratura contemporanea, offrendo strumenti nuovi per pensare l'identità, il corpo e l'esperienza. A tal proposito, risultano particolarmente significative le parole di Ferrante in *I margini e il dettato*: "ci vuole davvero un miracolo perché una donna che ha cose da raccontare dissolva i margini dentro cui pare chiusa per natura e si mostri con la sua scrittura al mondo?" (Ferrante 2021: 25). In questo interrogativo si condensa una riflessione cruciale sulla difficoltà, per la soggettività femminile, di affermarsi nello spazio letterario, storicamente segnato da

coordinate prevalentemente maschili. Entrambe le autrici dimostrano come tale superamento non solo sia possibile, ma possa tradursi in una forma di scrittura capace di incidere profondamente sul piano letterario e culturale.

In conclusione, il percorso tracciato evidenzia come, pur muovendo da presupposti differenti, Annie Ernaux ed Elena Ferrante convergano nella costruzione di una scrittura che si fa spazio di libertà, di resistenza e di conoscenza. La pagina diventa così non solo luogo di rappresentazione, ma pratica viva attraverso cui la soggettività si costruisce, si interroga e si trasforma, contribuendo in modo decisivo a dare voce alla complessità dell'esperienza femminile.

Bibliografia

Letteratura primaria:

ERNAUX, ANNIE, 1974, *Les Armoires vides*, Gallimard, Paris.

ERNAUX, ANNIE, 1977, *Ce qu'ils disent ou rien*, Gallimard, Paris.

ERNAUX, ANNIE, 1981, *La Femme gelée*, Gallimard, Paris.

ERNAUX, ANNIE, 1983, *La Place*, Gallimard, Paris.

ERNAUX, ANNIE, 1988, *Une femme*, Gallimard, Paris.

ERNAUX, ANNIE, 1989, "Littérature et politique", in *Nouvelles nouvelles* n° 15, pp. 100-103, integrato in *Écrire la vie*, 2011, Gallimard, Paris, pp. 549-551.

ERNAUX, ANNIE, 1991, *Passion simple*, Gallimard, Paris.

ERNAUX, ANNIE, 1993, *Vers un je transpersonnel*, in *RITM* n° 6, pp. 219-222. Online (<https://www.annie-ernaux.org/fr/textes/vers-un-je-transpersonnel/>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

ERNAUX, ANNIE, 1997, *La Honte*, Gallimard, Paris.

ERNAUX, ANNIE, 2000, *L'Événement*, Gallimard, Paris.

ERNAUX, ANNIE, 2002, “Bourdieu, le chagrin”, in *Le Monde*, 6 febbraio. (https://www.lemonde.fr/archives/article/2002/02/05/bourdieu-le-chagrin-par-annie-ernaux_261466_1819218.html), ultimo accesso 18 marzo 2026.

ERNAUX, ANNIE, 2003, *L'Occupation*, Gallimard, Paris.

ERNAUX, ANNIE – FRÉDÉRIC-YVES JEANNET, 2003, *L'écriture comme un couteau*, Stock, Paris.

ERNAUX, ANNIE, 2008, *Les Années*, Gallimard, Paris.

ERNAUX, ANNIE, 2007, “La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture”, in *Lire, écrire la honte*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, pp. 307-319.

ERNAUX, ANNIE, 2010, “La Preuve par corps”, in *Bourdieu et la littérature*, Cécile Defaut, Nantes, pp. 23-28.

ERNAUX, ANNIE, 2011, *Écrire la vie*, Gallimard, Paris.

ERNAUX, ANNIE, 2016, *Mémoire de fille*, Gallimard, Paris.

ERNAUX, ANNIE – GESBERT OLIVIA, 2021, “Transfuges de classe : à l'origine était... Annie Ernaux”, France Culture, 22 novembre. (<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-idees/transfuges-de-classe-a-l-origine-etait-annie-ernaux-4751566>), ultimo accesso 18 marzo 2026.

– , 2022, “Daria Bignardi dialoga con Annie Ernaux”, intervista caricata da Salone Internazionale del Libro di Torino, in youtube.it, (<https://www.youtube.com/watch?v=LLJPVXIHCaI>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

FERRANTE, ELENA, 1992, *L'amore molesto*, Edizioni E/O, Roma.

FERRANTE, ELENA, 2002, *I giorni dell'abbandono*, Edizioni E/O, Roma.

FERRANTE, ELENA, 2006, *La figlia oscura*, Edizioni E/O, Roma.

FERRANTE, ELENA, 2011, *L'amica geniale*, Edizioni E/O, Roma.

FERRANTE, ELENA, 2012, *Storia del nuovo cognome*, Edizioni E/O, Roma.

FERRANTE, ELENA, 2013, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Edizioni E/O, Roma.

FERRANTE, ELENA, 2014, *Storia della bambina perduta*, Edizioni E/O, Roma.

FERRANTE, ELENA, 2016, *La frantumaglia*, E/O Edizioni, Roma. Versione ebook online: (<https://emilib.medialibrary.it>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

FERRANTE, ELENA, 2019, *L'invenzione occasionale*, E/O Edizioni, Roma.

FERRANTE, ELENA, 2021, *I margini e il dettato*, E/O Edizioni, Roma.

Letteratura secondaria:

ABBOTT, H. PORTER, 1982, "Diary Fiction" In *Orbis Litterarum*, 37:1, pp. 12–31. Online: (<https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.1982.tb00787.x>), ultimo accesso 27 marzo 2026.

AGERUP, KARL, 2017, "Diegetic Biographism: Metanarrative Commentary and Referential Play Producing a Rhetoric of Authenticity in Three Books by Annie Ernaux", in *Enthymema*, n° 19, pp. 222-234.

ALSOP, ELIZABETH, 2014, "Femmes Fatales: "La fascinazione di morte" in Elena Ferrante's "L'amore molesto" and "I giorni dell'abbandono"", in *Italica*, 91:3, pp. 466-485. (<https://www.jstor.org/stable/24368908>), ultimo accesso 27 marzo 2026.

BARTHES, ROLAND, 1968, "La mort de l'auteur", in *Mantéia*, n°5, pp. 61-67.

BAZZONI, ALBERICA, 2022, "The Interrupted Temporality of Trauma in Elena Ferrante's *The Days of Abandonment* and Goliarda Sapienza's *Compulsory Destiny*", in *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing*, ed. Tiziana de Rogatis and Katrin Wehling-Giorgi, Sapienza Università Editrice, Roma, pp. 211-235.

BOSCO, GIORGIA, "Il caso Ferrante: un'inchiesta", in *Canada e USA Studies*. Online: (<https://site.unibo.it/canadausa/it/articoli/il-caso-ferrante-un-inchiesta>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

CANNAVACCIUOLO, LAURA, 2019, "Elena Ferrante in Spagna: conversazione con Celia Filipetto", in *Nuove ricerche su Elena Ferrante*, ed. Giuseppe Traina e Maria Panetta, Diacritica Edizioni, Roma, pp. 31-43. Online: (<https://diacritica.it/wp-content/uploads/6.-Nuove-ricerche-su-Elena-Ferrante-a-cura-di-G.-Traina-e-M.-Panetta.pdf>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

CARMINA, CLAUDIA, 2019, “Dalle Cronache del mal d’amore al ciclo dell’Amica geniale: continuità ed evoluzione nella narrativa di Elena Ferrante” in *Nuove ricerche su Elena Ferrante*, ed. Giuseppe Traina e Maria Panetta, Diacritica Edizioni, Roma, pp. 21-30. Online: (<https://diacritica.it/wp-content/uploads/6.-Nuove-ricerche-su-Elena-Ferrante-a-cura-di-G.-Traina-e-M.-Panetta.pdf>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

CHARPENTIER, ISABELLE, 2006, ““Quelque part entre la littérature, la sociologie et l’histoire...”” in *Contextes. Revue de sociologie de la littérature* n°1, 15 settembre. Online : (<https://doi.org/10.4000/contextes.74>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

CHARPENTIER, ISABELLE, 2005, ““La littérature est une arme de combat”” - Entretien avec Annie Ernaux, in *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, Éditions du Croquant, pp. 159-175. Online : (<https://hal.science/hal-03689109>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

CHARPENTIER, ISABELLE, 2024, “Faire de la non-fiction une profession de foi littéraire et politique: fabrique d’une œuvre «braconne», construction d’une posture auctoriale et usages littéraires stratégiques de la sociologie par Annie Ernaux”, in *Питання літературознавства* n° 110, pp. 391-419, 31 dicembre. (<http://doi.org/10.31861/pytlit2024.110.391>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

COTTILLE-FOLEY, NORA C., 1999, “Abortion and Contamination of the Social Order in Annie Ernaux's *Les armoires vides*”, in *The French Review*, 72 : 5, pp. 886-896. Online: (<https://www.jstor.org/stable/398362>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

DAY, LORAINÉ, 2000, “Annie Ernaux and Courbet's *L'Origine du monde*: The Maternal Body, Desire and Filial Identity in “*Je ne suis pas sortie de ma nuit*” and *Passion simple*”, in *French Forum*, 25 : 2, pp. 205-226. (<https://www.jstor.org/stable/40552097>), ultimo accesso 27 marzo 2026.

DE ROGATIS, TIZIANA, 2018, *Elena Ferrante. Parole chiave*, E/O Edizioni, Roma.

DE SANTIS, RAFFAELLA, 2015, *Chi ha paura di Elena Ferrante allo Strega?*, in *La Repubblica*, 16 febbraio. Online : (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/02/16/chi-ha-paura-di-elena-ferrante-allo-strega48.html>)

DURANTINI, SARA, 2022, *Annie Ernaux. Ritratto di una vita*, dei Merangoli Editrice, Roma.

DURZI, GIACOMO, *Ferrante Fever*, in *Raiplay.it* (<https://www.raiplay.it/video/2018/12/Ferrante-Fever-5fa69288-9b3a-4788-90fd-4d3839412122.html>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

EDWARDS, NATALIE, 2022, “Gender and Generation: Elena Ferrante, Annie Ernaux and the Legacy of Simone de Beauvoir”, in *Romance Studies*, 40:3-4, pp. 180-194. (<https://doi.org/10.1080/02639904.2022.2133449>), ultimo accesso 27 marzo 2026.

ERBANI, FRANCESCO, 2003, “La scrittrice senza volto. Il caso di Elena Ferrante”, in *La Repubblica*, 26 ottobre.

FOUCAULT, MICHEL, 1969, “Qu’est-ce qu’un auteur ?”, in *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63 :3, pp. 73-104.

FROLOFF, NATHALIE, 2016, “Annie Ernaux, sauver et se sauver.”, in *Revue des sciences humaines*, n° 324, pp. 29-44. Online : (https://www.academia.edu/71208930/Annie_Ernaux_sauver_et_se_sauver_Revue_des_Sciences_Humaines_n_324_Les_Savoirs_litt%C3%A9raires_textes_r%C3%A9unis_par_Dominique_Viart_et_Adelaide_Russo_2016_p_29_44), ultimo accesso 26 marzo 2026.

GENETTI, STEFANO, 2021, “Annie Ernaux: per una poetica autosociobiografica della vergogna”, in *Archivi delle emozioni*, 2, n° 1, pp. 139-156, 26 luglio. (<https://doi.org/10.14275/2723-925X/202121.gen>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

JOHNSON, WARREN, 1999, “The dialogic self: language and identity in Annie Ernaux”, in *Studies in 20th Century Literature*, 23:2, pp. 297-314. (<https://doi.org/10.4148/2334-4415.1468>), ultimo accesso 27 marzo 2026.

JURT, JOSEPH, 2017, “La transmission d’une expérience de dominés : Pierre Bourdieu, Annie Ernaux”, in *Imaginaire et transmission*, Presses Universitaires de Bordeaux.

(<https://doi.org/10.4000/books.pub.40172>), ultimo accesso 18 marzo 2026.

LACORE-MARTI, EMMANUELLE, 2008, “Le Cerceau De Papier”: Mémoire, Écriture et Circularité Dans *Passion Simple Et Se Perdre* d’Annie Ernaux”, in *French Forum*, 33:1/2, pp.179-193. (<https://www.jstor.org/stable/40552501>), ultimo accesso 27 marzo 2026.

LAVault, MAYA, 2014, "Le «nouveau roman» d’Annie Ernaux: un récit impossible" In *Fabula-LhT* n°13, 1 novembre. (<https://doi.org/10.58282/lht.1388>), ultimo accesso 18 marzo 2026.

LEJEUNE, PHILIPPE, 1975, *Le pacte autobiographique*, Le Seuil, Paris.

LIBRANDI, RITA, 2019, “Una lingua silenziosa: immaginare il dialetto negli scritti di Elena Ferrante”, in *Kwartalnik Neofilologiczny*, 66, n°2, pp. 385-398.

LORANDINI, FRANCESCA, 2021, « Cherchez l’auteur », in *Acta fabula*, 22, n°10. (<https://doi.org/10.58282/acta.14097>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

LORANDINI, FRANCESCA, 2023, “ « Une sorte de destin de femme ». La formation du roman total d’Annie Ernaux ”, in *Revue italienne d’études françaises*, 13, 15 novembre. Online: (<https://doi.org/10.4000/rief.10838>) ultimo accesso 26 marzo 2026.

MAFFIOLI, FRANCESCA, 2023, “La memoria come strumento di lotta: dall’incontro con Annie Ernaux e Francesca Maffioli”, in *La narrativa illustrata fra Otto e Novecento, Between*, 13:25, pp. 231-238. (<https://doi.org/10.13125/2039-6597/5799>), ultimo accesso 18 marzo 2026.

MANGIONE, DANIELA, 2019, “L’esile coraggio del romanzesco. Elena Ferrante e un problema della narrativa italiana”, in *Nuove ricerche su Elena Ferrante*, ed. Giuseppe Traina e Maria Panetta,

Diacritica Edizioni, Roma, pp. 67-88. Online: (<https://diacritica.it/wp-content/uploads/6.-Nuove-ricerche-su-Elena-Ferrante-a-cura-di-G.-Traina-e-M.-Panetta.pdf>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

MARTIN, JEAN-PIERRE, 2017, *La honte. Réflexions sur la littérature*, Gallimard, Paris.

MARTONE, MARIO, 1995, *L'amore molesto*, Lucky Red, Teatri Uniti.

MORRIS, MICHÈLE, 1994, "Annie Ernaux: autrement dit/e.", in *Regards sur la France des années 1980: le roman.*, Amna Libri, Saratoga CA, pp. 101-09.

PIERROT, JEAN, 2009, "Annie Ernaux et l'écriture plate", in *Écritures blanches*, pp. 109-126. (<https://doi.org/10.4000/14wj0>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

PORCELLI, STEFANIA, 2021, "Olga's Journey to Hell and Back", in *Annali d'Italianistica*, 39, pp. 309-336. (www.jstor.org/stable/10.2307/27119833), ultimo accesso 27 marzo 2026.

ROBBE-GRILLET, ALAIN, 1963, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, Paris.

ROMANOWSKI, SYLVIE, 2002, "Passion simple d'Annie Ernaux: le trajet d'une féministe", in *French Forum*, 27, n° 3, pp. 99-114. (<https://www.jstor.org/stable/40552223>), ultimo accesso 27 marzo 2026.

ROY, MARIE- JOSÉE, 1997, "Passion simple d'Annie Ernaux: un exemple d'autofiction", in *Revue Littératures, Université McGill*, n° 16, pp. 99-110, 19 luglio. (<https://litteratures.library.mcgill.ca/article/view/100>), ultimo accesso 27 marzo 2026.

SACCO, MARCELLO, 2016, “Leggere Elena Ferrante. Chi scrive.”, in *Il Pickwick*, 9 aprile. (<https://www.ilpickwick.it/letteratura/leggere-elena-ferrante-chi-scrive/>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

SARLI, GIULIA, 2017, “Storia mia e di tutti: “Memoria di Ragazza” di Annie Ernaux”, in *La balena bianca*, 10 luglio. (<https://www.labalenabianca.com/2017/07/10/storia-mia-tutti-memoria-ragazza-annie-ernaux/>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

SARNELLI, LAURA, 2020, “Women Crossing Borders. Elena Ferrante’s Smarginature Across Media”, in *California Italian Studies* 10, n°2, pp. 1-26. (<https://doi.org/10.5070/C3102048403>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

SCATTON-TESSIER, MICHELLE, 2005, “The Public Becomes Personal: From Ernaux’s *Passion simple* to *Journal du dehors*” in *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 29:1, pp. 135–150. Online: (<https://newprairiepress.org/sttcl/vol29/iss1/9/>), ultimo accesso 27 marzo 2026.

ŞİMŞEK, BEREN, 2022, “Semiological analysis of obsession in Annie Ernaux’s “Passion Simple” : etude of a dysphoric masculinity”, in *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, n° Ö11, pp. 437-443, 21 luglio. ([10.29000/rumelide.1146663](https://doi.org/10.29000/rumelide.1146663)), ultimo accesso 27 marzo 2026.

SPELLER, JOHN R. W., 2011, *Bourdieu and Literature*, Open Book Publishers, Cambridge. (<http://www.jstor.org/stable/j.ctt5vjsv4>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

TAJANI, ORNELLA, 2017, “Transfughi di classe. Annie Ernaux e Didier Erribon”, in *Le parole e le cose*, 8 febbraio. Online: (<https://www.leparoleelecose.it/transfughi-di-classe-annie-ernaux-e-didier-erribon/>), ultimo accesso 27 marzo 2026.

TONDEUR, CLAIRE-LISE, 1995, “Entretien avec Annie Ernaux”, in *The French Review*, 69:1, pp. 37-44. (<https://www.jstor.org/stable/396992>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

TONDEUR, CLAIRE-LISE, 1996, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, Brill, Amsterdam / Atlanta.

VIART, DOMINIQUE, 2011, “Le récit de filiation”, in *Héritage, filiation, transmission*, pp. 199-212. Online : (<https://books.openedition.org/pucl/4197>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

VITI, ELIZABETH RICHARDSON, 2021, “Passion simple and Madame, c'est à vous que j'écris : 'That's MY Desire.'”, in *Studies in Twentieth Century Literature*, 25, n° 2, pp. 458-76. Online : (<https://www.enotes.com/topics/annie-ernaux/criticism/ernaux-annie-vol-184/elizabeth-richardson-viti-essay-date-summer-2001>), ultimo accesso 27 marzo 2026.

VITI, ELIZABETH RICHARDSON, 2002-2003, “SIMONE DE BEAUVOIR AND ANNIE ERNAUX: LOVE WITH A PERFECT STRANGER”, in *Simone de Beauvoir Studies*, 19, pp. 49-56. (<https://www.jstor.org/stable/45170568>), ultimo accesso 27 marzo 2026.

WOLF, NELLY, 2011, “Figures d'exception féminine dans les trois premiers romans d'Annie Ernaux”, in *Études françaises*, 47:1, pp. 129-140. (<https://doi.org/10.7202/1002520ar>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

WOOD, JAMES, 2013, “Women on the Verge. The fiction of Elena Ferrante”, in *The New Yorker*, 13 gennaio. (<https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

WOOD, J., GOLDSTEIN A., 2013, “James Wood, Ann Goldstein discuss Ferrante on *Out Loud* at *The New Yorker* [Transcript]”, in *Europa Editions*, 12 gennaio. Online : (<https://www.europaeditions.com/news/1281/james-wood-ann-goldstein-discuss-ferrante-on-out-loud-at-the-new-yorker-transcript>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

YÜCEDAĞ, SEÇİL, 2017, “Une nouvelle forme d'autobiographie dans Les Années d'Annie Ernaux : autobiographie impersonnelle”, in *SEFAD*, n° 38, pp. 381-392. (<https://doi.org/10.21497/sefad.377411>), ultimo accesso 26 marzo 2026.

ZARZAR, VICTOR X. Z., 2020, “The Grammar of Abandonment in *I giorni dell'abbandono*”, in *MLN*, 135:1, pp. 327-344. Online: (<https://muse.jhu.edu/article/754953>), ultimo accesso 27 marzo 2026.