



Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Studi Umanistici (DIPSUM)

XXXIII Ciclo di Dottorato
in
Studi Letterari, Linguistici e Storici (DILLS)
Internazionale in Studi Letterari e Storici Moderni e Contemporanei

Tesi di dottorato

L'amica geniale di Elena Ferrante: radici, identità e alterità

Coordinatore:
Carminè Pinto

Tutor
Rosa Giulio

Dottoranda
Alessia Joanna Mingrone

Anno Accademico 2019-2020

Indice

Capitolo I — Introduzione

- I.1 La tetralogia
- I.2 Romanzo di genere
- I.3 Questioni di genere

Capitolo II — Il successo editoriale

- II.1 Elena Ferrante e la contemporaneità
- II.2. Il “caso Ferrante”
- II.3 Critiche e lodi

Capitolo III — Stato dell’arte

- III.1 Napoli: storia, economia e società postbellica
- III.2 Narrativa partenopea del secondo dopoguerra
- III.3 Richiami storico-letterari di Ferrante

Capitolo IV — Tematiche di genere

- IV.1 Il rione come grembo materno
- IV.2 Rapporti tra madri e figlie
- IV.3 Rapporti tra donne
- IV.4 Rapporti tra donne e uomini

Capitolo V — Raffaella Cerullo (Lila)

- V.1 Infanzia limitata
- V.2 Carezza di prospettive
- V.3 Molteplici identità
- V.4 Smarginatura
- V.5 Da bambole a bambine
- V.6 Scomparsa

Capitolo VI — Rimandi intertestuali

- VI.1 Il diavolo come compagno: Goethe
- VI.2 Le bambole come doppioni: Freud
- VI.3 Il mare come privilegio: Ortese
- VI.4 Le radici come origini: Mitchell

Capitolo VII — Conclusioni

- VII.1 I media riscoprono Napoli
- VII.2 Allegoria universale

Bibliografia

Appendice iconografica

I. Introduzione

L'opera di Elena Ferrante è ormai entrata nell'immaginario collettivo come paradigma di romanzo italiano contemporaneo di successo internazionale, seppure caratterizzato da clamore e controversie. Non è stata pienamente confermata l'identità dell'autrice, così come non risulta unanimemente definita dai critici la posizione dei suoi romanzi nell'ambito della letteratura. A tal proposito, una delle questioni preliminari da dirimere riguarda il genere letterario dell'opera, inteso sia come letteratura di genere e delle donne che come classificazione in un genere letterario di appartenenza al fine di valutarne poi il valore e la qualità artistica. Il quesito consiste nel domandarsi se tali romanzi rappresentino solamente un fenomeno effimero che ha suscitato notevole clamore ed entusiasmo particolarmente a livello internazionale, oppure se l'opera sarà inserita tra gli scritti più rappresentativi del Ventunesimo Secolo.

Le opere artistiche, letterarie e non, spesso difettano di un immediato riconoscimento da parte di critica e pubblico, mentre in genere ne viene acclarato il loro valore dopo il trascorrere di un certo periodo di tempo. Le eccezioni a tale regola aumentano esponenzialmente in epoca contemporanea, soprattutto grazie ai media che permettono la diffusione internazionale ed immediata dei romanzi, i quali compongono ormai il fulcro della letteratura. Casi emblematici di autori contemporanei universalmente noti sono ad esempio Gabriel Garcia Márquez e Haruki Murakami che durante la loro vita hanno goduto di ampia notorietà e riconoscimento da parte della critica, cosicché i loro testi rientrano tra le opere canoniche delle loro rispettive culture.

Nel caso dei romanzi della Ferrante, i media e gli studiosi stranieri ne hanno enfatizzato il valore, mentre i critici italiani ne hanno generalmente messo in dubbio la validità stilistica e letteraria. Si apre quindi la questione della potenziale inclusione di tale opera nel canone letterario italiano, pur essendo essa apprezzata prevalentemente in ambiti non accademici. A tal proposito, Spinazzola, nel suo lavoro del 2007, *L'egemonia del romanzo: la narrativa italiana nel secondo Novecento*, ha sottolineato che la critica nell'età moderna non dovrebbe più considerare esclusivamente opere destinate ad un pubblico di élite, ma farebbe bene a concentrarsi anche su testi rivolti a lettori meno esperti¹.

La mia ricerca spazia nell'analisi dei quattro volumi della serie di Ferrante, *L'amica geniale* (2011), *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013), *Storia della bambina perduta* (2014), concentrandosi sull'evoluzione dell'identità femminile nella situazione storica e sociale di una Napoli del secondo dopoguerra che, come un cordone ombelicale, nutre i personaggi e allo stesso tempo ne ostacola l'emancipazione. Tale radicamento territoriale e culturale si manifesta sia individualmente nelle due protagoniste che collettivamente nella società a cui esse appartengono. Pur rappresentando lo spirito napoletano di un tempo e recuperandone la tradizione narrativa, *L'amica geniale* contiene elementi che si prestano ad essere analizzati ed inquadrati in un ambito universale e archetipale. Quindi, verranno enfatizzati sia il rapporto con la tradizione che la capacità di innovarla.

Poiché la tetralogia di Ferrante è stata diffusamente recensita su giornali e riviste divulgative, ma non ancora ampiamente in ambito accademico, il programma del mio lavoro consiste nell'esaminare il valore letterario dei romanzi, ricostruendone il contesto e la bibliografia finora esistente, e svolgendo anche un lavoro critico per comparare il lavoro di Ferrante con la letteratura della tradizione partenopea e con altre opere moderne socio-antropologiche. Inoltre, si analizzano le ragioni per le quali i

¹ Cfr. V.SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, Il Saggiatore, Milano 2007, pp.7-68.

lettori sono attratti da questa serie di romanzi e in particolare dal personaggio di Lila, approfondendo le dinamiche di formazione dell'identità e dell'alterità. In ultima istanza, si indaga anche sui rapporti tra la scrittura e la corrente principale trasposizione mediatica del testo, cioè quella televisiva, *L'amica geniale [My Brilliant Friend]* (iniziata nel 2018), nata dalla collaborazione tra Rai e HBO.

I risultati della ricerca puntano ad arricchire il panorama attuale relativo all'opera di Ferrante, prestandosi all'utilizzo in contesti comparativi, transculturali, interdisciplinari, intertestuali, interlinguistici tra italiano e inglese, ed intergenerazionali, con un arco temporale che va dal secondo dopoguerra al periodo contemporaneo e coinvolge interlocutori di generazioni diverse.

Il presente studio viene elaborato in versioni differenti sia in lingua italiana che in quella inglese, enfatizzando così il carattere internazionale dell'opera pur adattandosi ai rispettivi pubblici.

I.1 La tetralogia

L'amico, così come argomentato dal filosofo italiano contemporaneo Giorgio Agamben nel breve saggio intitolato *Friendship*, fu da Aristotele definito l'«alter ego» del soggetto, nel senso che le loro identità sono contrapposte e tuttavia connesse². Ferrante crea due protagoniste nessuna delle quali avrebbe una storia individuale senza la presenza dell'altra; l'autrice fonde le loro identità essenzialmente accorpandole in una sola mediante un processo di simbiosi. La vicenda dei romanzi, temporalmente ambientati negli anni Cinquanta del Novecento, si svolge prevalentemente in un quartiere disagiato di Napoli, il «rione», dove l'accesso all'educazione scolastica era significativamente limitato per le donne. L'opera descrive il rapporto di amicizia tra Elena (Lenù, Lenuccia) Greco e Raffaella (Lila, Lina) Cerullo, entrambe nate

² Cfr. G. AGAMBEN, *Friendship*, tradotto da Joseph Falsone, «Contretemps», 5, 2004, pp. 2-7.

nell'agosto del 1944, le cui identità sono inseparabili sin dall'adolescenza e fino all'età adulta.

Fra le due, Elena, la narratrice, possiede un carattere più passivo e tradizionale, rappresentando le convenzioni sociali a cui le donne in quel periodo dovevano adeguarsi. Dall'altra parte, Lila rimane un personaggio misterioso, sia per la sua amica che per il lettore, poiché la sua caratterizzazione dipende interamente dalla narrazione di Elena. Ulteriore elemento caratterizzante di Lila consiste nella «smarginatura» cioè una serie di episodi riguardanti il personaggio in cui si dissolvono i margini delle persone e delle cose. Con il passare degli anni, questi episodi si accentuano, sia in quantità che in intensità e si scoprono sempre nuove sfaccettature dell'identità della protagonista. Sostanzialmente, chi legge rimane coinvolto fino al termine del racconto nella speranza di scoprire i misteri della mente di Lila sino alla sua sparizione nell'ultimo volume. Tale scomparsa viene accennata già nel Prologo del primo libro quando l'amica ne viene a conoscenza. Dopo tale evento, Elena, ora sessantaseienne e autrice affermata, si dedica al racconto della storia delle vicende napoletane postbelliche così come vissute dalle due amiche.

Il primo libro, *L'amica geniale*³, che dà il nome a tutta la serie, tratteggia la vita di Elena e Lila dall'infanzia all'adolescenza. Divenute compagne d'avventura dopo essersi recate insieme nella tana di don Achille, «l'orco delle favole»⁴, ovvero il borsanerista del rione, per tentare di recuperare le bambole da gioco, le protagoniste allacciano un'amicizia che durerà tutta la vita e attraverserà l'arco di quattro romanzi e mezzo secolo di storia italiana. Da bambine, le due amiche, come le loro bambole, appaiono contrastanti l'una dall'altra già a partire dalle caratteristiche fisiche. Elena è bionda, gioiosa, ingenua e gradevole, mentre Lila è mora, acutamente intelligente, determinata e percepita come una minaccia dagli altri bambini. Il merito scolastico è il

³ E. FERRANTE, *L'amica geniale*, Edizioni e/o, Roma 2011.

⁴ Ivi, p. 23.

tratto comune che le unisce sin da piccole; infatti, vengono considerate le due studentesse modello della loro classe, con Lila in posizione primaria.

Al termine della scuola elementare, ad Elena viene concesso il raro privilegio di accedere alla scuola media facendo lezioni private con la maestra, mentre la famiglia di Lila non glielo permette. Nondimeno, Elena continua a considerare Lila un'autorità in ambito scolastico, meravigliandosi ogni qualvolta la sua amica, da autodidatta, eccelle in italiano, latino e greco. Mentre Elena continua ad impegnarsi nei suoi studi, Lila è costretta ad intraprendere un altro percorso: si dedica al mestiere familiare di calzoleria, riuscendo a brillare anche in questa attività, ideando uno straordinario paio di scarpe maschili. La sua creazione originale verrà poi trafugata dal fratello, il quale, insieme al padre e al futuro sposo, la regala ai fratelli Solara, i camorristi locali.

Per garantire la sicurezza economica ed il benessere della famiglia, Lila, benché abbia solo sedici anni, decide di sposare Stefano Carracci, ricco negoziante nel rione, colluso con la camorra e figlio del defunto don Achille. Il romanzo termina con il matrimonio di Lila e Stefano e con l'entrata in scena di un vecchio pretendente della sposa, il camorrista Marcello Solara, che indossa, all'insaputa di lei, le scarpe che Lila aveva disegnato e creato. Questo finale travagliato sottolinea il tradimento di Lila da parte del marito e dei familiari, non solo simbolicamente attraverso il trafugamento e la vendita delle scarpe, ma anche, come descritto nei successivi volumi, attraverso lo sfruttamento delle sue capacità e la cessione della sua vita alla camorra.

Altro punto finale in sospeso del primo libro riguarda l'attribuzione del titolo «amica geniale», che sia la narratrice che il pubblico tendono a riferire al personaggio di Lila. Invece quest'ultima, nel giorno del proprio matrimonio, si rivolge ad Elena conferendole l'appellativo di amica geniale e sollecitandola a continuare gli studi e ad affermarsi in ambito scolastico. A questo punto, la storia porta a domandarci quali obiettivi avrebbe raggiunto Lila con la sua genialità se avesse potuto usufruire delle stesse opportunità dell'amica.

Nel secondo volume, *Storia del nuovo cognome*⁵, Lila torna al rione dopo un viaggio di nozze da incubo in Costiera Amalfitana durante il quale si rende conto della somiglianza fisica e caratteriale del nuovo marito a don Achille. Pur trovandosi in una situazione economica agiata, proprietaria di un appartamento nel rione nuovo con vista sul Vesuvio, è come se fosse imprigionata «in una sorta di recipiente di vetro»⁶ nel suo nuovo ruolo di Signora Carracci. Elena, ora studentessa di liceo, sollecitata da Lila ad aumentare la media di suoi voti appena sufficienti, trascorre i pomeriggi a casa dell'amica, godendo di una stanza tutta sua in cui studiare, di pranzi prelibati a base di salumi e formaggi, e di altri lussi come un bagno caldo in una grande vasca. La breve relazione di Elena con Antonio, il meccanico, finisce male quando lei si rivolge ai fratelli Solara per ottenere il di lui esonero dal servizio militare. In questo periodo, Elena inizia una duratura infatuazione per Nino Sarratore, brillante studente dello stesso liceo, anch'egli cresciuto nel rione, il cui padre in quegli anni sviluppa una certa fama di poeta e giornalista.

In estate, Elena riprende lo stesso lavoro dell'anno precedente, portando al mare le figlie della cartolaia, mentre Lila scopre di essere incinta e contemporaneamente decide di occuparsi infaticabilmente della salumeria del marito, risistemandola; amministra il denaro guadagnato, utilizzandolo anche per comprare i libri di scuola ad Elena. Nell'irrequietezza di quei mesi, Lila perde il bambino, o, come ipotizza Elena, decide di perderlo. Poco tempo dopo, le amiche vanno incontro alla prima rottura della loro amicizia e ad un lungo periodo di separazione. Il dissidio si verifica nel corso di una festa nella casa borghese di una professoressa di Elena, in cui Lila, che l'accompagna, si trova socialmente a disagio fra gli invitati: ciò determina un profondo rancore ed una dolorosa consapevolezza della discrepanza tra i percorsi di vita di ognuna di loro.

⁵ E. FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, Edizioni e/o, Roma 2012.

⁶ Ivi, p. 57.

La riconciliazione avviene quando Lila, ancora incapace di restare incinta, è costretta dai familiari a trascorrere l'estate al mare per "rinforzarsi" e assume Elena come accompagnatrice; quest'ultima convince Lila a scegliere la spiaggia di Ischia dove sa di trovare anche Nino. Così, le due ragazze, insieme a Pinuccia, la cognata di Lila, dividono la loro villeggiatura tra la compagnia di Nino e dell'amico, Bruno Soccavo, erede di una importante fabbrica di salumi, e nel fine settimana dei mariti di Lila e Pinuccia. Elena, che sperava di trascorrere un periodo idilliaco, finisce per essere ferita ed umiliata in quanto Lila e Nino si innamorano, promettendosi di lasciare i propri compagni per avere un futuro insieme. Dopo quasi un anno di incontri clandestini nel negozio di scarpe del marito e dei Solara, Lila, ora incinta, decide di lasciare alle spalle il suo matrimonio e gli agi ad esso inerenti in cambio della libertà di andare a vivere in miseria ai Campi Flegrei con Nino, convivenza che dura ventitré giorni.

Elena si allontana in tutti i sensi dall'amica nel 1963 quando inizia l'università alla Normale di Pisa e vive una relazione con Franco Mari, un militante comunista di buona famiglia, di cui però lei non riesce ad innamorarsi. Lila, nel frattempo, torna dal marito e partorisce il figlio, Gennaro o Rino, chiamato come suo fratello con cui da piccola era molto legata. Mentre Lila si impegna a stimolare l'intelligenza del figlio, suo marito Stefano trascorre il suo tempo in una relazione con Ada, la commessa della salumeria. Quando Elena torna a Napoli per Pasqua, le due amiche s'incontrano per la prima volta da più di due anni e Lila le affida una scatola con dentro tutti i suoi scritti per custodirli. La narratrice poi ammette di avere gettato gli scritti di Lila nell'Arno a Pisa, sopraffatta dalla gelosia per la vena artistica dell'amica. Mentre Manzoni andò a "risciacquare i panni" nel fiume Arno, cioè ad imparare il toscano di Dante per comporre *I promessi sposi*, Elena, consapevole della sua inferiorità nella scrittura, sopraffatta dall'invidia, distrugge l'opera dell'amica per sbarazzarsi di un confronto che l'affligge sin da bambina. In seguito, la narratrice conosce il futuro marito, Pietro Ariota, si laurea in lettere con centodieci e lode, e pubblica il suo primo romanzo all'età di ventitré anni, mentre Lila scappa nuovamente di casa per andare a vivere a San

Giovanni a Teduccio insieme ad Enzo, amico d'infanzia. L'ultimo capitolo si conclude con il caloroso incontro delle due protagoniste nella fabbrica di salami Soccavo, il nuovo posto di lavoro di Lila.

*Storia di chi fugge e di chi resta*⁷, ambientato negli anni Settanta, descrive esplicitamente più di tutti gli altri volumi il clima politico di Napoli e le questioni femminili personali e sociali. Per promuovere il suo libro, tra critiche e lodi, Elena viaggia in giro per l'Italia, svolgendo anche una conferenza a Milano dove rivede Nino, di cui è ancora fortemente invaghita. Pur tuttavia, scopre durante la stessa serata che Pietro Ariota ha vinto la cattedra universitaria a Firenze e accetta la sua proposta di matrimonio. Di ritorno a Napoli, il futuro marito chiede la mano di Elena ai genitori, mentre lei va a trovare Lila in precarie condizioni di salute.

La narratrice descrive la vita dell'amica in questo periodo: le difficoltà in fabbrica con il lavoro pesante, i colleghi ostili, il capo prevaricatore, l'esperienza con i sindacalisti, il suo intervento contro le precarie condizioni operaie nella fabbrica Soccavo, i suoi episodi sempre più frequenti di «smarginatura» e di generale sfinimento fisico, le sue difficoltà di intimità con Enzo, il suo scontro con Michele Solara che ha in mano la fabbrica, e le lotte violente tra comunisti e fascisti alle porte dello stabilimento. Da quella serata di confidenze fino alla data del suo matrimonio a Firenze, Elena aiuta il più possibile l'amica utilizzando le proprie conoscenze unitamente a quelle degli Ariota, scrivendo e facendo pubblicare un articolo sull'*Unità* riguardante le condizioni lavorative della fabbrica Soccavo, facendo riavere le mensilità di stipendio arretrate a Lila, accompagnandola da vari medici, e aiutandola a trovare casa al rione.

Malgrado il suo desiderio di scrivere un altro libro prima di avere figli, Elena rimane incinta la notte del suo dimesso matrimonio e partorisce Adele, seguita poco dopo da Elsa. Nonostante le sue regolari gravidanze, Elena si sente depressa e priva di

⁷ E. FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Edizioni e/o, Roma 2013.

interesse a scrivere. Gli unici spunti creativi di quel periodo avvengono nel corso delle telefonate con Lila che racconta col solito stile vivace le vicende di Napoli, incluso il colera. Quest'ultima, intanto, vive un periodo di entusiasmo per il nuovo lavoro che svolge insieme ad Enzo presso una fabbrica di calcolatori in cui, per la sua bravura, arriva a guadagnare persino più di lui.

Per Elena le cose vanno di male in peggio: litiga sempre più spesso con il marito e, con sua grande delusione, viene a scoprire che la sorella minore convive col camorrista Marcello Solara nel rione nuovo. Proprio quando Elena sente la sua vita poco entusiasmante rispetto a quella movimentata di Lila, il marito conosce Nino Sarratore e comincia a frequentarlo e ad invitarlo a casa. I rapporti fra i due uomini ad un certo punto si deteriorano, mentre Elena e Nino iniziano una relazione per cui lei decide di lasciare il marito. Appena Lila ne viene a conoscenza, sgrida duramente l'amica, mettendo in evidenza la sua delusione per come una che ha studiato tanto possa buttare via tutto così facilmente. Elena interpreta l'atteggiamento di Lila come gelosia e, il mattino seguente, sale su un aereo per Montpellier insieme a Nino.

Nel libro conclusivo della serie, *Storia della bambina perduta*⁸, Elena affronta le reazioni alla rottura del suo matrimonio da parte delle figlie, della famiglia di lui, degli amici del rione, e, in maniera particolare, di sua madre. Scopre il piacere di viaggiare spesso in Italia, Francia, Germania, e si reca fino a Boston negli Stati Uniti insieme a Nino, effettuando conferenze su temi dei suoi scritti, cioè miseria e degrado, ruoli maschili e femminili e maternità, senza essere pienamente convinta di ciò che predica. Diversamente, Lila si chiude nelle vicende del rione, occupandosi della Basic Sight, sua azienda in proprietà con Enzo, diventando un'autorità che tutti rispettano e l'unica capace di fronteggiare il potere dei Solara. A causa di problemi di convivenza con la famiglia del marito ed al fine di trovare nuove ispirazioni per il suo libro, Elena decide di tornare a vivere a Napoli insieme a Nino in un appartamento di via Tasso

⁸ E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, Edizioni e/o, Roma 2014.

acquistato da lui, mentre quest'ultimo continua contemporaneamente a vivere con la moglie e il figlio. La narratrice ammette, però, «Il rione per me [...] era Lila».⁹

Le due tornano ad incontrarsi più frequentemente anche perché sono entrambe incinte e, in questo periodo, Elena instaura un rapporto di vicinanza con la madre in procinto di morire. Le amiche ormai quarantenni, mentre accudiscono le figlie minori Imma e Tina, si impegnano a scrivere insieme articoli giornalistici, utilizzando la fama di Elena per contrastare i traffici dei Solara e, nelle parole di Lila, per tentare di cambiare il rione. In una giornata di festa, però, i loro sforzi vengono improvvisamente ed inaspettatamente interrotti a causa della misteriosa scomparsa di Tina, la figlia di Lila, che adesso ha quattro anni. Nonostante varie supposizioni e testimonianze sulla vicenda e la mobilitazione dell'intero rione nella ricerca di Tina, la bambina non viene mai rintracciata.

Negli anni a seguire si verificano nel rione innumerevoli eventi negativi, come l'infarto e la malattia di Stefano, la tossicodipendenza di Gennaro, gli arresti di Pasquale e Nino, le morti prima di Rino e poi di entrambi i fratelli Solara, la partenza delle due figlie maggiori di Elena andate a vivere in America con il padre, e la malattia depressiva di Lila per la perdita della figlia. Quest'ultima lascia il lavoro e si dedica spesso ad Imma, la figlia minore di Elena, trasmettendole la sua curiosità per Napoli. Elena lascia definitivamente la città insieme alla figlia per vivere a Torino nel 1995, tenendosi più o meno in contatto con Lila fino alla sua sparizione nel 2010, di cui la narratrice viene a conoscenza tramite il figlio Rino che la informa dell'assenza da casa di tutti gli oggetti appartenenti alla madre. Nell'Epilogo, la narratrice trova sull'uscio un pacco misterioso; scartandolo, riconosce immediatamente le bambole sua e dell'amica che erano state perse da bambine nel cortile di don Achille. Con questo ritorno al principio della loro amicizia, Elena si rassegna a non vedere mai più Lila e sublima il dolore attraverso il racconto della loro storia.

⁹ Ivi, p. 105.

I.2 Romanzo di genere

Il termine italiano “romanzo di genere” è piuttosto ambiguo in quanto viene utilizzato colloquialmente, benché non ne sia stato pienamente codificato il significato. La ricerca bibliografica di tale locuzione non evidenzia una raccolta di lavori che ne descrivano compiutamente le caratteristiche. La consuetudine ci porta ad associare gli studi di genere, tra i quali è compresa anche la letteratura, a tematiche di identità e alterità, come derivazione dal termine anglosassone *gender studies* di cui ne ha lo stesso ambito di applicazione. Tali studi¹⁰, iniziati negli anni Settanta del Novecento in Nord America, sono focalizzati sulle manifestazioni socioculturali della sessualità e dell'identità di genere, prevalentemente femminile. Spunti fondamentali si trovano nel post-strutturalismo, nel decostruzionismo francese (Foucault, Derrida), e nella psicanalisi moderna (Lacan, Kristeva)¹¹. Successivamente, numerosi studiosi hanno

¹⁰ L'idea di genere, *gender*, o *sexe* fu già anticipato nel 1949 da Simone de Beauvoir in *Le deuxième sexe*, un saggio sulla questione della donna attraverso la storia, in cui viene constatata la nota frase: *On ne naît pas femme: on le devient*, ovvero «Donna non si nasce ma si diventa.» Il concetto della «performatività» di genere verrà in seguito ripreso da Judith Butler, professoressa all'Università della California a Berkeley, in *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990).

¹¹ Le suddette teorie emerse nel ventesimo secolo enfatizzano la natura artificiale del soggetto, il quale viene plasmato da vari esercizi di potere politico, ideologico e linguistico. A differenza delle precedenti convinzioni, questi filosofi contestavano l'autonomia del soggetto umano e delle costruzioni sociali. «Dietro la facciata visibile del sistema si suppone la ricca incertezza del disordine; e sotto la sottile superficie del discorso, tutta la massa di un divenire in parte silenzioso: un “presistemico” che non appartiene all'ordine del sistema; un “prediscorsivo” che consiste in un essenziale mutismo. Discorso e sistema si produrrebbero soltanto – e congiuntamente – all'apice di questo grande riserbo» M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, traduzione dal francese di Giovanni Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971, p. 88.

Lacan, noto psicanalista francese, sviluppò nel 1953 il concetto dello *Stadio dello specchio* in cui dimostra la doppia alienazione del soggetto in una fase primordiale, e poi successivamente la

ampliato il concetto di studi di genere, estendendolo anche a idee di alterità, ossia *queer theory* e *transgender studies*. Virginia Cox e Chiara Ferrari, che hanno raccolto gli Atti di un Convegno del 2008 sulla storia di genere nella letteratura italiana tenuto alla Casa Italiana della New York University, sostengono che la letteratura americana e la letteratura comparata siano le discipline più favorevoli ai *gender studies*. La letteratura italiana, d'altronde, ha seguito sviluppi più tradizionali relativamente alla mascolinità, basandosi sull'idea che «Le scritture femminili in realtà non sono tanto “fuori da ogni catalogo letterario”, ma *eccentriche* rispetto al canone, quindi fuori “dagli schemi delle abitudini maschili”»¹². Poiché tale concezione seguita indefinitamente a prevalere, non sorprende che il canone letterario italiano continui ad essere dominato da scrittori maschili. Il contributo agli studi di genere è comunque in fase di sviluppo, conferendo gradualmente maggiore visibilità alle scrittrici ma non necessariamente alle tematiche di genere¹³. In Italia, dunque, l'ambito dei *gender studies* rimane saldamente legato a quello degli *women's studies*. Perciò, in questo contesto, il termine di romanzo di genere si associa al termine inglese *women's literature*, riferendosi quindi agli studi letterari relativi all'universo femminile.

Pur essendoci esempi di scritture concernenti le donne risalenti al periodo greco, come il *Catalogo delle donne* di Esiodo, e sporadicamente in epoche successive, tale disciplina accademica si sviluppa nella terza decade del Novecento e sempre più diffusamente in epoca contemporanea. Dal 1975 in poi, viene inoltre introdotto da Hélène Cixous il concetto di scrittura al femminile (*écriture féminine*), ovvero la

teoria dell'ordine simbolico del linguaggio nella realtà. Anche Julia Kristeva parte dal simbolico di Lacan, ma rifiuta una qualsiasi demarcazione tra l'io e la realtà esterna. Cfr. R.E. DONCU, *Feminist Theories of Subjectivity: Judith Butler and Julia Kristeva*, «Journal of Romanian Literary Studies», X, 2017, pp. 332-36.

¹² C. BARBARULLI E L. BRANDI, *Biografia di un'idea*, «Oltrecanone: per una cartografia della scrittura femminile», a cura di Anna Maria Crispino, Manifestolibri, Roma 2003, p. 107.

¹³ Cfr. C. VIRGINIA E C. FERRARI, *Verso una storia di genere della letteratura italiana: percorsi critici e gender studies*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 7-29.

narrativa di genere sviluppata da autrici femminili e caratterizzata dall'infrazione dell'ordine maschile razionale e tradizionale per sfociare in nuove forme e contenuti¹⁴. Il romanzo moderno emblematico di scrittura al femminile è *A Room of One's Own* [Una stanza tutta per sé] di Virginia Woolf (1929), che ricava uno spazio sia fisico che metaforico per le scrittrici all'interno di un canone letterario dominato da uomini. Oggigiorno sono in aumento i corsi concernenti vari aspetti della letteratura di genere, che viene considerata una specializzazione nell'ambito delle discipline letterarie e, come riportato in un'opera nata dal Congresso della Società Italiana delle Storiche svoltosi nel 2010 a Napoli, «la storia di genere si propone di per sé come un metodo squisitamente di frontiera: non solo tra aree geografiche, ma anche tra discipline»¹⁵.

Con riferimento al nesso fra *écriture féminine* e femminismo contemporaneo¹⁶, quando fu domandato ad Elena Ferrante in un'intervista di *Vanity Fair*¹⁷ se lei si considera una femminista, l'autrice risponde che deve molto a questo famoso slogan, particolarmente al concetto del personale che diventa inevitabilmente politico, specie in letteratura. Ferrante afferma di apprezzare i testi post-femministi in quanto le permettono di esaminare in maniera critica il mondo che la circonda. Dichiarò di essere specialmente grata alle seguenti donne filosofe e scrittrici: Firestone, Lonzi, Irigaray, Muraro, Cavarero, Gagliasso, Haraway, Butler, Braidotti. Tuttavia, non si identifica con le militanti femministe in quanto sostiene che le lotte culturali siano dei nodi aggrovigliati che difficilmente possono essere etichettati.

¹⁴ Cfr. A.M. CRISPINO E M. VITALE, *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli editore, Roma 2016, pp. 7-34.

¹⁵ M. MERIGGI, *La storia di genere: un grande cantiere di ricerca*, «La camera blu», XI, 2, 2015, pp. 183-85. Recensione di L. GUIDI E M.R. PELIZZARI, *Nuove frontiere per la storia di genere*, Università degli Studi di Salerno / in co-edizione con *libreriauniversitaria.it* edizioni, Salerno 2014.

¹⁶ Movimento di rivendicazione dei diritti economici, civili e politici delle donne; in altre parole, il complesso delle teorie che criticano la condizione tradizionale della donna e propongono nuovi rapporti fra i generi nella sfera privata ed una diversa collocazione sociale in quella pubblica.

¹⁷ Cfr. E. SCHAPPELL, *The Mysterious, Anonymous Author Elena Ferrante on the Conclusion of Her Neapolitan Novels*, «Vanity Fair», 27 agosto 2015.

I.3 Questioni di genere

Oltre ad essere un romanzo di genere, la tetralogia *L'amica geniale* possiede rilevanti e significative caratteristiche dei generi letterari classici. La discussione sul genere della tetralogia permette non soltanto di analizzare la qualità stilistica dell'opera, ma anche di comprendere meglio la collocazione che essa andrà ad assumere nell'ambito della letteratura partenopea, italiana ed internazionale. Il genere più evidente rappresentato dall'opera è il *Bildungsroman*, o romanzo di formazione, che nella tradizione tedesca evoca il mondo mitologico e descrive lo sviluppo psicologico e morale del protagonista dalla giovinezza fino all'età adulta. A differenza dell'eroe dell'epica classica, generalmente un uomo adulto, il/la protagonista della *Bildung* viene incarnato da un giovane il quale conflitto di base è fra l'autodeterminazione o individualità e la socializzazione o normalità¹⁸.

Un prototipo italiano di questo genere si evidenzia in *Le confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo (1867) che, in un'intervista con *Vogue*, Ferrante ha citato come opera letteraria che la stregò a sedici anni¹⁹. La tematica principale del romanzo di Nievo consiste nella similitudine allegorica fra la raggiunta maturità del protagonista e la conseguita unità nazionale. Nella versione moderna della *Bildung*, come descritto da Spinazzola, la formazione dell'individuo si svolge in maniera meno lineare e più caotica, e perciò il suo processo di formazione viene problematizzato²⁰. Ferrante

¹⁸ Cfr. F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999. Capitolo I. L'agio della civiltà. L'intero volume di Moretti fornisce approfondimenti sul romanzo di formazione non soltanto in Italia, ma anche nelle sue diverse sfumature europee.

¹⁹ Cfr. M. O'GRADY, *Elena Ferrante on the Origins of her Neapolitan Novels*, «Vogue», 18 agosto 2014.

²⁰ Cfr. SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, op.cit., p. 42.

utilizza una similitudine allegorica paragonabile a quella di Nievo tra lo sviluppo delle protagoniste e quello della città di Napoli, però, a differenza dello scrittore ottocentesco, non rappresenta tale analogia come un dato positivo o fonte di progresso. Questa tematica offre spunti fruttuosi per futuri capitoli che puntano a caratterizzare Napoli come essenziale protagonista nei romanzi della Ferrante.

In *Il Fascino Del Regresso: Note Su L'amica Geniale Di Elena Ferrante*, Elisa Gambaro²¹ elenca accuratamente diversi generi letterari dai quali l'opera di Ferrante sembra prendere spunto. Gambaro arriva addirittura a riconoscere *L'amica geniale* come *Familienroman*, o romanzo generazionale,²² per via dell'enfasi posta sui clan familiari del rione che rimangono più o meno alla ribalta ed inalterati per la durata dell'opera. Questo tipo di romanzo è in relazione con il romanzo di formazione, ma, per opposizione alla *Bildung*, qui il protagonista rifiuta la maturità. Come nel più classico esempio di *Familienroman*, *I dolori del giovane Werther* (1774) di Goethe, il soggetto, che rappresenta l'intera sua generazione, fronteggia un abisso e rifiuta il mondo, sentendo che la sua anima è molto più elevata. Tale genere si presenta solitamente in forma epistolare, di diario o confessione²³. Nel caso di *L'amica geniale*, si notano sia un percorso tradizionale di formazione attraverso il personaggio di Elena, che una sfumatura di romanzo generazionale in quanto Lila rappresenta un gruppo sociale della propria generazione che si rifiuta di continuare ad esistere in un mondo ingiusto e privo di opportunità nonostante intelligenza e volontà.

²¹ Cfr. E. GAMBARO, *Il Fascino Del Regresso: Note Su L'amica Geniale Di Elena Ferrante*, «Enthymema: Rivista Internazionale Di Critica, Teoria e Filosofia Della Letteratura/International Journal of Literary Theory, Criticism and Philosophy», a cura di J. Ivanova, XI, 2014, pp. 168–181.

²² Per maggiori informazioni sul genere, cfr: N. CIAMPITTI, *Il romanzo generazionale*, Pequod, Ancona 2012.

²³ Cfr. *Il romanzo generazionale*, intervista a Nicola Ciampitti, «YouTube», 11 maggio 2013 < <https://www.youtube.com/watch?v=3G9bS8Lzc9s>>. Tra gli esempi citati di romanzo generazionale moderno italiano: *Cani sciolti* (1973) di Renzo Paris, *Boccalone: storia vera piena di bugie* (1979) di Enrico Palandri.

Strutturalmente, ciascun volume della serie è preceduto da un indice elencante i personaggi principali, il loro status professionale ed economico, e le unioni matrimoniali, similmente alle convenzioni dei testi teatrali. I romanzi sono poi divisi in un totale di sei parti in base alle fasi della vita delle due protagoniste (Infanzia, Adolescenza, Giovinezza, Tempo di mezzo, Maturità, Vecchiaia) all'interno delle quali si trovano i capitoli numerati. Tale struttura seriale, a puntate, richiama quella di *Menzogna e sortilegio*, primo romanzo di Elsa Morante pubblicato nel 1948, che ha influenzato profondamente la Ferrante, come da lei affermato.²⁴ Questo testo dispone di un io narrante, Elisa, che, similmente alla Elena di Ferrante, corrisponde all'io scrivente, ma la cui protagonista è realmente la madre morta, Anna che, come Lila, manifesta una consistente forza ambigua. L'opera di Ferrante è caratterizzata da una narrazione realista con dimensione «magico-favolosa»²⁵ similmente a *Menzogna e sortilegio*, che inizia con il capitolo «Introduzione alla Storia della mia famiglia» anticipando al lettore l'importanza della struttura familiare nel contesto di una storia intergenerazionale.

Data una tale organizzazione lineare, gli eventi narrativi di *L'amica geniale* sono facilmente distinguibili e sembrerebbero richiamare il *feuilleton*, un termine derivante dal francese col significato di “piccolo foglio,” detto anche romanzo d'appendice, che, diffusosi nel primo Ottocento, veniva pubblicato in fondo alle pagine di giornali, quotidiani, o riviste. Il *feuilleton*, caratterizzato da temi e copertine romanzate, era rivolto ad un pubblico di massa ed aveva un obiettivo prevalentemente commerciale, determinando il notevole successo di scrittori come Balzac, Dumas e Flaubert, il quale ultimo fece pubblicare a puntate in «La Revue de Paris» il suo più celebre romanzo, *Madame Bovary*. Una delle rilevanti critiche mosse all'opera di Ferrante è proprio

²⁴ Cfr. SCHAPPELL, *The Mysterious, Anonymous Author Elena Ferrante on the Conclusion of Her Neapolitan Novels*, op.cit.

²⁵ T. DE ROGATIS, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale*, «Allegoria», LXXIII, 2018, p. 131.

quella di richiamare eccessivamente questo genere letterario “leggero”²⁶. A tal proposito, Francesco Longo opina: «Ferrante è una narratrice potente, ma non una scrittrice. La sua lingua è una cascata di aggettivi scontati e accostamenti prevedibilissimi . . . È tutto premasticato: “Bruciavo di desiderio, non vedevo l’ora di rivederlo.” E poi: “Eravamo pazzi d’amore, il tempo volò via.” Nulla spiazza. Tutto procede in modo epico, ma senza stile»²⁷.

Le immagini sulla copertina di ognuno dei quattro volumi sembrerebbero infatti richiamare la tradizione del *feuilleton*. Vengono illustrate dal primo libro all’ultimo e sempre di spalla: una scena matrimoniale, una coppia abbracciata, una donna che tiene in braccio una bimba, e due ragazzine con le ali di fata²⁸. Si notano, però, alcune particolarità atipiche ed enigmatiche in comune tra tutte le immagini, come l’assenza dei volti dei personaggi e la presenza del mare sullo sfondo di ogni scena. Benché Ferrante abbia anche ammesso di essersi nutrita di alcuni «“fondali bassi”» come i fotoromanzi per «“il gusto di avvicinare i lettori”»²⁹, una volta letti i romanzi, emerge il significato tematico centrale del legame fra la città di Napoli e la vita delle due protagoniste, dal punto di vista personale, storico, simbolico ed universale. Queste copertine che, ad un primo sguardo, sembrerebbero contenere dei *feuilleton*, in realtà simboleggiano tematiche e concetti affrontati nei libri che indubbiamente trascendono tale genere. Così come avviene per le copertine, anche gli eventi della narrazione, le amicizie, gli amori, i matrimoni, la maternità, le violenze e le morti si sviluppano in modo poco convenzionale, intrecciandosi in maniera complessa tra di loro.

La tetralogia è stata classificata persino come un *thriller* per via della scomparsa di Lila, svelataci nel Prologo del primo libro e accennata all’inizio di ogni successivo

²⁶ Cfr. L. RICCI, *Il fenomeno Elena Ferrante visto dai critici*, «Il Messaggero», 19 marzo 2015. Tale articolo riporta alcuni esempi di critiche mosse, tra le quali quella di Paolo di Paolo.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Cfr. Appendice iconografica p. 1.

²⁹ M. TERRAGNI, *Storia della bambina perduta: si conclude la saga di Elena Ferrante, biografia di una generazione*, «Io Donna», 14 novembre 2014.

volume³⁰. Pur rientrando i romanzi in una molteplicità di generi, si discostano spesso dai loro criteri, come spiega Tiziana de Rogatis:

«Proprio all'opposto di quanto accade nel *feuilleton* o nel *thriller*, il coinvolgimento del lettore è alimentato per poi essere frustrato. La serialità del genere di consumo è sabotata: nei quattro romanzi dell'*Amica geniale* i finali dei capitoli non chiudono (e anzi addirittura anticipano lo sviluppo della vicenda), gli assassini o i rapitori non si trovano, le sparizioni non si spiegano, il titolo stesso dell'intero ciclo smentisce le aspettative (è Lila a conferire ad Elena lo status di "amica geniale," non il contrario: Ag, 309)»³¹.

Dunque, *L'amica geniale*, pur avendo alcune caratteristiche del *feuilleton*, trascende la leggerezza del genere grazie a personaggi complessi, a simboli e archetipi ricorrenti, e alla generale ambiguità narrativa.

Ritornando al rapporto fra la tetralogia di Ferrante e *Le confessioni d'un italiano* di Nievo, si può constatare che entrambe trovano difficoltà di classificazione in un genere letterario preciso. Se si è già accennata l'attinenza tematica dell'opera di Nievo alla *Bildung*, bisogna anche riconoscere tale lavoro come romanzo storico moderno che ha preparato il terreno a successive opere come quella di Ferrante. La trama del capolavoro di Nievo consiste nel raccontare lo sviluppo del protagonista Carlino fino all'età adulta. Appaiono personaggi femminili eversivi come Pisana, l'impetuosa cugina-amante di Carlo, la quale, manifestando comportamenti contraddittori e facendolo ingelosire nel corso del loro epico amore clandestino, viene rappresentata come l'opposto della Lucia di Manzoni³². Con questa sua opera, Nievo si avventura verso un canone femminile diverso, moderno, e rivoluzionario per i suoi tempi.

³⁰ Cfr. F. AHMED, *Taking off the mask: Elena Ferrante's Neapolitan Novels*, «New Humanist», 28 aprile 2015.

³¹ DE ROGATIS, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale*, op.cit., p. 128.

³² Il primo romanzo storico italiano viene identificato ne *I promessi sposi* del 1827 di Manzoni, nato con il proposito «di rivolgersi all'intero popolo borghese». Cfr. SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, op.cit., p. 8.

Si distingue dallo stile di Manzoni sia per il linguaggio meno formale ed aperto anche ai dialetti veneto, friulano e lombardo, che per la celebrazione di una tipologia di donna anticonformista, la quale parla attraverso il linguaggio del desiderio³³. Inoltre, la vicenda di Carlo si svolge in «un contesto decisamente storico [...] ma completamente ricreato da Nievo con la sua solita spregiudicatezza e autonomia verso le fonti storiografiche, a volte contraddette dalla testimonianza diretta (naturalmente fittizia) del narratore [Carlo] Altoviti»³⁴. Questo genere di romanzo non strettamente storico ma caratterizzato da eventi reali raccontati con la forza narrativa dello spirito del tempo, unitamente a tematiche moderne femminili, fu una grande innovazione nel mondo letterario.

Come Nievo, anche Anna Banti, pseudonimo Lucia Lopresti, fu un'innovatrice oltre un secolo dopo Manzoni poiché combinò le problematiche femminili con il romanzo storico in una *écriture féminine*. Anna Nozzoli, nella sua interpretazione della condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento, riporta: «la ricerca della Banti si orienta tuttavia su binari distinti e ben differenziati da quelli della semplice ricostruzione cronachistica o della biografia *tout court*, preferendo al vero storico il “verosimile” manzoniano, al fatto avvenuto le “insidie del fatto inventato”».³⁵ Affiancando questa nozione di narrativa storica a personaggi femminili, come ad esempio la pittrice seicentesca Artemisia Gentileschi, Banti insiste sull'universalità della prospettiva femminile. Il suo lavoro comprende anche traduzioni dall'inglese al francese di Virginia Woolf e saggi sull'opera di quest'ultima. In *Umanità della Woolf*, Banti si sofferma sull'analogia tra l'ormai archetipale tragica figura della sorella di

³³ Per delucidazioni sul tema del desiderio e l'eccentricità delle protagoniste delle *Confessioni* rispetto al canone, cfr. R. GIULIO, *Illuminazioni del Moderno e femminilità eversive nelle «Confessioni» di Ippolito Nievo*, «Sinestesi», XIII, 2015, pp. 229-58.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 86.

Shakespeare³⁶ ed Artemisia, «una reliquia ormai, in cui sono confitte in atti di matrimonio le parole di tutte le donne che non han potuto scrivere: per mancanza di tempo, di fede, di consenso, e persino di carta»³⁷. Come concausa di tale emarginazione sociale femminile, la Banti identifica anche la proliferazione commerciale dei romanzi rosa, che avrebbero contribuito «ad abbuiare le coscienze e le istanze così della donna singola, come dell'intera classe femminile, tanto facile a scoraggiarsi, a ripiegarsi sulle situazioni ancestrali»³⁸. Banti utilizzò, dunque, la sua opera complessiva di racconti, romanzi, e saggistica, come mezzo di promozione della liberazione femminile dalla prigionia di una società patriarcale.

Similmente ai suddetti esempi, si può certamente identificare nel corso di *L'amica geniale* una sfumatura del romanzo storico sociale. Gambaro descrive l'opera di Ferrante come «parabola della generazione che più di tutte, nella nostra storia nazionale, ha potuto godere delle possibilità di ascesa sociale connessa allo sviluppo e alla modernizzazione del paese»³⁹. Si riferisce palesemente al periodo della seconda metà del Ventesimo Secolo, in cui viene ambientata *La storia* (1974), il lavoro più noto di Elsa Morante. Tale opera è stata fonte sia d'ispirazione che di turbamento per la Ferrante⁴⁰, la quale si può dedurre ne abbia subito gli influssi e ne abbia assimilato i principi del romanzo storico psicosociale del secondo dopoguerra italiano narrato al femminile. Per Morante, la problematica femminile procede di pari passo con la

³⁶ La sorella di Shakespeare è un personaggio fittizio che appare per la prima volta in *A Room of One's Own [Una stanza tutta per sé]* (1929) di Virginia Woolf.

³⁷ NOZZOLI, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, op.cit., p. 93.

³⁸ A. BANTI, *Storia e ragioni del "romanzo rosa,"* «Paragone», XXXVIII, 1953, p. 94. Successivamente in A. BANTI, *Opinioni*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 41.

³⁹ GAMBARO, *Il Fascino Del Regresso: Note Su L'amica Geniale Di Elena Ferrante*, op.cit., p. 171.

⁴⁰ Cfr. M. O'GRADY, *Secret History*, «Vogue», 19 agosto 2014.

condizione esistenziale umana, e si svolge in precisi contesti socioculturali, come nella vicenda di Ida Ramundo, protagonista del romanzo⁴¹.

Non è un caso che, dopo *L'amica geniale*, portatrice del nome della serie, il titolo di ognuno dei tre volumi successivi di Ferrante inizi con la parola *Storia*. Morante adopera lo stesso termine in due punti considerevoli del suo lavoro, ovvero il titolo, come citato con la maiuscola, e l'ultima frase del romanzo: «Con quel lunedì di giugno 1947, la povera storia di Iduzza Ramundo era finita». Il titolo indica il carattere epico dell'opera nel raccontare un periodo storico significativo per varie generazioni, mentre la frase finale sottolinea la vicenda di una classe socioeconomica ben precisa, evidenziando che il testo appartiene alla disciplina letteraria e non a quella storica. Infatti, la narrazione di Morante rispecchia l'ideale manzoniano del romanzo storico come combinazione di storia e invenzione. Morante, però, disgiunge nettamente questi due elementi, fornendo all'inizio di ciascun capitolo-anno alcune pagine dedicate alla cronologia storica nazionale e mondiale, e poi narrando nel corpo del testo le vicende inventate di una madre e del suo figlio illegittimo, Useppe⁴².

Benché la prosa di Morante fu da alcuni critici riduttivamente associata all'antifemminismo, la sua rappresentazione dell'immagine femminile risulta sorprendentemente realista, essendo inevitabilmente collocata in una realtà negativa di vittimismo nella società borghese del dopoguerra⁴³. La medesima descrizione che si potrebbe fare a proposito del romanzo di quest'ultima viene attribuita alla tetralogia di Ferrante: «il racconto della destrutturazione temporale causata dalla violenza patriarcale, che tuttavia si presenta come occasione, poiché apre le porte della narrazione a esperienze ritenute canonicamente non adatte o indegne di essere

⁴¹ Cfr. NOZZOLI, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, op.cit, pp. 129-46.

⁴² Cfr. SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, op.cit, pp. 287-88.

⁴³ Cfr. A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, op.cit, pp. 129-46.

narrate»⁴⁴. È precisamente l'inserimento della travagliata prospettiva femminile all'interno di una realtà storica altrettanto opaca l'elemento che più accomuna gli scritti di Morante e Ferrante⁴⁵.

Si può trarre la conclusione che *L'amica geniale* non consiste in una serie di romanzi rosa, ma principalmente di romanzi di genere e delle donne, attinenti al tipo *Bildungsroman* e *Familienroman* con sfumature di romanzo storico sociale. Pur rispecchiando questa gamma di generi letterari, la tetralogia trova difficoltà ad inserirsi precisamente in ciascuno di loro, come commentato da Ferrante stessa: «Mi servo di trame, sì, ma – devo dire – non riesco a rispettare le regole dei generi»⁴⁶. Ad esempio, si oppone al classico romanzo di formazione in quanto, come accennato da Spinazzola, la *Bildung* moderna problematizza il percorso di formazione. In questo caso, piuttosto che formarsi all'interno del loro ambiente, le protagoniste sono costrette a diventare

⁴⁴ I. PINTO, *Elena Ferrante. Poetiche e politiche della soggettività*, Mimesis Edizioni, Milano 2020, «Introduzione».

⁴⁵ Le critiche mosse ad entrambe le opere discusse delle due scrittrici rappresentano un altro punto di intersezione: «La veemenza di certi pronunciamenti non può che richiamare alla memoria la polemica suscitata una quarantina d'anni fa da una figura fondamentale nell'ispirazione di Elena Ferrante, Elsa Morante. Anche nel caso de *La storia*, a uno straordinario successo di pubblico aveva fatto seguito un risentito sbarramento critico, a cominciare dalla lettera collettiva, pubblicata sul *Manifesto* del 18 luglio 1974, che condannava senza mezzi termini il “romanzone” e “la mediocre scrittrice” che l'aveva prodotto. La diatriba sarebbe andata avanti per anni con toni accesi: ancora nel 1996, Paolo Di Stefano poteva raccogliere per *Il Corriere della Sera* pareri contrastanti di critici e scrittori, da Alfonso Berardinelli, che lodava “una capacità inventiva che non ha pari in Italia, un fenomeno esplosivo e straordinario”, a Franco Cordelli, che al contrario riscontrava nello stile dell'autrice “una baroccheria ornata e piena di stucchi, quindi stucchevole, [che] non trasmette il senso profondo di un'esperienza, ma il fracasso di un'anima”. Si trattava però ormai degli ultimi fuochi d'artificio, mentre Elsa Morante si avviava a diventare una protagonista indiscutibile del Novecento italiano, punto di riferimento per generazioni di scrittori» L. BENEDETTI, *Elena Ferrante in America*, «Allegoria», LXXIII, 2016, p. 112.

⁴⁶ E. FERRANTE, *La frantumaglia: nuova edizione ampliata*, Edizioni e/o, Roma 2016, p. 270. Tratto dall'intervista *Donne che scrivono. Risposte alle domande di Sandra, Sandro ed Eva*, pp. 249-80.

donne secondo un modello di femminilità poco promettente. Elena stessa riflette sulle difficoltà di svilupparsi da adulta: «*Diventare*. Era un verbo che mi aveva sempre ossessionata [...] *Io volevo diventare*, anche se non avevo mai saputo cosa. Ed ero *diventata*, questo era certo, ma senza un oggetto, senza una vera passione, senza un'ambizione determinata»⁴⁷.

Un'altra istanza di destabilizzazione dei generi tradizionali del romanzo si verifica nello stile particolare di *storytelling* impiegato dalla Ferrante in questa serie. Paragonabile a *Clarissa Dalloway* di Virginia Woolf che narra un "Io" dialogico con una intrigante molteplicità interiore, l'oscillazione "del" testo fra verità e finzione e l'ambivalenza "nel" testo attraverso il doppio filtro di Lila raccontata da Elena⁴⁸, scompone i generi prestabiliti per questo tipo di testo, sia come romanzo di genere che di formazione.

La tetralogia di Ferrante ci fa percepire il senso di una *Bildung* di epiche proporzioni che racconta sia la storia personale ed unica delle due protagoniste che la storia di un'intera generazione di individui, tutti provenienti dallo stesso rione-mondo partenopeo del secondo dopoguerra. Si tratta di una narrativa che descrive problemi individuali e sociali, ma anche eventi storici reali e che coinvolge Napoli, quasi umanizzata, come protagonista dell'opera.

⁴⁷ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 316.

⁴⁸ Cfr. CRISPINO E VITALE, *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, op.cit., pp. 7-34.

II. Il successo editoriale

II.1 Elena Ferrante e la contemporaneità

Il fenomeno Ferrante, che si è imposto prepotentemente all'attenzione internazionale, ha gratificato l'Italia di un successo letterario ineguagliato da molti anni. A far data dal maggio 2017, tre anni dopo la pubblicazione dell'ultimo volume in lingua originale, i diritti della tetralogia di Ferrante erano stati ceduti in cinquanta Paesi ed erano stati venduti tra cinque e sei milioni di libri,⁴⁹ aumentando a circa dodici milioni di copie vendute a far data al 2019⁵⁰ e tredici milioni nel 2021⁵¹. Nonostante tali cifre, «è probabile che relegare l'importanza del fenomeno Ferrante al suo aspetto puramente commerciale sia un po' riduttivo»⁵², anche se quest'idea è alquanto diffusa

⁴⁹ Cfr. T. DE ROGATIS, *Intervista a Ann Goldstein "Io, la voce americana del genio Elena Ferrante,"* «l'Unità», 9 maggio 2017, p. 12.

⁵⁰ J. DI VIRGILIO, *La mia notte con Elena Ferrante*, «Il libraio», 5 novembre 2019.

⁵¹ Cfr. *Bibliografia Elena Ferrante*, «Institute of Modern Languages Research, School of Advanced Study, University of London», <<https://modernlanguages.sas.ac.uk>>.

⁵² V. SCARINCI, *Chi sono i contemporanei di Elena Ferrante?*, «Doppiozero», 28 maggio 2017.

particolarmente tra i critici italiani, i quali solo raramente prestano notevole attenzione alla letteratura italiana contemporanea. Eppure, la diffusione negli Stati Uniti ha determinato un eccezionale interesse verso i *bestsellers*, i cosiddetti *Neapolitan Novels*, stimolando anche la curiosità sulla questione Ferrante riguardante l'identità dell'autrice.

II.2 Il “caso Ferrante”

Nell'epoca dei media e dei social, lo scrittore del romanzo contemporaneo generalmente diventa parte del prodotto letterario attraverso un processo di *branding*, ovvero di commercializzazione dell'identità di un autore/autrice al fine di aumentare la propagazione ed il successo del testo⁵³. In questo caso, però, Ferrante sfugge da tale standard commerciale avendo deciso per ragioni di privacy, sin dall'uscita del suo primo romanzo, *L'amore molesto*, nel 1992, di celare la propria identità, pubblicando sotto uno pseudonimo e rilasciando interviste quasi sempre in remoto tramite posta elettronica. Scrivere sotto il velo di uno pseudonimo è stata quindi una scelta di Ferrante, presa oltre vent'anni prima del *boom* della sua opera, avente gli obiettivi di liberarsi dall'ansia della notorietà e di rinunciare all'appartenenza ad un gruppo di persone cosiddette “di successo”⁵⁴.

L'anonimato dell'autrice, tuttavia, potrebbe rappresentare qualcosa di più profondo di una semplice decisione personale, date le problematiche femminili che la sua protagonista Elena Greco affronta nell'ambizione di accedere al mondo letterario. Questa analogia tra Elena-protagonista ed Elena-autrice è suggerita dal commento di

⁵³ Cfr. S. GUARRACINO, *L'ambivalenza dell'autrice-personaggia* in A.M. CRISPINO E M. VITALE, *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli editore, Roma 2016, pp. 74-87.

⁵⁴ Cfr. SCHAPPELL, *The Mysterious, Anonymous Author Elena Ferrante on the Conclusion of Her Neapolitan Novels*, op.cit.

Ferrante sulla nuova tradizione di donne scrittrici in un'intervista con *Vanity Fair*: «“...we're growing tired of the literary gynaeceum and are on furlough from gender stereotypes. We know how to think, we know how to tell stories, we know how to write them as well as, if not better, than men”»⁵⁵ [“ci stiamo stancando del gineceo letterario e siamo in congedo dagli stereotipi di genere. Sappiamo come pensare, sappiamo come raccontare le storie, e sappiamo anche come scriverle altrettanto bene, se non meglio, degli uomini”]⁵⁶. Essendo il “gineceo” nell'antica Grecia la parte della casa riservata alle donne e nettamente separata dallo spazio degli uomini, Ferrante qui richiama l'analogia problematica di oggi, consistente nel fatto che nella letteratura le donne vengono generalmente relegate in una categoria a parte anziché incluse nell'ambito della grande letteratura. Il tono delle sue parole suscita speranza in una nuova tradizione narrativa femminile e, senza fare rivelazioni sulla sua persona, la risposta sembra sottintendere che lei è appunto una donna. Secondo alcuni critici, la Ferrante sembra posizionarsi sia dentro che fuori dal gineceo letterario femminile stante l'ambivalenza della sua persona⁵⁷. Altri sono dell'opinione che l'occultamento dell'identità della Ferrante abbia incrementato il senso di autenticità dei suoi testi⁵⁸.

Per comprendere meglio le varie prese di posizione relative allo pseudonimo, è degno di nota che la problematica dell'identità di Ferrante viene sollevata successivamente alla diffusione internazionale di *L'amica geniale* anziché al suo incipit. Il successo editoriale della tetralogia ha suscitato grande interesse e curiosità internazionali sui romanzi come anche sull'identità dell'autore, così come documentato in numerosi giornali e riviste, dando via al caso Ferrante.

Nel dicembre del 2014, Ferrante dichiara con fierezza in un'intervista al *New York Times* che in Italia i titoli dei suoi romanzi sono meglio conosciuti del proprio

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Laddove i riferimenti bibliografici sono ad un testo in inglese, la traduzione è mia.

⁵⁷ GUARRACINO, *L'ambivalenza dell'autrice-personaggia*, op.cit.

⁵⁸ Cfr. E. SEGNI, *Local Flavour vs Global Readerships: The Elena Ferrante Project and Translatability*, «The Italianist», XXXVII, 1, 2017, pp. 105–07.

nome, cosa che ritiene positiva⁵⁹. Meno di un anno più tardi, però, la situazione cambia in quanto Ferrante, godendo di una fama internazionale, viene considerata un enigma che scatena una serie di indagini da parte di giornalisti soprattutto italiani. Mentre all'estero il crescente interesse in questa scrittrice apparentemente spuntata fuori dal nulla nasce soprattutto da un apprezzamento per la tetralogia, l'enigma della sua identità si rivela «un mistero difficile da digerire in un paese come l'Italia, in cui, come diceva l'immane Ennio Flaiano, non faremo mai la rivoluzione dato che ci conosciamo tutti»⁶⁰.

Si dà inizio quindi alle congetture sull'identità dell'autrice. Ecco la lista dei principali sospettati— Domenico Starnone, scrittore napoletano, per via di evidenti similitudini testuali tra *L'amore molesto* e *Via Gemito*, romanzo da lui scritto e vincitore del premio Strega⁶¹. Starnone contesta più volte qualsiasi sua correlazione con Ferrante⁶². Marcella Marmo, professoressa ordinaria di storia Contemporanea presso l'Università Federico II di Napoli, indicata da un altro finalista al premio Strega, Marco Santagata, in base a dettagli topografici, particolarità linguistiche e studi effettuati alla Normale di Pisa; Marmo smentisce subito l'asserzione, affermando di avere scritto di camorra e società napoletana da storica e non da letterata⁶³. Goffredo Fofi, illustre critico di teatro, cinema e letteratura, che fece da mediatore tra Edizioni e/o e Mario Martone quando quest'ultimo filmò *L'amore molesto* di Ferrante. Sandro Ferri e Sandra Ozzola, entrambi fondatori della casa editrice E/O. Marcello Frixione,

⁵⁹ Cfr. R. DONADIO, «*Writing Has Always Been a Great Struggle for Me*» *Q. and A.: Elena Ferrante*, «The New York Times», 9 dicembre 2014.

⁶⁰ F. DURANTE, *Perché si può indagare sulla Ferrante*, «Il Mattino», 4 ottobre 2016.

⁶¹ Luigi Galella identifica precisamente sei coincidenze testuali nel 2005 su «La Stampa». Dettagli riportati in: S. GATTO, *Starnone-Ferrante: quando il senso di colpa genera doppi*, «Lo Specchio di Carta», 28 ottobre 2006.

⁶² ««Tra me e la Ferrante c'è un abisso»» Cit. in S. FIORI, *Il "first husband" di Elena Ferrante*, «Repubblica», 14 novembre 2017.

⁶³ Per ulteriori dettagli e commenti di Marmo, cfr. A. DI COSTANZO, *Marcella Marmo: "Io Elena Ferrante? Che folle tesi, sono una docente..."*, «Repubblica», 13 marzo 2016.

docente di Logica prima nell'Università di Salerno e poi in quella di Genova, sospettato per ragioni stilistiche da Guido Caserza del *Mattino*; Frixione non commenta l'argomento.

Si diffonde anche il sospetto che l'autore possa in realtà essere un uomo o persino un gruppo di uomini. Ferrante replica: «Hai mai sentito dire di recente che un qualsiasi libro scritto da un uomo sia realmente scritto da una donna, oppure un gruppo di donne?»⁶⁴. Insiste che anche le donne sono capaci di *storytelling* in maniera forse più efficace degli uomini. Con riferimento alle ennesime domande sulla propria identità: «“Ho pubblicato sei libri in venti anni. Non è sufficiente?”»⁶⁵.

A quanto pare, ciò non è sufficiente per saziare la curiosità di alcuni. Il giorno 2 ottobre del 2016, il giornalista Claudio Gatti sostiene di avere smascherato Elena Ferrante, basandosi sui consistenti incrementi del bilancio di Edizioni e/o Srl, casa editrice di *L'amica geniale*, tra il 2014 e il 2015, e riferendosi alle importanti cifre dei compensi pagati da E/O ad una certa Anita Raja, aumentati del 50% nel 2014 e poi di oltre il 150% nel 2015⁶⁶. Come riportato da *BBC Magazine* nello stesso mese, Gatti giustifica lo svolgimento della sua indagine con l'accusa all'autrice di aver mentito su dettagli autobiografici rivelati in *La frantumaglia*, una collezione di saggi ed interviste pubblicata per la prima volta in Italia nel 2003⁶⁷. A suo tempo, Ferrante scrisse di essere cresciuta a Napoli con una madre sarta e tre sorelle e, citando Calvino, affermò: «dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all'altra. Mi chiedo pure quel che vuol sapere e glielo dirò, ma non le dirò mai la verità, di questo può star sicura»⁶⁸. Successivamente, nella nuova edizione di *La frantumaglia*,

⁶⁴ SCHAPPELL, *The Mysterious, Anonymous Author Elena Ferrante on the Conclusion of Her Neapolitan Novels*, op.cit.

⁶⁵ Cit. in P. DI STEFANO, *Ferrante: felice di non esserci*, «Corriere della Sera», 22 agosto 2014.

⁶⁶ C. GATTI, *Ecco la vera identità di Elena Ferrante*, «Sole 24 Ore», 2 ottobre 2016.

⁶⁷ BBC MAGAZINE, *Why is the exposure of Elena Ferrante causing such outrage?* «BBC», 5 ottobre 2016.

⁶⁸ B. COLLINA, *Esserci e non esserci. Il caso Elena Ferrante/3*, «La letteratura e noi», 29 aprile 2015.

pubblicata un mese prima dell'articolo di Gatti, Ferrante richiama le parole di Northrop Frye, critico letterario canadese ed uno dei più influenti del Ventesimo Secolo, sugli scrittori: «importa di loro ciò che sanno fare bene, incatenare parole; *Re Lear* è meraviglioso anche se di Shakespeare ci restano soltanto un paio di firme, alcuni indirizzi, un testamento, un certificato di battesimo e un ritratto che raffigura un uomo che ha tutto l'aspetto di un idiota»⁶⁹.

Se la scoperta di Gatti fosse vera, Elena Ferrante sarebbe Anita Raja, moglie di Starnone, già menzionato, e figlia di un'ebrea di origine polacca sfuggita all'Olocausto e di un magistrato napoletano. Raja è residente a Roma dall'età di tre anni e traduce romanzi dalla lingua tedesca per conto di *Europa Editions*, versione internazionale di Edizioni e/o⁷⁰. A cominciare dal 1984, Raja traduce gran parte dei libri della celebre scrittrice tedesca Christa Wolf e, in una lettera di commemorazione della morte di quest'ultima, loda le sue opere «...che davano una forma letteraria alta alla formula “il personale è politico,” che disegnavano immagini dense di libertà femminile [...] che sovvertivano regole, ordini, schemi, tempi. [...] non si può raccontare la “storia” se non raccontando quello che c'è “dietro”, “sotto”, “oltre”: vale a dire nel quotidiano»⁷¹. Queste parole con cui Raja descrive la scrittura della Wolf potrebbero similmente descrivere anche *L'amica geniale*.

Con riferimento alla mancanza di sensibilità di Gatti nello smascheramento dell'identità di Ferrante, molti critici hanno fatto sentire la loro disapprovazione, definendo il gesto «a nasty violation» [una grave violazione], «appalling ... shocking ... so aggressive» [terribile ... scioccante ... così aggressivo], e persino «something approaching a sexual act» [qualcosa di simile ad una violenza sessuale] in quanto la

⁶⁹ FERRANTE, *La frantumaglia: nuova edizione ampliata*, op.cit., p.236. Tratto dall'intervista: S. FIORI, *Elena Ferrante: “Se scoprite chi sono mollo tutto”*, «La Repubblica», 5 dicembre 2014.

⁷⁰ Per interessanti speculazioni su indizi relativi al nesso Ferrante-Raja in *L'amica geniale*, cfr. C. CASIRAGHI, *Chi è Anita Raja, presunta Elena Ferrante*, «Vanity Fair», 3 ottobre 2016.

⁷¹ A. RAJA, *Christa Wolf e Anita Raja – una commemorazione*, «Goethe-Institut Italien, Informazioni & Biblioteca. Redazione online», dicembre 2011.

rivelazione della sua identità «tears off Ferrante's clothes, removes her cloak of invisibility»⁷² [rimuove i vestiti di Ferrante, leva il suo mantello di invisibilità]. Anche Sandro Ferri, ritiene «“disgustoso il giornalismo che indaga nella privacy e tratta le scrittrici come camorriste”»⁷³.

Questa diatriba tra coloro che pretendono di conoscere l'identità della Ferrante e quelli che invece vogliono rispettarne l'anonimato, richiama una similare canonica divergenza tra due teorici della letteratura. Roland Barthes, in *La morte dell'autore* (1967), sottolinea come la lingua non appartenga all'autore di un'opera, ma è sovradeterminata, cioè costantemente influenzata dagli stimoli della società; facendo morire l'autore, si pone enfasi sull'intertestualità dello scritto e sull'importanza del lettore per produrre il senso unitario del testo. In quest'ottica, l'identità dell'autore ha un'importanza secondaria rispetto al lettore e all'interpretazione del testo. Diversamente, Michel Foucault, in *Che cos'è un autore?* (1971), afferma che il narratore non rinvia mai completamente allo scrittore reale, avvicinandosi o discostandosi da esso nel corso dell'opera. Sottolinea che esiste un'essenziale funzione-autore che è una via di mezzo tra narratore e scrittore, ponendo quindi enfasi sull'impossibilità di eliminare l'influenza dell'autore sull'opera. Tale argomento centrale nella teoria letteraria moderna interessa da anni il mondo accademico e sembra essere in parte richiamato dal dibattito sull'importanza dell'identità dell'autore di *L'amica geniale*⁷⁴.

Secondo il popolare sito giornalistico Dagospia, «lo sanno anche i sassi che la scrittrice che fa impazzire i letterati di New York è la 62enne traduttrice napoletana Anita Raja»⁷⁵ e molti sono della stessa opinione. Tuttavia, l'indagine non è ancora

⁷² Fiona Sinclair, Suzanne Moore, Olivia Santovetti riportate in BBC Magazine, *Why is the exposure of Elena Ferrante causing such outrage?* op.cit.

⁷³ Riportato in DURANTE, *Perché si può indagare sulla Ferrante*, op.cit.

⁷⁴ Cfr. R. FALKOFF, *To Translate is to Betray: On the Elena Ferrante Phenomenon in Italy and the US*, «Public Books», 25 marzo 2015.

⁷⁵ E. MILONE, *Il Premio Strega cambia regole. Elena Ferrante potrebbe entrare in*

conclusa. Durante il workshop *Drawing Elena Ferrante's profile* [Tratteggiando il profilo di Elena Ferrante] tenuto il 7 settembre 2017 presso l'Università degli Studi di Padova, un gruppo di professori universitari italiani e internazionali guidati dal linguista Michele Cortelazzo e dalla statistica Arjuna Tuzzi hanno svolto un'analisi quantitativa basata sull'indagine comparata di elementi lessicali e stilistici ricorrenti in 150 romanzi di 40 autori e autrici contemporanei, sia napoletani e campani che *bestselleristi* italiani⁷⁶. I risultati fanno emergere significativamente la coppia Starnone-Ferrante in base ad un elenco di termini e sequenze inconsueti utilizzati esclusivamente nelle opere di entrambi. Degno di nota è che l'inchiesta ha escluso Anita Raja dagli autori indagati poiché, in qualità di traduttrice, il suo stile personale di scrittura rimane occultato. Fu progettata a suo tempo una ulteriore analisi da parte dello stesso gruppo di studiosi con l'obiettivo di paragonare le opere non narrative di Ferrante, come *La frantumaglia*, con i saggi di Anita Raja. L'ipotesi predominante di Cortelazzo al termine del workshop era quella di una collaborazione tra Starnone e Raja.

II.3 Critiche e lodi

Oltre allo scalpore creato dalla ricerca sull'identità di Ferrante, nel 2015 la candidatura dell'ultimo volume della serie, *Storia della bambina perduta*, al Premio Strega suscita ulteriore clamore relativamente ad una potenziale assegnazione del premio in mancanza della vera identità dell'autrice. A candidarla è Roberto Saviano,

gara, «Corriere del Mezzogiorno», 23 febbraio 2015.

⁷⁶ Si individuano, ed esempio, i nomi di Starnone, Francesco Piccolo, Fabrizia Ramondino, Erri De Luca, Giuseppe Montesano, Michele Prisco, Gianrico Carofiglio, Paolo Giordano, Susanna Tamaro, Giorgio Faletti, Alessandro Baricco, Michela Murgia, Melania Mazzucco e Nicola Lagioia. Cfr. R. DE SANTIS, *Le prove sono nella letteratura "Elena Ferrante è Starnone,"* «Repubblica», 9 settembre 2017.

autore napoletano portato alla notorietà per *Gomorra*, romanzo su camorra e criminalità organizzata; questa sua sponsorizzazione suscita immediatamente un vasto dibattito. Francesco Piccolo, che vinse il premio nel 2014 per *Il desiderio di essere come tutti*, considera Ferrante ormai un simbolo della letteratura italiana e quindi meritevole della vittoria, mentre Sandro Veronesi, vincitore nel 2006 per *Caos calmo*, ribatte che per vincere lo Strega bisogna che Ferrante sveli la sua identità⁷⁷, asserendo: «Se decidi di non esistere, allora non vai allo Strega»⁷⁸. L'esortazione ad accettare la candidatura in forma epistolare da parte di Saviano nel ruolo di lettore, e non di scrittore in questo caso, pubblicata su *Repubblica*, nasce da un desiderio di cambiare i meccanismi del premio poiché, secondo lui, «non esiste più reale competizione, nel nostro paese anche il talento è costretto a trovare protezione e difesa. Due sono le grandi sventure per chi vuole vivere in Italia: il talento e l'onestà. In mancanza di questi la vita è dolce in questo paese»⁷⁹. L'articolo di Saviano muove una critica ai meccanismi politici del Premio Strega e alla corrente crisi dell'editoria, sollecitando un ritorno alla centralità dei libri e non dei loro autori.

Pochi giorni dopo, sempre sul quotidiano *Repubblica*, Ferrante risponde sul tema della candidatura allo Strega, facendo notare che nel 1992, quando lei già scriveva con lo pseudonimo, fu candidata allo Strega e al premio Artemisia senza obiezioni con il suo primo testo, *L'amore molesto*, che vinse anche i premi Procida Isola di Arturo-Elsa Morante e Oplonti d'argento e fu poi adattato per il grande schermo dal regista Mario Martone nell'omonimo film con candidatura al quarantottesimo Festival di Cannes. Provenendo lei dalla piccola Edizioni e/o, ed essendo d'accordo con Saviano sul voler cambiare la consuetudine che a vincere il premio siano soprattutto libri pubblicati da grandi case editrici, Ferrante accetta di sostenere la propria candidatura

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ MILONE, *Il Premio Strega cambia regole. Elena Ferrante potrebbe entrare in gara*, op.cit.

⁷⁹ R. SAVIANO, *Roberto Saviano: cara Ferrante ti candido al premio Strega*, «Repubblica», 21 febbraio 2015.

per «“sparigliare le carte in una gara ormai finta”». Ma, principalmente, sottolinea che non sarebbe affatto lei, ma il suo romanzo, ad essere preso in considerazione e quindi il suo assenso non è del tutto necessario⁸⁰.

Infine, *Storia della bambina perduta* viene candidata e rientra tra i cinque finalisti del LXIX Premio Strega, vinto poi da Nicola Lagioia con *La ferocia*, pubblicata da Einaudi del gruppo Mondadori, una preminente casa editrice. Il vincitore stesso risulta essere un sostenitore appassionato della sua avversaria, affermando in altra occasione con riferimento alla Ferrante: «“Ma in Italia, si sa, si perdona il peculato, si perdonano tante disonestà, ma non si perdona mai il successo. C’è una sostanziale invidia per l’affermazione internazionale di questa grande scrittrice”»⁸¹. Egli non è l’unico ad aver elogiato l’opera della scrittrice; la lunga lista include—Paolo Mauri su *Repubblica*: «L’amica Geniale è un libro che trabocca dall’anima come un’eruzione del Vesuvio», Paolo di Stefano sul *Corriere della Sera*: «È un bellissimo Bildungsroman, anzi due, anzi più di due. Il romanzo di una generazione di amici-nemici», Valerio Calzolaio su *Il Salvagente*: «Una meraviglia senza margini e senza generi», Titti Marrone su *il Mattino*: «Elena Ferrante se ne sta lì a dimostrare che la letteratura può guarire dai mali del presente, curare lo spirito, fungere da antidoto all’affanno di riconoscersi nella contemporaneità di un Paese sempre più respingente», ed altri⁸².

⁸⁰ Cfr. E. FERRANTE, *Elena Ferrante: “Accetto la candidatura allo Strega,”* «Repubblica», 24 febbraio 2015.

⁸¹ Cit. in P. CALCAGNO, *Elena, Lila, Lenù e un successo “che non si perdona,”* «L’Unità», 9 maggio 2017, p. 13. Lagioia si esprime negli stessi termini in N. LAGIOIA, *La Ferrante ha successo? Allora denigriamola,* «L’Espresso», 6 marzo 2018.

⁸² Per una lista più esaustiva di recensioni positive, cfr. EDIZIONI E/O, *Elena Ferrante: Storia del nuovo cognome,* <edizionieo.it>, ottobre 2012. Anche Goffredo Fofi, pur affermando che Ferrante non raggiunge i livelli di Morante, Ortese e Ramondino, ammette che la serie rappresenta «un ambizioso e riuscito affresco napoletano», cfr. G. FOFI, *Donne di Napoli,* «Internazionale», 10 dicembre 2014.

Oltre alle polemiche riguardanti l'anonimato di Ferrante, alcuni studiosi italiani, tra i quali Paolo Di Paolo e Massimo Onofri⁸³, muovono critiche di carattere letterario all'opera relativamente alla debolezza stilistica e agli stereotipi della narrazione. Di Paolo, oltre a ribadire che la forza di Ferrante è il mistero della sua anonimità per cui la letteratura italiana contemporanea rischia di restare senza volto, specifica che, a suo avviso, i romanzi piacciono per via di una trama oliata, una narrativa solida, una lingua piana e una Napoli che, «quando c'è, è un fondale che non impegna troppo, sta lì come una stampa turistica con Vesuvio e golfo»⁸⁴. Dissentendo da tale asserzione riduttiva sulla presenza di Napoli, il prossimo capitolo della mia ricerca sarà dedicato ad analizzare come la storia e la tradizione letteraria partenopea rendano la città protagonista dinamica della tetralogia.

Ferrante asserisce che il suo scopo nella scrittura è la verità, perciò quando avverte che il tono suona falso, troppo studiato, troppo limpido, troppo regimentato o troppo ben formulato, si sente obbligata a fermarsi per capire dove ha sbagliato. Il suo tono, insomma, rispecchia quello delle sue protagoniste: donne dotate di autoconsapevolezza. Ammette di aver letto estensivamente i classici per poter attingere dai canoni letterari, pur ponendo tali convenzioni in secondo piano rispetto all'atto dello *storytelling*⁸⁵. Questa capacità narrativa di incantare i lettori a tal punto che non riescano a staccare lo sguardo dalla pagina è ciò che rende Ferrante un'autrice contemporanea.

⁸³ Per dei pareri su Ferrante da parte di vari critici, cfr. RICCI, *Il fenomeno Elena Ferrante visto dai critici*, op.cit.

⁸⁴ P. DI PAOLO, *Il caso Ferrante, il romanzo italiano secondo il New Yorker*, «La Stampa», 13 ottobre 2014.

⁸⁵ Cfr. SCHAPPELL, *The Mysterious, Anonymous Author Elena Ferrante on the Conclusion of Her Neapolitan Novels*, op.cit.

La storica scarsa considerazione del contemporaneo, oltre che del romanzo di largo pubblico⁸⁶, nell'ambito della letteratura italiana venne ribadita da Benedetto Croce che «negava dignità al contemporaneo in quanto privo di quella distanza che sola consente di valutare criticamente l'oggetto»⁸⁷. Per contrasto, in ottica del Ventunesimo Secolo, il filosofo Giorgio Agamben, vincitore del Premio Nonino “Maestro del nostro tempo,” anno 2018, descrive il contemporaneo come, riportando le parole di Barthes, «“l'intempestivo”»⁸⁸, colui che ha un rapporto anacronistico con il suo tempo e che vi cerca non le luci, ma le ombre. Agamben definisce il presente come un tempo che, o per la sua troppa vicinanza, o per il suo carattere traumatico, non siamo riusciti a vivere, allora paradossalmente, «l'attenzione a questo non-vissuto è la vita del contemporaneo»⁸⁹. Secondo tale visione, il tempo non è considerato lineare ed omogeneo, ma frammentato in quanto i momenti d'interruzione nella progressione del vissuto vengono percepiti e trasformati dal contemporaneo in «il luogo di un appuntamento e di un incontro fra i tempi e le generazioni»⁹⁰. Agamben menziona anche il *kairos*, il “momento giusto o opportuno” secondo i greci, senza entrare nei dettagli di tale nozione. In effetti, nell'antica Grecia, vi erano due termini, identificati anche in due divinità, per descrivere il tempo: *kronos* per rappresentarne lo scorrere cronologico quantitativo e *kairos*, meno conosciuto, per indicare un tempo imprecisato

⁸⁶ «...scriveva Croce sulla “Critica”, richiamando con disprezzo, a proposito del romanzo popolare, le categorie dei “lettori incolti” e degli “editori popolari”, che “solo il vero educa le menti”. In due secoli si è per queste sollecitazioni creata, in Italia, una discrasia tra popolarità e successo romanzesco e approvazione della critica» D. MANGIONE, *L'esile coraggio del romanzesco. Elena Ferrante e un problema della narrativa italiana*, «Nuove ricerche su Elena Ferrante» a cura di Giuseppe Traina e Maria Panetta, Diacritica Edizioni, Roma 2019, pp. 81-2.

⁸⁷ S. JOSSA, *Non si deve studiare la Ferrante all'Università*, «Doppiozero», 20 maggio 2017.

⁸⁸ G. AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano 2008, p. 8. Riprende il testo inaugurale del corso di Filosofia Teoretica 2006-2007 presso la Facoltà di Arti e Design dello IUAV di Venezia.

⁸⁹ Ivi, p. 22.

⁹⁰ Ivi, p. 23.

in cui qualcosa di particolarmente significativo avviene. Dal saggio di Agamben si evince che, per rappresentare compiutamente il suo tempo presente “non-vissuto,” il contemporaneo deve riuscire a cogliere il *kairos*. Essenzialmente, prendendo spunto dagli scritti di Nietzsche, Mandel’stam, Foucault e Benjamin, giunge alla conclusione che il contemporaneo è raro in quanto «è anche colui che, dividendo e interpolando il tempo, è in grado di trasformarlo e di metterlo in relazione con gli altri tempi, di leggerne in modo inedito la storia»⁹¹, per cui «essere contemporanei è, innanzitutto, una questione di coraggio»⁹².

Ciò che implica un ostacolo fondamentale alla modernizzazione del sistema letterario italiano, e quindi dell’apprezzamento del contemporaneo, secondo Vittorio Spinazzola, professore universitario, saggista e critico letterario italiano, è l’impopolarità, risalente al romanticismo, della prosa italiana in Italia, paese storicamente permeato dalla poesia; tale concetto è condiviso anche da Giovanni Berchet, Luigi Capuana, e Antonio Gramsci⁹³. Dopo la Seconda guerra mondiale, questo scenario letterario subisce un cambiamento radicale grazie all’egemonia assunta dalla prosa romanzesca. Superate le fasi di sfiducia verso la narrativa che accompagnava un futuro incerto, di scoperta culturale della psicanalisi di Freud e Jung e di postmodernismo fondato sul richiamo di forme antiche del passato, che seppe replicare con successo e sostanzialmente senza seguito Umberto Eco in *Il nome della rosa*, si arriva al fenomeno del *bestsellerismo*⁹⁴. Idealmente, quindi, «Sembra finito il periodo dell’ostilità pregiudiziale nei confronti dei libri che, parlando un linguaggio non spregevole ma non inaccessibile, restituiscono gli aspetti prevalenti dell’immaginario collettivo d’una collettività vasta e composita»⁹⁵. Unitamente ad una

⁹¹ Ivi, p. 24.

⁹² Ivi, p. 16.

⁹³ V. SPINAZZOLA, *L’egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, op.cit, pp. 7-65.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ivi, p. 66.

serie di circostanze favorevoli, lo scrittore contemporaneo deve saper cogliere la realtà psicologica, sociale e culturale dei lettori per avere successo, cosa non affatto semplice. Spinazzola sostiene che il guaio dell'Italia è che, tra i molti narratori di serie B, di *bestsellers* ce ne siano troppo pochi. Nei rari casi in cui essi emergono, a stabilirne i requisiti di valore intervengono i critici che invece, al fine di eseguire pienamente la loro funzione sociale nell'ambiente letterario contemporaneo, dovrebbero prendere in considerazione i *bestsellers* per capire i motivi della popolarità, analizzarne le tecniche espressive, e paragonarli con testi somiglianti ma meno venduti. Spinazzola sottolinea: «Solo da ultimo si tratterà di esporre le ragioni per cui sono deprezzati da parte dei letterati di palato più fine». Tale ottica assegnerebbe il dovuto valore al romanzo contemporaneo e perverrebbe ad una democrazia letteraria⁹⁶.

Il caso di *L'amica geniale* ci mostra quanto siamo ancora lontani da tale democrazia. Viviana Scarinci, sulla rivista *Doppiozero*, parafrasa il pensiero di Stefano Jossa che in, *Non si deve studiare la Ferrante all'Università*⁹⁷, spiega il perché di tale assunto, dichiarando ciò che è degno di essere trattato negli atenei, ovvero: «la letteratura più o meno analitica di un'opera intesa come oggetto di largo respiro»⁹⁸. La Scarinci fa però notare che gli scritti di Ferrante ottemperano agli stessi requisiti e quindi dovrebbero essere presi in considerazione presso le università. Adriana Cavarero⁹⁹, filosofa e docente italiana che ha svolto attività anche negli Stati Uniti, in un'intervista del 2016 analizza questo tema e focalizza la problematica di genere, dichiarando quanto segue:

«Ritengo che sia un peccato che nell'università italiana non ci sia un'area disciplinare (in burocratese si dice così!) di Studi Femministi o Studi della Differenza Sessuale e mi sono sempre opposta alle

⁹⁶ Ivi, p. 67.

⁹⁷ Cfr. JOSSA, *Non si deve studiare la Ferrante all'Università*, op.cit.

⁹⁸ V. SCARINCI, *Chi sono i contemporanei di Elena Ferrante?*, op.cit.

⁹⁹ Ferrante cita l'opera di Cavarero come una delle sue influenze letterarie. Cfr. SCHAPPELL, *The Mysterious, Anonymous Author Elena Ferrante on the Conclusion of Her Neapolitan Novels*, op.cit.

femministe italiane radicali che della loro contrarietà all'istituzionalizzazione accademica di questi studi hanno fatto una bandiera politica e soprattutto ideologica. (...) L'accademia non è un male assoluto, è un'istituzione nella quale ci sono finanziamenti e posti di lavoro per chi si dedica meritevolmente alla ricerca, eventualmente anche per chi fa ricerca sui temi femministi, se gli Studi Femministi fossero inclusi nelle discipline accademiche»¹⁰⁰.

Il 7 aprile 2017, un primo tentativo per valorizzare l'opera di Ferrante a livello accademico in Italia è stato condotto presso l'Università di Napoli Federico II, che ha organizzato la prima giornata di studio, «*“di Napoli non ci si libera facilmente”*: per Elena Ferrante», dedicata all'autrice e alla sua opera. In ambito non-accademico, l'assegnazione del premio Elsa Morante alla Carriera il 16 novembre 2017 ha riconosciuto il valore letterario degli scritti della Ferrante.

Concordo con l'eloquente commento di Spinazzola che, al giorno d'oggi, bisogna saper riconoscere e valorizzare quelle opere contemporanee che, oltre ad essere *bestsellers*, riescano a esprimere un valore artistico universale. Condivido quindi in parte il suo pensiero di democratizzazione letteraria in quanto, nel caso di *L'amica geniale*, il suo successo commerciale non debba escludere un suo valore letterario. Ciò che distingue l'opera dai cliché popolari della narrativa contemporanea è precisamente la meticolosa ed esorbitante onesta descrizione dello sviluppo di un'identità femminile all'interno di un mondo patriarcale violento. Lo stile narrativo mantiene i lettori continuamente con il fiato sospeso.

La serie di romanzi nata con *L'amica geniale* ha goduto di uno strepitoso successo nell'ultimo decennio, inizialmente in Italia, e poi in altri paesi, acquisendo una notorietà eccezionale in Europa e soprattutto negli Stati Uniti. In Italia si sono persino sviluppate scettiche teorie complottiste che la tetralogia fosse stata creata a tavolino per attrarre lettori e lettrici stranieri, realizzando una geniale iniziativa

¹⁰⁰ I. PINTO, *Intervista ad Adriana Cavarero. Filosofia della Narrazione e scrittura del sé: primi appunti sulla scrittura di Elena Ferrante*, «Testo & Senso», XXVII, 2016.

commerciale¹⁰¹. Verificandosi una esponenziale vendita dei libri, sono stati organizzati *panels* dedicati alla tetralogia durante convegni della Society for Italian Studies a Oxford nel 2015, a Dublino nel 2016, oltre a seminari e conferenze tenute a Londra e in altre città inglesi e successivamente anche corsi universitari statunitensi¹⁰². Annie Meadows, editrice inglese della rivista letteraria *Granta*, la mette così: «If you haven't read Ferrante, it's like not having read Flaubert in 1865»¹⁰³ [Se non hai letto Ferrante, è come non aver letto Flaubert nel 1865]. La redazione di *Le Nouvel Observateur*, periodico francese di attualità, nel corso di un'intervista a Ferrante, riporta: «on peut, plutôt qu'en publiant des livres *feel good* aux stupides intitulés, toucher un large public en faisant le pari de la vraie littérature»¹⁰⁴ [piuttosto che pubblicare dei libri *feel good* con titoli stupidi, si può raggiungere un grande pubblico scommettendo sulla vera letteratura].

La gestione delle traduzioni dei romanzi ed in particolare delle loro copertine varia da paese a paese. Si notano alcune particolarità fra le immagini frontespizio di diverse edizioni europee, ad esempio: il primo piano di una bella sposa (Lila) e di immagini erotiche sulle copertine spagnole, un ritratto in bianco e nero su quelle danesi, la fotografia di una giovane bionda (Elena) con abbigliamento moderno su quelle polacche, il bozzetto stilizzato di due donne della stessa altezza che guardano il Vesuvio su quelle tedesche, e così via. La versione francese è particolare in quanto Gallimard include la serie nella *Collection Du monde entier* [collezione del mondo intero], enfatizzando la prospettiva globale dei romanzi, e in seguito il testo viene ristampato in edizione *folio*. Europa Editions, la casa editrice nordamericana cofondata dai titolari di Edizioni e/o, Sandro e Sandra Ferri, mantiene tutte le medesime copertine italiane e si affida interamente alle traduzioni di Ann Goldstein, la quale

¹⁰¹ F. RANDALL, *Elena Ferrante è una geniale iniziativa commerciale*, «Internazionale», 2 gennaio 2015.

¹⁰² Cfr. Appendice iconografica p. 3 per un esempio di corso universitario.

¹⁰³ Cfr. Servizio fotografico *Elena Ferrante's Naples: A Visual Promenade*, «Nouvel Observateur».

¹⁰⁴ B. LEGRAND, *Elena Ferrante parle enfin!*, «L'OBS», 2776, 18 gennaio 2018, p. 22.

viene selezionata nel 2014 per la lista ristretta del premio *Best Translated Book* [Miglior romanzo tradotto] della rivista letteraria elettronica *Three Percent*. A differenza della gestione francese, per il pubblico americano viene posta un'ulteriore enfasi sull'ambientazione partenopea dei libri in quanto la serie non è chiamata *L'amica geniale*, ma *The Neapolitan Novels* [I romanzi napoletani]¹⁰⁵.

Negli Stati Uniti, inoltre, ha avuto luogo la “*Ferrante fever*,” caratterizzata da lettori inesauroibilmente rapiti dall'opera della scrittrice, passione ben evidente a cominciare dal sito del fan club, *elenaferrante.com*¹⁰⁶, che offre notizie, Instagram, e lettere dedicate all'autrice, e al suo hashtag, #FerranteFever su Twitter. Ciascun libro della serie si è classificato nella *New York Times* Best Sellers list, ottenendo recensioni nei più influenti giornali americani— *The New York Times*: « Nothing you read about Elena Ferrante's work prepares you for the ferocity of it» [«Nulla di ciò che leggete a proposito dell'opera di Elena Ferrante vi prepara alla ferocia dei suoi romanzi»]¹⁰⁷; *The New Yorker*: «I never want to stop. I feel vexed by the obstacles—my job, or acquaintances on the subway—that threaten to keep me apart from the books. I mourn separations. I am propelled by a ravenous will to keep going. This is much the same feeling I associate with all of the major friendships I developed between the ages of six and eighteen»¹⁰⁸ [«Non vorrei smettere mai. Mi sento infastidita dagli ostacoli—il lavoro, le conoscenze in metro—che minacciano di tenermi lontana dai libri. Piango le separazioni. Sono azionata da una volontà famelica di andare avanti. Si tratta della stessa sensazione che associo a tutte le rilevanti amicizie che ho sviluppato tra i sei e i diciotto anni]; *The Economist*: «May be the best contemporary novelist you have never

¹⁰⁵ Cfr. SEGNINI, *Local Flavour vs Global Readerships: The Elena Ferrante Project and Translatability*, op.cit.

¹⁰⁶ Cfr. Appendice iconografica p. 4.

¹⁰⁷ Cit. in M. TERRAGNI, *Storia della bambina perduta: si conclude la saga di Elena Ferrante, biografia di una generazione*, «Io Donna», 14 novembre 2014.

¹⁰⁸ M. FISCHER, *Elena Ferrante and the Force of Female Friendships*, «The New Yorker», 4 settembre 2014.

heard of»¹⁰⁹ [Probabilmente la migliore romanziera contemporanea di cui non si è mai sentito parlare]— tra i quali anche *The Wall Street Journal* e *Financial Times*. Il 18 novembre 2014, Ferrante viene inserita tra i 100 “Leading Global Thinkers” dalla rivista internazionale *Foreign Policy* «For writing honest, anonymous fiction»¹¹⁰ [Per la sua onesta, anonima narrativa].

In aprile 2016, Ferrante diventa uno dei cento personaggi più influenti dell’anno nella categoria “Artists” della rivista *Time* e in dicembre vince la medaglia d’oro in narrativa letteraria dell’*Independent Publisher Book Award (IPPY)* e si classifica tra i semifinalisti del *Man Booker International Prize* con *Storia della bambina perduta*. Dei dieci autori di narrativa letteraria più venduta del 2017, includendo anche Ferrante, nove sono donne, avendo come unica eccezione Haruki Murakami¹¹¹. Nel 2018, Ferrante, «lusingata e insieme spaventata»¹¹², diventa per la durata di un anno curatrice di una rubrica settimanale della rivista inglese, *The Guardian*, scrivendo articoli tematici tradotti dalla stessa Ann Goldstein. Viene in seguito pubblicata da E/O *L’invenzione occasionale* (2019), una raccolta degli scritti apparsi sul predetto quotidiano britannico.

La tetralogia è quindi apprezzata ed enfatizzata dai media americani come una significativa rappresentazione della cultura partenopea moderna del dopoguerra. Una giornalista americana ha pubblicato sul *New York Times* una guida di Napoli utilizzando i luoghi rappresentati in *L’amica geniale*: il Rione Luzzatti dove crescono le protagoniste, il Rettifilo dove Lila acquista il vestito da sposa, Piazza Municipio dove lavora Elena, il suo Liceo Classico Garibaldi, ecc¹¹³. Joseph Luzzi, professore e

¹⁰⁹ <<http://elenaferrante.com>>.

¹¹⁰ <<https://www.edizionieo.it/review/4248>>.

¹¹¹ A. SINGH, *The Telegraph: Elena Ferrante among biggest selling authors of 2017*, <Elenaferrante.com>.

¹¹² R. DE PALO, *Elena Ferrante, il fascino discreto dell’opinionista (senza opinioni)*, «*Il Messaggero*», 2 maggio 2019.

¹¹³ A. MAH, *Elena Ferrante’s Naples, Then and Now*, «*The New York Times Travel*», 14 gennaio 2016.

collaboratore del *NYT Book Review*, descrive Ferrante come «imbued with the most haunting music of all, the echoes of literary history»¹¹⁴ [impregnata dalla musica più inquietante di tutte, dagli echi della storia letteraria]. Luzzi sostiene che la serie mette in evidenza in maniera egregia la divisione culturale ed economica tra Nord e Sud Italia e che addirittura, come *I promessi sposi*, la tetralogia sia un'allegoria di tutta la storia italiana. Il successo dei romanzi di Ferrante, per Luzzi, a parte le tematiche di genere e di classe, consiste sia nel recupero del canone italiano che nell'attenzione alle problematiche della Napoli odierna come città meridionale in cui Dio è più temuto che amato. Lo scrittore e critico italiano Francesco Durante è di parere simile in quanto ritiene di trovare nella narrazione realista di Ferrante un classico degli scrittori napoletani, osservando che più è piccolo lo scenario della storia, più i personaggi risultano universali¹¹⁵. Per appunto, quello di *L'amica geniale* può essere considerato «il successo di una narrazione globale»¹¹⁶ in quanto micro e macrocosmo si interfacciano, attribuendosi sia al consolidato entusiasmo americano verso la cultura e il folclore italiano che ai contenuti e allo stile di un'opera contemporanea internazionalmente condivisibile.

¹¹⁴ J. LUZZI, *It Started in Naples*, «New York Times Book Review», 2013, p. 19.

¹¹⁵ Cfr. F. DURANTE, *Lenù lo scrittore più grande (e Lila il personaggio più di tutti memorabile)*, «Corriere del Mezzogiorno», 14 ottobre 2012.

¹¹⁶ DE ROGATIS, *Intervista a Ann Goldstein*, op.cit., p. 12.

III. Stato dell'arte

III.1 Napoli: storia, economia e società postbellica

L'amica geniale viene identificata da molti come opera-mondo¹¹⁷ in quanto trasmette sia una vicenda prettamente napoletana che una storia dal significato universale. Si inizierà in questa sezione con un breve e sintetico inquadramento storico e socioculturale del secondo dopoguerra, ricostruendo gli avvenimenti attinenti alle vicende delle amiche. Benché Ferrante dichiarò di aver ridotto al minimo lo sfondo storico dei suoi romanzi¹¹⁸, precisa: «Elena e Lila le sentivo estranee alla Storia con tutto il suo corredo politico, sociale, economico, culturale, e tuttavia incluse quasi inavvertitamente, in ogni parola o gesto»¹¹⁹. Oltre al fatto che i vari personaggi sono inevitabilmente influenzati, come lo è stata tutta l'Italia, dalle vicende della seconda

¹¹⁷ Ad esempio, cfr. C. FALOTICO, *Elena Ferrante: Il Ciclo Dell' Amica Geniale Tra Autobiografia, Storia e Metaletteratura*, «Forum Italicum», IL, 1, 2015, pp. 92–118.

¹¹⁸ Cfr. DI STEFANO, *Ferrante: felice di non esserci*, op.cit.

¹¹⁹ E. FERRANTE, *La frantumaglia: nuova edizione ampliata*, op.cit., p. 274. Tratto dall'intervista *Donne che scrivono. Risposte alle domande di Sandra, Sandro ed Eva*, pp. 249-80.

metà del XX secolo, questa particolare estraneità-inclusione dal punto di vista femminile si rivela come tratto distintivo della narrazione di Ferrante.

Per figurarsi l'atmosfera di quel periodo, occorre pensare ad un'Italia «fisicamente, economicamente e moralmente distrutta dalla sconfitta, frammentata dal regionalismo, dalla divisione di classe oltre che dal plurilinguismo dei dialetti regionali»¹²⁰. Innanzitutto, l'economia italiana nell'immediato dopoguerra versava in condizioni disastrose: danni all'agricoltura, all'industria e ai trasporti, generi alimentari scarsi e razionati, bassa produzione, alta disoccupazione, inflazione, mancanza di alloggi, estrema povertà soprattutto al Sud. Le lotte sociali si svilupparono principalmente al Nord, mentre il Sud veniva afflitto da contrabbando e borsa nera legati alla malavita comune o camorristica. Nonostante la riforma agraria, deputata ad eliminare il latifondo, e l'istituzione della Cassa per il Mezzogiorno nel 1950, destinata a finanziare l'economia meridionale, vi furono imponenti flussi migratori interni: circa due milioni di persone si spostarono da Sud a Nord nell'arco del decennio 1951-61, diventando forza lavoro per le fabbriche del Nord che erano impiantate anche con il supporto dell'IRI (Istituto per la Ricostruzione Industriale). In aggiunta, l'istituzione dell'ENI (Ente Nazionale Idrocarburi) nel 1953 ed il Piano Marshall, finanziato dagli Stati Uniti per la ricostruzione dell'Europa devastata dalla guerra, contribuirono alla crescita economica.

Effettivamente, negli anni 1958-63, si verificò in Italia un eccezionale boom economico, inferiore in Europa solo a quello tedesco, dovuto principalmente allo sviluppo industriale del Nord con incremento esponenziale di produzione di beni di consumo durevoli (automobili, elettrodomestici, televisori), al basso costo della manodopera, all'aumento della produttività ed ai livelli salariali minimi. Tale successo economico si basò soprattutto sull'esportazione di elettrodomestici e abbigliamento nel mercato internazionale. Nel 1959, la lira italiana fu considerata dal *Financial Times* la moneta più stabile. Lo sviluppo economico interessò marginalmente il Sud che in quel

¹²⁰ SCARINCI, *Chi sono i contemporanei di Elena Ferrante?* op.cit.

periodo aveva mantenuto un'economia prevalentemente agricola e di sussistenza. Negli anni Cinquanta, si associò anche un incremento demografico, il cosiddetto *baby boom*.

Nel mentre, la guerra fredda tra Stati Uniti e Unione Sovietica collocò l'Italia come avamposto dell'occidente democratico, in quanto nazione situata sulla cortina di ferro al confine con la Jugoslavia che, pur parzialmente indipendente dall'URSS, faceva comunque parte del blocco comunista. Il PCI (Partito Comunista Italiano), strettamente legato a Mosca, veniva considerato come il mezzo per l'instaurazione di un regime comunista nella zona europea di influenza americana. Perciò, gli Stati Uniti sostennero convintamente la DC (Democrazia Cristiana) che, unitamente agli altri partiti democratici (liberale, repubblicano), costituiva il baluardo contro "la barbarie comunista." Il PSI (Partito Socialista), da cui il PCI si era staccato già nel 1921, pur rivendicando la sua funzione anticapitalistica e a sostegno delle classi lavoratrici, affermava la sua vocazione democratica e riformista, differenziandosi nettamente dall'approccio rivoluzionario di accesso al potere delle masse operaie sostenuto, in quel periodo, dai comunisti italiani supportati dall'URSS.

Nonostante il risultato del referendum del 1946, favorevole all'istituzione della Repubblica, una componente minoritaria di cittadini si identificò nel PNM (Partito Nazionale Monarchico). Due amnistie, nel 1946 e nel 1953, vennero deliberate al fine di stemperare la lotta politica tra comunisti e fascisti, residuo della guerra civile italiana tra partigiani della Resistenza e repubblicani di Salò. Nella neonata Costituzione Italiana si vietò la ricostituzione del partito fascista; tuttavia, i reduci del fascismo fondarono un partito, l'MSI (Movimento Sociale Italiano), che si rifaceva all'esperienza della Repubblica Sociale di Salò ed al fascismo in generale, pur non richiamandoli espressamente. In tal modo, i nostalgici del fascismo ebbero l'opportunità di esprimere le loro opinioni per mezzo di un partito costituzionalmente accettato nel parlamento italiano. Pur tuttavia, la lotta politica tra comunisti e fascisti continuò con fasi alterne di esacerbazione, a volte in maniera violenta, protraendosi fino ai nostri giorni con intensità e modalità diverse.

Il clima politico postbellico viene rappresentato dalla Ferrante attraverso alcuni personaggi del rione napoletano. Il nazifascista e borsanerista, Don Achille Carracci, esercita il suo potere su tutte le famiglie del rione durante l'infanzia di Elena e Lila, che la narratrice riferisce come «tempi bui» e «prima di noi»¹²¹. Elena racconta l'episodio in cui Don Achille offre alle protagoniste i soldi per ricomparsi le bambole perdute, fonte della loro amicizia, raccomandando: «“E ricordatevi che ve le ho regalate io”»¹²², questo a sottolineare la torbida influenza di tale personaggio. Il rivale politico di Don Achille nel quartiere è Alfredo Peluso, comunista convinto, che viene incriminato per aver ucciso il predetto e conseguentemente imprigionato nel carcere di Poggioreale.

Molto tempo dopo, si realizza che la vera responsabile dell'omicidio è Manuela Solara, moglie di Silvio Solara, e madre di Marcello e Michele, la quale custodisce l'enigmatico libro rosso contenente dettagli su tutti gli affari leciti e illeciti della famiglia. I Solara, camorristi, strozzini, contrabbandieri prima di sigarette e poi di droga, aventi un demagogico orientamento politico monarchico-fascista, prima trasformano il bar in una fornitissima pasticceria, e poi intraprendono una serie di attività legali e illegali: pellami, calzolerie, minimarket, night club, usura, intrusioni nei cantieri post-terremoto. I fratelli Solara, Marcello e Michele, che Lila definisce bestie pericolose, sono i primi nel rione ad acquistare un'auto Millecento bianca e blu, che serve a ribadire il loro status sociale.

Perdurando tali lotte nel rione, Elena da adolescente continua gli studi, mentre Lila, ugualmente o più meritevole, viene ostacolata nella progressione scolastica dal padre, il quale sostiene che una femmina non merita di acquisire una cultura quando i maschi della famiglia, lui stesso e il figlio, hanno interrotto gli studi. Inoltre, vi è un costo per seguire il corso di preparazione all'esame di ammissione alla scuola media che il padre di Lila non è disposto a sostenere poiché ritiene che la figlia debba aiutare

¹²¹ FERRANTE, *L'amica geniale*, op.cit., p. 31-2.

¹²² Ivi, p. 63.

la famiglia e non impoverirla. Gli eventi della storia avrebbero avuto un altro corso se l'istituzione della scuola media unica del 1963 e l'obbligo scolastico esteso fino all'età di quattordici anni, fossero stati stabiliti precedentemente.

A partire dagli anni Sessanta, iniziando dagli Stati Uniti e successivamente anche in Italia, i comportamenti individuali relativi alla liberazione sessuale furono drasticamente influenzati dall'immissione in commercio degli anticoncezionali, che determinarono il controllo delle nascite, la pianificazione familiare e la consapevolezza delle problematiche relative alla salute femminile, nonostante la fiera opposizione soprattutto da parte della Chiesa Cattolica. Ciò viene messo in evidenza nel terzo volume di Ferrante in cui Elena e Lila si rivolgono alla ginecologa per la prima volta al fine di ottenere le pillole anticoncezionali. Anche gli psicofarmaci e la diffusione delle terapie psicologiche e psichiatriche portarono ad una modifica dei comportamenti individuali e collettivi. La cultura alternativa giovanile statunitense, consistente nel rifiuto del consumismo, nell'esaltazione dell'individuo espressa attraverso la musica, la libertà di azione e di movimento, fino al consumo delle droghe leggere, viene rappresentata nei comportamenti e nell'ambiente sociale di Mariarosa, sorella di Pietro Ariota, e personaggio attivo nel terzo libro della tetralogia.

A metà degli anni Sessanta, l'Università di Berkeley in California sperimentò l'affermarsi di un movimento politico libertario di contestazione globale del sistema con connotazioni prevalentemente orientate a sinistra, diffusosi subito dopo in Europa, il cui principale alfiere fu Herbert Marcuse. Il Maggio Francese del 1968 e, a seguire, il MS (Movimento Studentesco) italiano diedero inizio ad un processo di politicizzazione all'interno delle università, dei luoghi di lavoro, e della società in generale, dove l'ideologia comunista, a volte con connotazioni anarchiche, diventò prevalente determinando il predominio dei cosiddetti "intellettuali di sinistra" e la politicizzazione del privato. Il latente contrasto tra destra e sinistra si esacerbò anche attraverso scontri fisici tra opposte fazioni sia nelle università che nelle piazze.

La propaganda progressista incoraggiò lo sviluppo di una consapevolezza dei diritti dei lavoratori, che portò ad una maggiore sindacalizzazione dei luoghi di lavoro.

Le commissioni sindacali interne si confrontarono, spesso aspramente, con il padronato per ottenere migliori condizioni lavorative e salariali. In quel periodo, esistevano in Italia tre principali sindacati progressisti: la CGIL, ad orientamento prevalentemente comunista con il maggior numero di iscritti, la CISL, progressista con tendenze anche verso il mondo cattolico e alcuni settori della Democrazia Cristiana, e la UIL, politicamente orientata verso tematiche socialiste. L'unità sindacale di queste tre organizzazioni dei lavoratori, avvenuta alla fine degli anni Sessanta, determinò in breve tempo, con l'appoggio delle forze politiche di sinistra e anche attraverso numerosi scioperi e manifestazioni di piazza, un notevole incremento del potere contrattuale delle classi lavoratrici italiane nei confronti del "padrone," raggiungendo l'obiettivo dell'approvazione da parte del Parlamento dello Statuto dei Lavoratori nel 1970.

Questo contesto socio-sindacale influenza anche Lila nel periodo in cui lavora nella fabbrica di salumi Soccavo. Un amico del rione, Pasquale, figlio del militante comunista Alfredo Peluso, anch'egli politicamente orientato in tal senso, coinvolge Lila in riunioni di carattere politico-sindacale. Ella, pur non essendo un'attivista, si iscrive al sindacato e, nel corso di una riunione, condivide le proprie esperienze lavorative. Viene complimentata da molti compagni, tra i quali vi è anche Nadia Galiani, figlia della professoressa liceale di Elena. Verso tale Nadia, che risiede in corso Vittorio Emanuele, zona di élite di Napoli, che appartiene ad una famiglia ricca da generazioni, e che da *radical chic* abbraccia l'ideologia di sinistra, Lila rivolge il seguente pensiero: «...io so cosa significa la vita agiata piena di buone intenzioni, tu nemmeno immagini cos'è la miseria vera»¹²³. Lila poi istituisce anche una commissione sindacale interna al fine di evidenziare i malanni associati alle condizioni di lavoro in fabbrica.

Nel corso di un volantinaggio da parte di studenti comunisti davanti alla fabbrica Soccavo, Lila è testimone di atti di violenza perpetrati nei loro confronti da militanti neofascisti, tra cui riconosce Gino, figlio del farmacista del rione, e contro cui lancia

¹²³ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit, p. 107.

un sasso che lo colpisce al petto; partecipando alla rissa, lei pensa: «...a chi ti vuole mettere paura bisogna fare paura, non c'è altra via, mazzate contro mazzate, quello che toglia a me lo riprendo, quello che mi fai te lo restituisco»¹²⁴.

In mezzo a tale clima politico, l'esperienza di Elena si svolge in un'ottica differente in quanto lei, pur essendo prima sposata col comunista Pietro e poi convivente col socialista Nino, non svolge mai un lavoro manuale a contatto con altri operai e quindi non sperimenta conflitti giornalieri interni alle fabbriche. Lei viaggia per l'Italia promuovendo i suoi libri, assistendo alle lotte sociopolitiche dall'esterno, senza un coinvolgimento diretto. Essendo testimone di una protesta studentesca a Milano, realizza: «...ero ormai troppo colta, troppo ignorante, troppo controllata, troppo abituata a raffreddare la vita immagazzinando idee e dati, troppo vicina al matrimonio e alla sistemazione definitiva, insomma troppo ottusamente compiuta dentro un ordine che li pareva tramontato»¹²⁵. Data la sua infanzia disagiata, Elena si sente fuori posto sia tra la gente colta che frequenta nei convegni letterari, che fra i proletari e i politici di sinistra che manifestano nelle piazze, e si rende conto di possedere un'identità troppo "perbene" per identificarsi con le classi sociali povere da cui lei deriva.

Coeva ai cambiamenti sociopolitici dell'Italia di quel tempo, iniziò a svilupparsi l'ondata culturale femminista che, con il supporto anche dei mass media, tendeva a promuovere l'emancipazione della donna in ambito individuale, familiare e lavorativo. All'interno dei posti di lavoro e in specifici luoghi di aggregazione, si istituirono dei collettivi femministi con l'obiettivo della parità uomo-donna. Il movimento femminista ebbe un ruolo significativo nell'approvazione in pochi anni di importanti leggi relative alla sfera del privato: la legge sul divorzio del 1974, la riforma del diritto di famiglia che sanciva la parità giuridica fra coniugi e l'abbassamento della maggiore età da 21 a

¹²⁴ Ivi, p. 132.

¹²⁵ Ivi, p. 58-9.

18 anni, entrambi del 1975, e la legalizzazione dell'interruzione volontaria della gravidanza del 1978.

Nel corso del soggiorno a Firenze presso la cognata Mariarosa, Elena frequenta un gruppo di femministe e si dedica a letture progressiste (Hegel, Marx, Engels, Lenin, Freud), tra le quali figura l'opera di Carla Lonzi, scrittrice e femminista teorica della differenza sessuale e redattrice del *Manifesto di Rivolta Femminile* del 1970. Tale lettura apre un nuovo orizzonte di consapevolezza in Elena, la quale si domanda come sia possibile che una donna sappia pensare in maniera così indipendente e alternativa al sentire comune: «Ho faticato tanto sui libri, ma li ho subiti, non li ho mai veramente usati, non li ho mai rovesciati contro sé stessi. Ecco come si pensa. Ecco come si pensa contro. Io – dopo tanta fatica – non so pensare. [...] Lila invece sa. È la sua natura. Se avesse studiato, avrebbe saputo pensare a questo modo»¹²⁶. Elena sente solo in questo momento la necessità di avere un comportamento autentico, rendendosi conto che fino ad ora aveva «mascolinizzato» il proprio pensiero per essere ben accetta dalla cultura maschile. Questa nuova visione della condizione femminile diventa una linea guida per interpretare situazioni ed eventi del rione riguardanti il rapporto uomo-donna così come descritti nel suo libro e nel corso dei successivi convegni che frequenta.

Oltre a questa stagione di fermento innovativo, la società italiana degli anni Settanta sperimentò un lungo periodo di terrorismo. Gli aspri contrasti politici sempre esistenti sfociarono in azioni violente coinvolgenti anche cittadini inermi. Il primo attentato terroristico che inaugurò il periodo della cosiddetta “strategia della tensione” avvenne nella Banca Nazionale dell'Agricoltura di Milano nel dicembre del 1969, tristemente nota come strage di piazza Fontana e madre di tutte le stragi successive (piazza della Loggia a Brescia e treno Italicus nel 1974, piazza della stazione di Bologna nel 1980, ecc.). Tali attentati vennero attribuiti ad organizzazioni di matrice neofascista (Ordine Nero, Ordine Nuovo, ed altri) e diedero inizio al periodo del terrorismo nero che seminava il panico nei luoghi pubblici.

¹²⁶ Ivi, p. 255.

Nello stesso tempo, a sinistra, come degenerazione violenta del movimento politico del 1968, emersero gruppi di lotta armata contro il capitalismo e le istituzioni in generale, tra i quali il primo e più pericoloso fu quello delle Brigate Rosse di matrice marxista-leninista, inaugurando così il periodo del terrorismo rosso. Magistrati, giornalisti, politici, dirigenti d'azienda, rappresentanti delle istituzioni e delle forze dell'ordine furono sequestrati, gambizzati, o uccisi. Le Brigate Rosse si infiltrarono anche nei movimenti studenteschi e sindacali, estremizzando lo scontro politico e portando in piazza le armi da fuoco durante le manifestazioni di protesta. La più eclatante azione organizzata da questo gruppo fu il sequestro e l'assassinio di Aldo Moro e della sua scorta nel 1978. Si trattò di un attacco armato al cuore dello stato allo scopo di costringere le istituzioni a scendere a patti con le Brigate Rosse e a riconoscerne l'autorità. Il Partito Comunista che appoggiava i movimenti di protesta studenteschi e sindacali inizialmente non condannò le Brigate Rosse e altre frange violente, definendo tali militanti sovversivi come "compagni che sbagliano." Si arrivò persino all'uccisione di esponenti politici e sindacali della sinistra accusati dalle Brigate Rosse di essere in combutta con il nemico capitalista e con il potere, come ad esempio Guido Rossa. Solo in seguito a tali eventi e al culmine del terrorismo rosso, cioè dopo il sequestro di Aldo Moro, vi fu una chiara e netta presa di distanza del partito da tutti gli estremisti rossi. Ciò portò all'unità delle maggiori forze politiche italiane, al fine di contrastare la violenza e il terrorismo, creando le basi dell'intesa tra Partito Comunista e Democrazia Cristiana, che insieme appoggiarono un governo di solidarietà nazionale.

Questo lungo periodo di violenza e di terrorismo rosso e nero, definito come "anni di piombo," viene talvolta richiamato nell'ultimo volume di Ferrante. In occasione di una conferenza a Ferrara, nella rossa Emilia, un mese dopo il ritrovamento del cadavere di Aldo Moro, Elena chiama assassini i suoi sequestratori, ritenendo ingenuamente di poter dire che chi uccide è un assassino. Poiché l'atmosfera politica di quel periodo imponeva di misurare le parole seguendo uno standard politicamente corretto che si adeguasse all'ideologia dell'estrema sinistra, avviene che il suo pubblico

protesta, criticandola e sbeffeggiandola, declamando: «*assassini sono i fascisti*»¹²⁷. Viene anche messa in evidenza la consapevolezza di Elena che, spostandosi tra Napoli e il Nord per motivi di lavoro e di famiglia, nota: «Unico legame tra l'alto e il basso mi pareva il sangue. Si uccideva sempre di più, in Veneto, in Lombardia, in Emilia, nel Lazio, in Campania. Davo uno sguardo al giornale, la mattina, e certe volte il rione mi sembra più tranquillo del resto d'Italia».¹²⁸ Si rende conto che la violenza del rione consiste nella solita lotta tra maschi, nella prevaricazione delle donne e nell'occasionale uccisione di qualcuno per futili motivi. Si tratta, quindi, di violenza comune del rione, che lei conosce sin dall'infanzia, mentre la violenza politica è qualcosa di universale che attanaglia tutta l'Italia.

Il grande terremoto dell'Irpinia del 1980 colpì in maniera devastante la Campania centrale, estendendosi fino a Napoli sia pur con minore intensità ma causando gravi danni. Parte della ricostruzione fu gestita dalla malavita organizzata, la camorra, che utilizzò i fondi ricevuti dal governo e dalle organizzazioni umanitarie per accrescere il suo potere economico e di controllo del territorio. Contemporaneamente e successivamente, la camorra ingrandì ulteriormente le sue risorse, gettandosi a capofitto nel mercato nazionale e internazionale delle droghe pesanti e delle armi in collaborazione, e talvolta in contrapposizione, con le altre organizzazioni criminali (mafia, 'ndrangheta, ecc.). Grazie agli ingenti capitali della malavita, il territorio di Napoli e dintorni continuò a subire la speculazione edilizia, già avviata negli anni Sessanta dal sindaco Achille Lauro, come ben rappresentato nel film *Le mani sulla città* di Francesco Rosi, sia pur ora con minore impatto sul territorio, dati i vincoli legali, paesaggistici e ambientali che gradatamente venivano imposti dalle autorità.

Le due protagoniste del romanzo vivono il marasma ambientale e sociale procurato alla loro città dal terremoto. Il mare inonda la costa di Napoli per circa un kilometro da via Caracciolo a Mergellina, il tunnel del rione crolla, il carcere di

¹²⁷ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit, p. 77.

¹²⁸ Ivi, p. 147.

Poggioreale viene distrutto e i detenuti o muoiono oppure fuggono per la città seminando ulteriore confusione e disagio sociale. Nel 2005, Elena incontra Lila per l'ultima volta a Napoli e osserva le conseguenze delle decennali speculazioni edilizie. Mentre il rione vecchio è rimasto lo stesso— «Resistevano le case basse e grigie, il cortile dei nostri giochi, lo stradone, le bocche scure del tunnel e la violenza» —il paesaggio circostante ora consiste di masse di palazzoni di cemento e vetro. La narratrice constata che i lavori si sono fermati e che, ad esempio, «il grattacielo della stazione, più che il simbolo di una comunità che si stava rinnovando, mi pareva un ulteriore nido dell'inefficienza»¹²⁹.

Napoli, reduce dalle profonde ferite inferte dalla guerra, diventa quindi nella seconda metà del Ventesimo Secolo una metropoli le cui particolarità socioeconomiche, la storia e il dialetto-lingua la rendono luogo privilegiato per lo sviluppo di un filone di tematiche da esplorare in opere letterarie.

III.2 Narrativa partenopea del secondo dopoguerra

La tetralogia di Ferrante, pur svolgendosi temporalmente nel periodo postbellico, trova il primo significativo collegamento letterario con l'opera di Matilde Serao. In *L'amica geniale*, infatti, viene illustrata una situazione di degrado umano e sociale che sembra richiamare “il ventre di Napoli” così come descritto dalla Serao a fine 1800¹³⁰, facendo emergere la capacità di sopportazione alle condizioni avverse e l'istinto di sopravvivenza dei napoletani.

Il dopoguerra è stato raccontato in maniera iconica tramite il Neorealismo, che ebbe come precursore in letteratura il verismo di Verga insieme a Capuana e Serao, e viene popolarmente riconosciuto nel medium cinematografico di Visconti, Rossellini,

¹²⁹ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit, p. 17.

¹³⁰ M. SERAO, *Il ventre di Napoli*, Fratelli Treves, Milano 1884.

De Sica, e altri. Il *New Yorker* riporta: «If Ferrante’s earlier novels have some of the brutal directness and familiar torment of Elsa Morante’s work, then “My Brilliant Friend” may remind the reader of neorealist movies by De Sica and Visconti, or perhaps of Giovanni Verga’s short stories about Sicilian poverty»¹³¹ [Se i primi romanzi di Ferrante hanno qualcosa della brutale schiettezza e del tormento familiare del lavoro di Elsa Morante, allora *L’amica geniale* può richiamare al lettore il cinema neorealista di De Sica e Visconti, e forse le novelle di Giovanni Verga sulla povertà siciliana]. Similmente all’opera verghiana, la tetralogia verte sulla profonda separazione tra la classe sociale degli umili e vinti e quella dei borghesi che talvolta mostrano un certo disprezzo per il popolo e per il lavoro manuale.

I film neorealisti, le cui scene venivano quasi sempre girate in esterno e ai margini della città o in campagna, trattano storie contemporanee al periodo e spesso realmente avvenute. Generalmente, i registi si avvalevano di attori non professionisti, molte volte bambini in ruoli da protagonista, coloro che impersonavano la parte di gente impegnata in attività di tutti i giorni, spesso lavoratori disagiati e poveri. Per quanto riguarda le donne, si osservano figure tragiche come la mondina Silvana Mangano di *Riso amaro* di De Santis del 1949 o la mamma Anna Magnano di *Bellissima* di Blasetti del 1951, che evidenziano le problematiche esistenziali e le difficoltà di sbarcare il lunario in situazioni di disagio sociale ed economico. Col migliorare delle condizioni di vita, negli anni e nei decenni successivi, la figura femminile evolverà in ruoli più emancipati, sia tragici che di commedia, non legati esclusivamente alle problematiche di sussistenza materiale, interpretati in una miriade di film da grandi attrici della tradizione popolare italiana (Loren, Lollobrigida, Cardinale, Vitti, ecc.).

Oltre ad essere una nota corrente cinematografica, il Neorealismo nacque come movimento letterario che mirava a dare ugual peso sia agli stati di coscienza individuali

¹³¹ J. WOOD, *Women on the verge. The fiction of Elena Ferrante*, «The New Yorker», 21 gennaio 2013.

che alla vita materiale, soprattutto delle classi subalterne. Diede l'opportunità ai lettori di rivivere i drammi della guerra e del periodo postbellico, rappresentando sia la dimensione privata che quella pubblica dei personaggi in quanto: «L'aspirazione, certamente ambiziosa, era di attingere ad una totalità rappresentativa che emulasse quella della grande narrativa psicosociale ottocentesca». A livello stilistico, il linguaggio medio-basso diede inoltre un'occasione a gran parte del popolo di condividere tali esperienze letterarie¹³².

Come delineato da Laura Cannavacciuolo in *Napoli Boom*, ogni scrittore partenopeo ha rappresentato la realtà di Napoli attraverso la verità determinata dalle proprie osservazioni ed esperienze, trasformando la città in un vero e proprio genere letterario¹³³. Il dopoguerra partenopeo venne inizialmente analizzato da Curzio Malaparte in *La pelle* del 1949. Questa narrazione cruda e disincantata descrive la disperazione dei napoletani sconfitti che, per soddisfare i bisogni elementari, accettano dalle truppe americane qualsiasi umiliazione fino alla prostituzione minorile. Analoghe tematiche vennero affrontate da Anna Maria Ortese, che critica implicitamente il prevalente stile neorealista dell'epoca, scontrandosi con gli scrittori napoletani progressisti che tendevano a liberarsi dai miti letterari gravanti sulla città di Napoli, accusandoli di aver raggiunto “il silenzio della ragione.” Uno di questi autori, Raffaele La Capria, il quale contrastava la visione di Ortese, vinse il Premio Strega nel 1961 per il romanzo *Ferito a morte*, che narra la Napoli indolente della borghesia cittadina. Questa denuncia sociale a livello universale descrive la metamorfosi dalla Foresta Vergine ad una giungla urbana, trasformando Napoli in parabola esistenziale per lo scorrere del tempo e della storia¹³⁴.

¹³² SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, op.cit., p. 16.

¹³³ Cfr. L. CANNAVACCIUOLO, *Napoli Boom: Il romanzo della città (1958-1978)*, Sinestesie, Avellino 2016.

¹³⁴ Ivi, pp. 54-62.

Degno di nota è lo sviluppo di una letteratura partenopea che utilizza sia il gergo dialettale che l'italiano della borghesia, un linguaggio ibrido adoperato differentemente da ciascun autore. L'opera di Pasolini insieme ai discorsi di Gramsci sullo spiacevole distacco tra la letteratura degli intellettuali ed il linguaggio del popolo rispetto all'ideale di letteratura nazional-popolare, aiutò ad instaurare un nuovo rapporto tra italiano e dialetto nella narrativa. Questo bilinguismo non avvenne soltanto strutturalmente riportando frasi in dialetto, ma soprattutto metaforicamente e moralmente evidenziando la coscienza del popolo nei romanzi. Un rappresentante di tale tendenza fu Domenico Rea che, pur formatosi usando il dialetto napoletano, sviluppa nelle sue opere una «perfetta diglossia»¹³⁵. Gli scritti di Rea, unitamente alle produzioni di Pasolini, funsero da esempi per il saggista Mario Pomilio, che, argomentandone diffusamente, approfondì il rapporto tra dialetto e italiano all'interno del romanzo¹³⁶.

La narrativa degli anni Sessanta ostentò notevoli tracce di americanizzazione culturale e, per conseguenza, di una società italiana crescentemente consumistica. Ad esempio, in *Donnarumma all'assalto* (1959), Ottiero Ottieri descrive una vita strutturata che ruota intorno ad una fabbrica di Pozzuoli, contrapponendo l'immagine dello stabilimento a quelle della natura che circonda la città, come il mare e il sole. Attraverso questo contrasto visivo, Ottieri utilizza la periferia per illustrare il degrado umano e sociale della città¹³⁷. Anche Carlo Bernari in *Era l'anno del sole quieto* (1964) descrive un ambiente di fabbrica che crea una patologia universale della società dei consumi¹³⁸. Similmente, Domenico Rea in *Una vampata di rossore* (1959) paragona con notevole realismo la vita provinciale di Nofi, un paese fittizio tra Napoli e Salerno, ad una gabbia infernale, rimpiangendo l'immagine marina evocata da Napoli, che è

¹³⁵ Ivi, pp. 35-6.

¹³⁶ Cfr. M. POMILIO, *Dialetto e linguaggio*, «Le ragioni narrative», I, 2, marzo 1960; ora in D'EPISCOPO, «Le ragioni narrative», pp. 73-104.

¹³⁷ Cfr. CANNAVACCIUOLO, *Napoli Boom: Il romanzo della città* (1958-1978), op.cit., pp. 45-50.

¹³⁸ Cfr. Ivi, pp. 63-7.

ormai industrializzata e irriconoscibile. Poiché per lui tale città è ormai un ambiente ben più sgradevole di quello ristretto della provincia, Rea produce un'allegoria tra la malattia della moglie, consistente in una massa cancerosa sull'addome, e il dramma di Napoli¹³⁹. Benché le opere di questo periodo ebbero poca rilevanza sul mercato nazionale, i loro temi letterari in comune consistevano in: contrasto tra centro e periferia, linguaggio ibrido con termini tecnici e dialettali, tono cronachistico e ripetute allusioni al mare ed alla città come labirinto¹⁴⁰.

Il tipo di narrazione cronachistica venne messo da parte negli anni Settanta con il pieno avvento del capitalismo e venne sostituito dall'investigazione sociologica. La teoria sul romanzo di György Lukács iniziò a diffondere l'idea che la letteratura dovrebbe oltrepassare il periodo neorealista attraverso l'abbandono della cronaca, spostando la sua attenzione su un nuovo realismo storico con l'obiettivo di rispecchiare il presente, così come avviene in *Il Gattopardo* (1959) di Tomasi di Lampedusa. Lukács introdusse due concetti fondamentali del romanzo storico moderno: il "personaggio tipico" che unisce caratteristiche generiche ed individuali recuperando lo spirito di un tempo, e una narrazione realista che combina i dati storici con il giudizio dell'autore sul presente¹⁴¹. Un primo manifestarsi di questi cambiamenti si verifica in *La dama di piazza* (1961) di Michele Prisco, storia di una famiglia napoletana nel periodo tra le due guerre mondiali con particolare enfasi sullo scontro tra fascisti ("camicie nere") e antifascisti, avente come tema di base il commento dello scrittore sul presente tramite una ricreazione del passato. Inoltre, l'autore, utilizzando metafore di cecità, malattia, umiliazione, e rassegnazione, crea un nesso significativo tra Aurora, la protagonista, e la città di Napoli, ambientando le vicende in via Pontecorvo dove lei abita. Alcuni anni dopo, in *Una spirale di nebbia* (1966), Prisco focalizza la rappresentazione simbolica del paesaggio non più su un singolo personaggio, come fece con Aurora, ma sulla condizione esistenziale di tutti i cittadini

¹³⁹ Cfr. Ivi, pp. 50-4.

¹⁴⁰ Cfr. Ivi, p. 80.

¹⁴¹ Cfr. G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1972.

di Napoli, ormai ritenuta dall'immaginario nazionale una città dannata¹⁴². Perciò in sintesi, negli anni Settanta, «lo scrittore ha il compito di ispirare attraverso il proprio lavoro letterario un nuovo umanesimo che, a dispetto dei formalismi contemporanei, sia capace di proporre un nuovo e più consapevole uso degli strumenti della ragione al fine di cogliere, nel presente, la “nozione dell'eterno”»¹⁴³.

Spinazzola spiega che ad oscurare l'influsso del Neorealismo, contribuirono principalmente due fattori: l'avvento della tecnologia e della modernizzazione, e la diffusione di nuovi generi, come fumetti e fotoromanzi, rivolti principalmente ad un pubblico femminile. Negli anni Settanta, oltre a quello femminista, si diffusero anche movimenti avanguardisti e sperimentali. Prendendo spunto da questi influssi, in *La Storia* (1974), Elsa Morante «si poneva in contrasto frontale rispetto all'abominazione degli intenerimenti patetici invalsa nella temperie culturale di quel periodo: ma ritrovava una via maestra per la comunicazione con un pubblico largo»¹⁴⁴. Adoperando il termine di Spinazzola, Morante riuscì a «democratizzare» il romanzo strutturalmente, tematicamente ed economicamente. Innanzitutto, creò uno stile facilmente accessibile ad un pubblico meno acculturato, soddisfacendo contemporaneamente i gusti dell'élite letteraria. Inoltre, focalizzando il romanzo su una protagonista femminile e su personaggi di basso ceto sociale, così rispecchiando la quotidianità del popolo, stimolò la sensibilità dell'italiano medio del dopoguerra. Per rendere la sua opera materialmente accessibile al pubblico e particolarmente alla giovane generazione, vendette i suoi libri a prezzo ridotto. Sia Morante che Ortese, «assunsero la loro marginalità e la dissonanza dal mondo letterario dell'attualità (quell'attualità che comprendeva anche la questione femminile) come un elemento di forza stilistica e di originalità», rinunciando quindi ad ulteriori tentativi di accesso ad

¹⁴² Cfr. Ivi, pp. 85-114.

¹⁴³ Ivi, pp. 94-5.

¹⁴⁴ V. SPINAZZOLA, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, op.cit., p. 29.

un canone che le escludeva «per trovare non una stanza tutta per sé, ma un non-luogo e un non-tempo personali»¹⁴⁵.

Degno di nota in questo periodo è lo sviluppo del concetto spaziale di “Anticittà.” In *Le notti di Glasgow* (1970), Luigi Compagnone racconta in episodi la vita di vari quartieri della città, ad esempio la periferia “lager” del Rione Traiano. Sviluppandosi invisibilmente e parallelamente al centro, questo luogo rappresenta l’“Anticittà”, laddove si concentrano frustrazione e omologazione, ovvero, uniformità di comportamenti e massificazione di tendenze delle classi più povere. Il titolo dell’opera richiama il degrado di Glasgow negli anni Settanta, in cui la mancanza di solidarietà e l’assenza di senso della comunità si manifestavano in uno spregevole antagonismo di cittadini aventi aspettative socioeconomiche simili. Tale degrado viene raccontato ancora una volta attraverso un personaggio femminile, che, una volta divenuta madre, manifesta la sua commossa riflessione: «“Lo sai che anche questo figlio è come i ragazzi di Glasgow? [...] Forse anche questo figlio, come quei ragazzi, vuol uscire alla luce; forse anche lui si sente in prigione [...]. Non era meglio se era davvero un tumore?”» e «“...sarà anche lui una violenta, fantastica menzogna secondo il proprio impuro modello”»¹⁴⁶. Con un briciolo di residua speranza, la donna decide di chiamare il bimbo Angelo per cercare di neutralizzare le forze negative catalizzatrici del rione¹⁴⁷.

Oltre all’anteposto confronto tra Ferrante e le varie caratteristiche che accomunano il suo genere di scrittura di e quello di Elsa Morante, le tematiche che la avvicinano ad Anna Maria Ortese (comparazione che verrà approfondita in seguito), atra scrittrice partenopea meno nota la cui opera è incentrata sul proprio legame con

¹⁴⁵ V. COX E C. FERRARI, *Verso una storia di genere della letteratura italiana: percorsi critici e gender studies*. Il Mulino, Bologna 2012, p. 275.

¹⁴⁶ L. COMPAGNONE, *Le notti di Glasgow*, Club degli editori, Milano 1970, p. 191, 201.

¹⁴⁷ Cfr. CANNAVACCIUOLO, *Napoli Boom: Il romanzo della città* (1958-1978), op.cit., pp. 114-17.

Napoli è Fabrizia Ramondino.¹⁴⁸ Caratteristiche della sua scrittura comprendono la memoria familiare, il frammento, lo sfondo storico del dopoguerra, la classi sociali ed i cambiamenti generazionali. Il più noto romanzo dell'autrice, *Althénopis*, “occhio di vecchia” del 1981, è imperniato sui ricordi dell'infanzia presso una Napoli degradata e guidato da due figure femminili, una nonna che odorava ed una madre che profumava di sapone. I racconti della nonna evocano la scrittura di Serao che descriveva i poveri con realismo ma al contempo con un'aura splendente. Il corpo femminile ed il rapporto tra madre e figlia sono analoghi pilastri che verranno poi elaborati nella tetralogia di Ferrante, come anche «il mare [che] era la più grande delle nostre feste»¹⁴⁹, e la rappresentazione di Napoli, «città che “invoglia a partire” ma che ti segue “dovunque, come un'ombra”, un grande teatro dove “ogni attore nella brevità della parte sembra ogni volta racchiudere il suo intero destino”»¹⁵⁰.

A differenza degli altri scrittori citati appartenenti alla stessa generazione, Ermanno Rea pubblicò successivamente, avvalendosi del vantaggio del tempo per descrivere la prospettiva postbellica napoletana. La sua opera sfociò nel ciclo *Rosso Napoli* (2008) in cui il protagonista torna nella sua città dopo quarant'anni, riscoprendo i luoghi della giovinezza. Secondo l'autore, i volumi della serie formano «“un unico fluviale romanzo basato su tre storie di donne. Tutte belle. Tutte dannate. Tutte specchio di quella Napoli che forgiò i loro rispettivi destini a immagine e somiglianza del proprio”»¹⁵¹. Rea specifica anche che le donne diventano metafore, non allegorie di Napoli, in quanto l'esperienza è resa diretta tramite il continuo passaggio narrativo

¹⁴⁸ Parole della Ramondino nel libro del 1991, *Star di casa*: «Così Napoli, dove è così difficile vivere e che invoglia tanto a partire, che è così difficile abbandonare e che costringe sempre a tornare, diventa, più di molti altri, il luogo emblematico di una generale condizione umana nel nostro tempo: trovarsi su un inabitabile pianeta, ma sapere che è l'unico dove per ora possiamo star di casa».

¹⁴⁹ F. RAMONDINO, *Althénopis*, Einaudi, Torino 2016.

¹⁵⁰ N. GRUARIN, *Fabrizia Ramondino. La scrittrice riflessa*, «Doppiozero», 23 giugno 2018.

¹⁵¹ E. REA, *Rosso Napoli. Trilogia dei ritorni e degli addii. Mistero napoletano—La dismissione—Napoli Ferrovia*, Prefazione di G. Ferroni con una nota dell'Autore, BUR, Milano 2009, p. 37.

dai personaggi alla città. Nel primo libro, Francesca Spada, membro attivo del partito comunista napoletano degli anni Cinquanta che si suicidò nel 1960, diventa oggetto delle indagini trent'anni più tardi. Il rinnovato interesse nelle motivazioni del suicidio della donna, scoperte dal suo diario e da testimonianze di familiari ed amici, equivale al destino mortale di Napoli dopo la guerra e alla sua rinascita negli anni Novanta. Il secondo volume di Rea utilizza la malattia del personaggio Marcella come metafora dello smantellamento di una fabbrica. Nell'ultimo romanzo, la tossicodipendente Rosa La Rosa, classica *femme fatale* e simbolo del "destino," rispecchia l'atmosfera urbana autodistruttiva della città; entrambe non si possono amare e sono in lotta contro il tempo¹⁵².

Via Gemito (2000) di Domenico Starnone, vincitore del Premio Strega del 2001, si rifà ad un immaginario antico, cioè Napoli, città dalla quale si parte ed alla quale si ritorna. Questo romanzo, proiettato nel passato della tradizione napoletana, sviluppa retrospettivamente la storia di un io narrante dall'immediato dopoguerra fino agli anni Sessanta, gli eventi familiari, e il tema della ricerca della madre, debole e remissiva, chiusa nel dialetto, in contrapposizione alla figura del padre, frustrato ed autoritario. Risalta «la *nekuya*, il ritorno dello scrittore [...] si ricostituisca come percorso di strade, riattraversamento di luoghi, riconoscimento delle stazioni di una *via crucis* [...] la figuralità diffusa del male di vivere»¹⁵³. Similmente alla tetralogia di Ferrante, in cui lo spazio è più importante del tempo, risalta la netta separazione fra chi si allontana e chi rimane (volume 3: *Storia di chi fugge e di chi resta*), e il tema della memoria del narratore che pervade l'opera.

Malacqua di Nicola Pugliese (1976), pubblicamente apprezzato ed elogiato da Italo Calvino, venne stampato da Einaudi in pochissime copie e rimesso nuovamente in circolazione nel 2017. Trattasi della cronaca di quattro giorni di acquazzoni incessanti su Napoli, il romanzo apre con il protagonista, giornalista Carlo Andreoli,

¹⁵² Cfr. CANNAVACCIUOLO, *Napoli Boom: Il romanzo della città* (1958-1978), op.cit, pp. 137-53.

¹⁵³ E. GIAMMATTEI, *Il romanzo di Napoli*, Guida, Napoli 2003, p. 143.

di fronte a Castel dell'Ovo che s'incammina per via Partenope ritornando al lavoro. Durante le seguenti giornate, in diversi quartieri della città vengono ritrovati dei cadaveri, ognuno assieme ad una bambola. I cittadini sono convinti che Napoli abbia subito ben di peggio degli attuali temporali ed omicidi; il protagonista, pur tentato di fuggire dalla città, riflette sull'amore che tutti i figli di Partenope provano per la loro madre terra, domandandosi: «Se uno lascia la propria città, il proprio posto, per il resto è uguale, sempre uguale dovunque, no?, tutto sta a recidere il cordone ombelicale, una volta reciso poi è tutto uguale per davvero»¹⁵⁴. Sebbene dopo quattro giorni smetta di piovere, Andreoli realizza che comunque nulla cambierà nella città dolente e grigia, e sa che alla fine non sarà in grado di recidere il cordone ombelicale e lasciare Napoli.

III.3 Richiami storico-letterari di Ferrante

Le suddette caratteristiche del dopoguerra partenopeo sono richiamate nel più notevole romanzo contemporaneo ambientato nel periodo postbellico napoletano, cioè la saga di Elena Ferrante. Allo stesso tempo, le tematiche di identità e alterità portate alla luce dal rapporto di amicizia tra Elena e Lila sono emblematiche della contemporaneità letteraria. Ovvero: «La Napoli dell'*Amica geniale* è un mondo nel quale arcaico e contemporaneo convivono e si mescolano l'uno nell'altro, complicando e diluendo la cronologia lineare, polverizzando la compattezza della Storia e dei suoi grandi eventi»¹⁵⁵.

La storia politica del dopoguerra viene vissuta dalle protagoniste come racconto personale in cui i camorristi non vengono in fondo ritratti come peggiori degli intellettuali che Elena ambisce di imitare per tutta la vita¹⁵⁶. Ogni personaggio, con la

¹⁵⁴ N. PUGLIESE, *Malacqua*, Tullio Pironti, Napoli 2017.

¹⁵⁵ DE ROGATIS, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale*, op.cit., pp. 123-137.

¹⁵⁶ Cfr. A. BENINI, *Le amiche geniali*, «Il Foglio», 9 dicembre 2013.

sua professione e il suo status socioeconomico, è narrato come un soggetto della storia delle amiche che le ha in qualche maniera segnate, ma anche come attore di una “sceneggiata napoletana”, genere teatrale popolare partenopeo basato sul canto e sulla recitazione drammatica delle passioni primarie che viene utilizzato da Ferrante per raccontare una storia tortuosa¹⁵⁷. I Solara rincorrono un’ascesa sociale attraverso la criminalità, laddove Elena e Nino fanno altrettanto tramite opportunità sociali legalmente codificate. Mentre don Achille rappresenta gli anni oscuri antecedenti alla nascita di entrambe le protagoniste nell’agosto del 1944, Lila durante il periodo d’impiego nella fabbrica Soccavo volge lo sguardo alle pessime condizioni lavorative, all’assenza di protezione sociale e sindacale, e ai violenti conflitti tra comunisti e neofascisti¹⁵⁸.

Una particolare figura della sceneggiata napoletana, il “femminiello,” ruolo attribuito da Ferrante al personaggio di Alfonso Carracci, la cui trasformazione viene ritratta in maniera dettagliata nell’ultimo volume, sottolinea l’ambiguità dell’identità. Quando Elena ricomincia a frequentare Lila e i vecchi amici del rione, rimane turbata dal nuovo aspetto di Alfonso: «Il mio vecchio compagno di banco, coi capelli sciolti, la veste elegante, era la copia di Lila. [...] un maschio-femmina di quelli che avevo raccontato nel mio libro, pronto, pronta, a incamminarsi per la strada che porta alla Madonna nera di Montevergine»¹⁵⁹; resta ancora più sorpresa quando scopre che Alfonso è diventato l’amante di Michele Solara, il quale ha da sempre adorato e corteggiato Lila. Nella tradizione napoletana, «I “femminielli” sono “individui di sesso maschile che realizzano la loro identità nella assunzione del modello femminile. In prima approssimazione essi sono assimilabili ai travestiti che vivono in maniera consapevole l’identità femminile ostentandola attraverso le movenze, gli abiti, il

¹⁵⁷ Cfr. DE ROGATIS, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell’Amica geniale*, op.cit., p. 128.

¹⁵⁸ Cfr. G.R. BULLARO, *The Era of the ‘Economic Miracle’ and the Force of Context in “Ferrante’s My Brilliant Friend”*, «The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins», Palgrave Macmillan, Basingstoke (UK) 2016, pp. 15-44.

¹⁵⁹ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 151.

trucco”»¹⁶⁰. Differentemente dall’omosessuale, il femminiello è storicamente integrato nel popolo per via dei suoi presunti poteri magici e della sua partecipazione a manifestazioni religiose, come il pellegrinaggio alla Madonna di Montevergine¹⁶¹. Dal punto di vista contemporaneo, tale personaggio potrebbe certamente essere d’interesse analitico negli studi di genere d’avanguardia. Più ampiamente, il femminiello contribuisce a raffigurare l’enigma che racchiude la città di Napoli. Il suo implicito coinvolgimento della sceneggiata napoletana ferrantiana illustra l’universalità e l’attualità dell’opera e dei suoi meccanismi letterari, pur essendo essi radicati nella cultura locale partenopea¹⁶².

Relativamente al suo avvicinamento alla tradizione partenopea, altra questione letteraria affrontata da Ferrante riguarda la lingua parlata dai personaggi della tetralogia. Poiché «La Napoli plebea è un’alterità irriducibile»¹⁶³ che le protagoniste incarnano sin dalla nascita, il lettore è guidato a percepire alcuni dettagli della loro quotidianità, come il fatto che a dieci anni le ragazze non abbiano mai visto il mare pur abitando in una città di porto, o che a diciassette non siano mai entrate in un ascensore. Il dialetto, che appare in rare ma ricorrenti circostanze della narrazione, dimostra l’appartenenza delle amiche alla “plebe”, rivelandoci il «magma delle origini»¹⁶⁴ che brucia nella narratrice in quanto, pur divenuta una scrittrice famosa, percepisce la lingua italiana in sé come una «maschera portata così bene che era *quasi* faccia»¹⁶⁵.

¹⁶⁰ G. D’AGOSTINO, *Il sesso in maschera*, in AA.VV., *Maschere e corpi*, a cura di F. Castelli e P. Grimaldi, Meltemi, Roma 1997, pp. 147-48.

¹⁶¹ Cfr. DE ROGATIS, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell’Amica geniale*, op.cit., p. 136-37.

¹⁶² Un esempio di tale figura nella tradizione partenopea si ritrova in *Scende giù per Toledo* (1975) di Patroni Griffi. Rosalinda Sprint è un femminiello che vive nel quartiere di Toledo; il suo grottesco travestimento è simbolo di bellezza perduta, gergo popolare, tradizione culturale della napoletanità, ma anche emblema di alterità sociale. Si evince un forte legame tra la città e tale protagonista. Cfr. CANNAVACCIUOLO, *Napoli Boom: Il romanzo della città (1958-1978)*, op.cit., p. 119-23.

¹⁶³ DE ROGATIS, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell’Amica geniale*, op.cit., p. 132.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, op.cit., p. 401.

Pertanto, si avvertono registri linguistici alti e bassi a seconda delle situazioni in cui Elena si trova, ciò rispecchiando la duplicità della sua identità plebea e borghese.

Una particolare versione della metafora Lila—Napoli basata sulla teoria del *somatope* [“somatopo”] o corpo spazio¹⁶⁶ unitamente a vari spunti presi da teorie femministe e postcoloniali viene proposta da Ruth Glynn. Dato che, persino nella sua assenza, il corpo di Lila agisce da forza conduttrice del racconto, catapultando Elena nella scrittura, Glynn «Reads the relationship between Elena and Lila as heuristic for that between the cultured ‘northern gaze’ on Naples and the city as the object of that gaze, as constructed in the historical repertoire»¹⁶⁷ [Interpreta il rapporto tra Elena e Lila come euristico rispetto a quello fra l’acculturato ‘sguardo settentrionale’ su Napoli e la città come oggetto di tale sguardo, così come costruito nel repertorio storico]. Lila sarebbe considerata il principale “somatopo” della città, ma la scoperta del cadavere di Gigliola nell’ultimo volume ci porta a considerare il suo corpo come “somatopo” supplementare di Napoli e contemporaneamente come metafora per la promessa di bellezza in gioventù mutata in deformità e abbandono. Glynn sostiene che, negli ultimi volumi della serie, la narratrice ribalti la sua opinione sull’alterità di Napoli rigettando lo “sguardo settentrionale” quando commenta la modernità del rione ed il successo delle imprese di Lila e dei Solara. In quel momento, si rende conto che l’instabilità sociale e la violenza che testimoniò da bambina erano ora parte di un problema nazionale, e rivaluta il corpo della madre in una luce positiva. Al contempo, la dimostrazione che Elena non è più soggiogata dalla sua amica viene data quando il suo manoscritto su Napoli viene ricevuto favorevolmente dal suo editore pur essendo stato in precedenza scartato da Lila; tale atto dissolverebbe il nesso fra Lila e il corpo di Napoli. Tutto ciò permetterebbe alla narratrice di valutare Napoli come città che ha percorso i tempi, discosta dal corpo di Lila, il quale ora agirebbe semplicemente da vettore attraverso il quale apprezzare le ricchezze storiche della città. In questo caso,

¹⁶⁶ Tale teoria nasce come sfaccettatura del cronòtopo o tempo-spazio di Bachtin.

¹⁶⁷ R. GLYNN, *Decolonizing the Body of Naples: Elena Ferrante’s Neapolitan Novels*, «Annali d’italianistica», XXXVII, 2019, pp. 261-88.

la scomparsa di Lila rappresenterebbe una rieducazione ed una rinnovata costruzione somatopica di Napoli. Glynn, tuttavia, ammette in fondo la probabile perduranza dello “sguardo settentrionale” di Elena. Poi c’è la questione della ricomparsa delle bambole nell’epilogo, indice della duratura metafora corporale di Lila e Napoli, dimostrando la sua titanica duratura influenza non soltanto su Elena come persona ma sulla sua scrittura.

Come ultima istanza, occorre considerare la “napoletanità” delle immagini raffigurate sulle copertine dei romanzi di Ferrante entrambe in lingua italiana ed inglese, tutte enfaticamente l’importanza simbolica del mare. Le copertine del primo e del quarto libro inquadrano la zona costiera antistante il lungomare di via Caracciolo. La prima mostra una coppia di sposi e tre bambine ritratti di spalla nella zona di Mergellina che guardano verso il golfo di Napoli con via Partenope e il Vesuvio in evidenza. L’altra raffigura un’immagine abbastanza ravvicinata dalla scogliera di via Caracciolo di due bambine con ali da fatine sedute di spalle sulle rocce che guardano Castel dell’Ovo¹⁶⁸. Questo maniero, il più antico di Napoli caratterizzante il panorama del golfo, coperto dai corpi degli sposi nella prima copertina, viene messo palesemente in risalto nella quarta, con in mezzo il mare che lo separa dalle due bimbe. Il castello, situato sull’isolotto di Megaride dove fu fondato dai Greci il nucleo di Napoli nel sesto secolo a.C., assume un antico e particolare significato storico in quanto, secondo una leggenda risalente al Medioevo, il poeta Virgilio vi nascose un uovo per mantenere in piedi la fortezza. Se si fosse rotto l’uovo, non solo sarebbe cascato il castello, ma tutta Napoli avrebbe subito una serie di catastrofi. La fortezza sopravvisse a varie conquiste della città e, dopo un esteso periodo di degrado, fu restaurata nel 1975.

La scelta di questo castello come *leitmotiv* della sua opera non può essere un caso poiché Ferrante afferma di aver studiato i classici greci e latini e di averne sentito la vicinanza anziché l’antichità. Rivela anche, in un’intervista, di aver immaginato il golfo di Napoli come pieno di sirene che parlano in greco come in una storia d’amore

¹⁶⁸ Cfr. Appendice iconografica p. 1.

di Tomasi di Lampedusa. È convinta che Napoli, con la sua stratificazione storica, sia una città in cui coesistono molti mondi (riconfermando l'idea dell'opera-mondo), compresi sia i classici che l'Europa moderna e contemporanea e anche gli Stati Uniti¹⁶⁹.

Nel corso dei romanzi, Ferrante allude a diverse leggende riguardanti Napoli e Castel dell'Ovo. Oltre a quella di Virgilio, mago e salvatore della città, vi è il mito della sirena Partenope, suicidatasi nei pressi di Megaride, nucleo originario di Napoli. In *Leggende napoletane* del 1881, Matilde Serao presta attenzione a questo ultimo mito di fondazione, scrivendo che Parthenope è immortale in quanto essa rappresenta l'amore. Curiosamente, nel primo libro di Ferrante, *Lila*, all'età di quattordici anni, fa una considerazione attinente: «“Se non c'è amore, non solo inaridisce la vita delle persone, ma anche quella delle città”»¹⁷⁰. Sembra rendersi conto della mancanza di amore nella sua Napoli, o perlomeno in piccolo nel suo rione, come ad indicare che l'animo di Partenope sia davvero morto dopo la guerra. In occasione di questo commento, le protagoniste parlano dell'*Eneide*, che Elena deve studiare per il ginnasio, mentre Lila la legge per passione, concentrandosi sul personaggio di Didone, regina di Cartagine e altra fondatrice di Napoli. Nel poema epico di Virgilio, s'innamora e sposa Enea che la lascia per andare a fondare Roma, per cui Didone pone fine alla sua vita; in questo contesto, la regina rappresenta per Lila ciò che succede quando una città è priva di amore¹⁷¹.

Lila continua a suggerire che Napoli è sprovvista di amore quando nota fenomeni inspiegabili accadere attorno a sé, come se la sua città si stesse ribellando contro i cittadini. Tale sentimento si manifesta in commenti del genere: «“ogni tanto la lava esce dal Vesuvio oppure fa venire un terremoto che distrugge tutto”»¹⁷². Lila,

¹⁶⁹ Cfr. DONADIO, “*Writing Has Always Been a Great Struggle for Me*” *Q. and A.: Elena Ferrante*, op.cit.

¹⁷⁰ FERRANTE, *L'amica geniale*, op.cit., p. 156.

¹⁷¹ Cfr. F. GALLIPPI, *L'amica geniale di Elena Ferrante: alla ricerca di Parthenope*, «Rivista di studi italiani», XXXV, 1, aprile 2017, pp. 207-29.

¹⁷² FERRANTE, *L'amica geniale*, op.cit., p. 257.

senza dirlo esplicitamente, immagina Napoli come Partenope, una città che rappresenta sia vita e creazione che morte e distruzione. Inoltre, la scrittura di Lila viene elogiata da Elena sin dai primi capitoli per la sua potenza fiabesca quasi magica. Questo potere le viene riconosciuto anche da altri: la professoressa Galiani sente in Lila «quel qualcosa di inafferrabile che seduceva e insieme allarmava, una potenza di sirena: succedeva a chiunque»¹⁷³, e l'intero rione percepisce «quell'energia che aveva sempre emanato, ora che era vicina ai quarant'anni le dava un'aria da maga che incantava e spaventava»¹⁷⁴. In fondo, lei è l'unica ritenuta capace di sfidare i Solara, e decide di farlo attraverso la scrittura di Elena: «“visto che hai deciso di stare qui con noi, cambiamo il rione”»¹⁷⁵.

La determinazione di riformare positivamente il suo ambiente dona al testo un «...sapore utopistico inserito proprio da Lila, la quale suggerisce che sarebbe ora di andare contro corrente e in un certo senso “fondare” una nuova città»¹⁷⁶. La prospettiva di Lila richiama Serao, la quale esprime l'idea che per risolvere i mali del presente occorre ritornare al «ventre» dove tutto inizia, cioè fondare una nuova Napoli. La narratrice della tetralogia, alla vigilia del suo matrimonio, esce di casa all'alba e cammina per il lungomare, ammirando Castel dell'Ovo e riflettendo:

«Chissà quale sentimento avrei avuto di Napoli, di me, se mi fossi svegliata tutte le mattine non al rione ma in uno di quei palazzi della litoranea. Cosa cerco? Cambiare la mia nascita? [...] Ripopolare questa città ora deserta con cittadini senza l'assillo della miseria o dell'avidità, senza astio e senza furie, capaci di godersi lo splendore del paesaggio come le divinità che una volta lo hanno abitato?»¹⁷⁷.

¹⁷³ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 121.

¹⁷⁴ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 254.

¹⁷⁵ Ivi, p. 251.

¹⁷⁶ GALLIPPI, *L'amica geniale di Elena Ferrante: alla ricerca di Parthenope*, op.cit., p. 207.

¹⁷⁷ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 205.

Elena diventa consapevole del cambiamento di vita che sta per subire sposando Pietro e, se pur frustrata e rattristita per l'apparentemente inarrestabile sorte della gente di Napoli, decide di lasciarsi alle spalle le sue origini, rassegnandosi a non poter fare nulla per risanare la città, optando invece di partire per sposarsi a Firenze. Per Lila, che si occupa molto più a lungo rispetto all'amica nell'impegno di migliorare il rione, purtroppo questo obiettivo viene annullato nel momento in cui la tragedia della perdita della figlia la travolge. Dopodiché, un solo interesse riaccende la voglia di vivere di Lila: la curiosità di riscoprire Napoli, i suoi monumenti e la sua storia, passione che trasmette ad Imma, l'ultima figlia di Elena. Successivamente alla sparizione di Lila, supponiamo che Elena mette per iscritto la loro storia come atto d'amore per tornare alle origini della loro amicizia come anche alle radici di Napoli. Altra interpretazione della scomparsa finale identifica Lila in Partenope, nel senso che, come per la sirena, la sparizione della protagonista e la sua "morte" letteraria simboleggiano un nuovo inizio o una rinascita della città¹⁷⁸.

Trattasi di una esegesi ottimista del finale della tetralogia, ma, regnando nell'opera suprema l'ambiguità, sta al lettore interpretare la scomparsa di Lila ed il suo legame con Napoli. Ritorno con maggiore enfasi al concetto iniziale del capitolo, ovvero quello di *L'amica geniale* come opera universale. Nonostante la narratrice riesca ad ottenere l'obiettivo che pochi del suo rione sono stati capaci di realizzare, cioè quello di fuggire dalla città natale e trasferirsi al Nord Italia, sperando di trovare ordine e opportunità, finisce per «scoprire, nei decenni a venire, che mi ero sbagliata, che si trattava di una catena con anelli sempre più grandi: il rione rimandava alla città, la città all'Italia, l'Italia all'Europa, l'Europa a tutto il pianeta. E oggi la vedo così: non è il rione a essere malato, non è Napoli, è il globo terrestre, è l'universo, o gli universi»¹⁷⁹. Ferrante stessa in *La frantumaglia* afferma quanto segue: «A Napoli si impara subito a non fidarsi, ridendo, sia della Natura che della Storia. A Napoli il

¹⁷⁸ Cfr. GALLIPPI, *L'amica geniale di Elena Ferrante: alla ricerca di Parthenope*, op.cit., pp.207-29 per maggiori dettagli sulla questione.

¹⁷⁹ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 19.

progresso è sempre progresso di pochi a danno dei più. Ma come vede, di passaggio in passaggio, non stiamo più parlando di Napoli, ma del mondo»¹⁸⁰, «Ciò che potremmo essere, su questo pianeta, e cioè che invece disgraziatamente siamo, a Napoli si vede meglio che altrove»¹⁸¹, e poi in un'intervista di *Le Nouvel Observateur*: «“Aujourd’hui, j’ai l’impression que le monde entier, c’est Naples”»¹⁸² [Oggi, ho l'impressione che il mondo intero sia Napoli].

Tale frase sembra echeggiare le parole di Malaparte in *La pelle*: «Che cosa sperate di trovare a Londra, a Parigi, a Vienna? Vi troverete Napoli. È il destino dell'Europa diventare Napoli»¹⁸³. A tal proposito, Walter Benjamin descrive Napoli come «città porosa»¹⁸⁴, capace di assorbire ogni apporto esterno pur mantenendo le sue tradizioni. Persino l'iconico scrittore partenopeo De Crescenzo scrive in uno dei racconti di Bellavista: «“i napoletani sono come gli altri [...] Tutt il mondo è paese: pensi che io l'anno scorso sono stato rapinato a Milano in pieno centro e che i malviventi non erano nemmeno meridionali”»¹⁸⁵. Avendo ripercorso la storia partenopea del dopoguerra nell'ottica della «verità letteraria»¹⁸⁶ della tetralogia di Ferrante, si può concludere che Napoli ci rivela molte cose del nostro mondo: le

¹⁸⁰ FERRANTE, *La frantumaglia: nuova edizione ampliata*, op.cit., p. 233. Tratto dall'intervista: G. CALLIGARO, *È ora di dire addio a Elena e Lila*, «Io Donna», 8 novembre 2014.

¹⁸¹ Ivi, p. 287. Tratto dall'intervista: G. SKJELDAL, *Den briljante Ferrante*, «Bergens Tidende & Aftenposten» (Norvegia), 1 maggio 2015.

¹⁸² B. LEGRAND, *Elena Ferrante parle enfin!* «L'OBS», 2776, 18 gennaio 2018, p. 25.

¹⁸³ Cfr. FERRANTE, *La frantumaglia: nuova edizione ampliata*, op.cit., pp. 364-65 in cui uno degli intervistatori di Ferrante, Nicola Lagioia, cita il passo di Malaparte, associandolo ad alcune considerazioni di Elena Greco.

¹⁸⁴ W. BENJAMIN, *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2009. Un libro postumo assemblato da Peter Szondi nel 1955 contenente una serie di articoli e reportage sulle città in cui il filosofo scrittore aveva soggiornato.

¹⁸⁵ L. DE CRESCENZO, *Il mancini di papà, Oi dialogoi*, Mondadori, Milano 1985, p. 40.

¹⁸⁶ FERRANTE, *La frantumaglia: nuova edizione ampliata*, op.cit., p. 14. Ferrante dichiara di decidersi alla pubblicazione solo quando il racconto le sembra pieno di verità.

emozioni primarie di amore, odio, amicizia, ambizione, tra le altre, la bellezza del mare, del golfo, del Vesuvio, ma anche la forza distruttiva della natura, la lotta per il potere politico che si trasforma in violenza, e l'importanza della parola scritta per raccontare ciò che non debba essere dimenticato.

IV. Tematiche di genere

Se nel capitolo precedente si è parlato di ambientazione storica, sociale, economica e culturale, ora si tratterà la prospettiva emersa dalla saga di Elena e Lila come una «storia vista dagli occhi di una donna, e perciò obbligata dall'autenticità del “privato”»¹⁸⁷. Il legame inestricabile con le proprie radici è evidente nei richiami non soltanto alla storia e alla tradizione partenopea, ma anche all'ambito del “materno”, nucleo centrale della narrativa ferrantiana. L'autrice si rifà a temi biblici, sia nel terzo volume quando Elena scrive un racconto sulla creazione in cui la donna viene modellata da una materia maschile già formata, che in un'intervista quando le viene domandato di commentare la rilevanza dell'influenza familiare in Italia:

«La famiglia è di per sé violenta, lo è tutto ciò che si fonda su legami di sangue, vale a dire legami non scelti [...] Caino alla fin fine uccide per recidere il legame di sangue. Non vuole essere più il custode di suo fratello. Essere custode è un compito insopportabile, una responsabilità sfiancante»¹⁸⁸.

¹⁸⁷ TERRAGNI, *Storia della bambina perduta: si conclude la saga di Elena Ferrante, biografia di una generazione*, op.cit.

¹⁸⁸ N. LAGIOIA, “*Elena Ferrante sono io*”: Nicola Lagioia intervista la scrittrice misteriosa, «Repubblica», 4 aprile 2016.

Mentre la storia di Caino e Abele pone l'accento sulle relazioni tra padri e figli e tra fratelli, Ferrante illustra diversi rapporti familiari dalla prospettiva femminile, a cominciare dal profondo legame di amore e astio tra madri e figlie che nasce nel grembo.

IV.1 Il rione come grembo materno

La tematica più pregnante della tetralogia, e anche la più commentata nei volumi di critica dedicata a Ferrante¹⁸⁹, consiste nella persistente analogia fra l'origine delle protagoniste e le loro identità femminili, ovvero «il fascino regressivo del ritorno alle origini del materno e alla vischiosità claustrofobica di una Napoli popolare senza speranza di riscatto»¹⁹⁰. Nonostante il successo professionale di Elena, il senso di claustrofobia suscitato dal ritorno a Napoli e anche dalla sola menzione della madre è onnipresente nella narrazione.

Come già accennato nel capitolo precedente, l'italiano non è lingua madre per coloro che sono cresciuti nel rione, cioè per il nucleo universale dei romanzi¹⁹¹. De Rogatis nota che l'italiano in quel contesto possiede una connotazione di genere imposta dagli uomini ed è quindi una lingua doppiamente straniera per Elena e per le

¹⁸⁹ Cfr. K. BOJAR, *In Search of Elena Ferrante: The Novels and the Questions of Authorship*, McFarland & Company, Jefferson 2018. P. SAMBUCCO, *Corporeal Bonds: The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing*, University of Toronto Press, Toronto 2012. S. LUCAMANTE, *A Multitude of Women. The Challenges of the Contemporary Novel*, University of Toronto Press, Toronto 2008. L. BENEDETTI, *The Tigress in the Snow: Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2007.

¹⁹⁰ GAMBARO, *Il Fascino Del Regresso: Note Su L'amica Geniale Di Elena Ferrante*, op.cit., p. 168.

¹⁹¹ Per maggiore analisi sugli accenni alla lingua madre da parte di altre scrittrici rinomate, cfr. N. FUSINI, *Nomi: undici scritture al femminile*, Donzelli, Roma 1996, 2012, pp. VII-XVI.

donne del rione¹⁹². La narratrice, infatti, imita le idee, i comportamenti e la stessa lingua maschile per avere successo come scrittrice. La sua riproduzione del modello maschile è tale che Elena inizia a pensare in italiano anziché in dialetto, dovendosi poi adeguare al linguaggio madre ogni qualvolta fa ritorno al rione. Questa caratteristica si nota anche nella lingua ibrida della voce narrante in cui le iniezioni di dialetto nel testo italiano sono in realtà molto dosate, anche se un lettore anglofono potrebbe pensare che quasi tutto il romanzo sia scritto in napoletano per via delle segnalazioni di registro da parte della narratrice¹⁹³. Questa dualità bilingue che Elena si porta dietro per tutta la carriera accademica richiama il pensiero di Hélène Cixous, che riconosce la differenza tra il suo idioma di origine materna e il francese che utilizza da scrittrice e filosofa: «La madre [lingua] che io parlo non è mai stata assoggettata alla grammatica [...]. In me essa canta e gioca, ha il giusto accento, ma la voce illetterata. È lei a rendermi sempre straniera la lingua»¹⁹⁴.

Se Elena si estranea sempre più dal napoletano mentre intraprende la sua ascesa professionale nel Nord Italia, Lila invece rappresenta un'eccezione di donna che, pur non essendosi mai avventurata oltre i dintorni di Napoli, è padrona sia del dialetto più volgare che di un italiano tutto suo formatosi dalle letture e nella sua fantasia. Pur non avendo accesso alla scrittura di Lila, possiamo dedurre che si tratti di un linguaggio con lo stesso tenore di quello di Anna Maria Ortese, la quale utilizza una lingua “materna” che dà voce non soltanto alle sue memorie, ma agli echi della storia di un luogo e colma le lacune del linguaggio patriarcale troppo oggettivo per esprimere l'indicibile. Tale ortesiana «lingua in divenire», analoga a quella di Lila, manca di forma letteraria, ma non di autenticità¹⁹⁵.

¹⁹² Cfr. DE ROGATIS, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale*, op.cit., p. 133.

¹⁹³ Cfr. DE ROGATIS, *Io, la voce americana del genio Elena Ferrante*, op.cit.

¹⁹⁴ Cit. in C. S. REED, *Partire da sé e non farsi trovare. Il porto di Toledo: Storia di un'autobiografia fantastica*, «MLN», CXXII, 1, gennaio 2007 (edizione italiana), p. 108.

¹⁹⁵ Ibidem.

Altra autrice di opere sulla città partenopea, Matilde Serao, introduce il ben noto concetto del ventre di Napoli. Nell'opera di Ferrante, il ventre assume una connotazione sia sociale che di genere, in quanto è presente un simbolico parallelismo tra il degrado socioeconomico della plebe partenopea e le problematiche femminili legate sia alla gravidanza che all'essere donna. Mentre la pancia è la parte esterna del corpo, il ventre è la radice, origine di nuova vita. A cominciare dalla prima gravidanza incompiuta di Lila diciassettenne, la narrazione evidenzia il modo particolare di affrontare la condizione della donna in fase gestazionale. Lila esprime ad Elena: «“Non ne voglio parlare, è una malattia, ho dentro un vuoto che mi pesa”»¹⁹⁶. Anni dopo, mentre Elena si trova a Milano per un impegno editoriale, conosce in un'aula affollata di studenti una giovane madre affascinante, Silvia, con in braccio il suo bimbo, Mirko. Successivamente la narratrice scopre che è una delle donne con cui Nino Sarratore ha fatto dei figli. In questa occasione, Silvia rivela che aveva pensato alla gravidanza come «...una malattia che deve fare il suo corso. Intanto però il corpo reagiva, si deformava»¹⁹⁷, lasciandole un bambino da un padre estraneo.

Nel momento in cui anche Elena a sua volta rimane incinta, a differenza di Lila, si sente leggera e poco provata fisicamente. Le protagoniste vivono due esperienze diametralmente opposte in quanto il corpo di Elena accetta bene i cambiamenti, mentre quello di Lila si ribella. Tuttavia, quando Pietro respinge il desiderio della moglie di utilizzare la pillola contraccettiva ed Elena rimane incinta nuovamente, la narratrice utilizza termini molto simili a quelli dell'amica: «Ero per la seconda volta pregna e tuttavia vuota»¹⁹⁸. Tale dichiarato stato d'animo contrasta con lo stereotipo della donna incinta nella società occidentale che qualifica la gravidanza come un evento positivo e gioioso. Ferrante evidenzia il paradosso della donna che si sente vuota pur avendo il ventre pieno di nuova vita. Eppure, nonostante l'ostacolo che le figlie rappresentano per la carriera e per la relazione con Nino, nel libro successivo Elena sente «l'urgenza

¹⁹⁶ FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, op.cit., p. 109.

¹⁹⁷ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 72.

¹⁹⁸ Ivi, p. 236.

di maternità»¹⁹⁹. Anche Lila, pochi capitoli dopo, sebbene avesse deciso anni prima di prendere la pillola e di non voler restare mai più incinta, sottolinea «di aver *voluto* quella [terza] gravidanza»²⁰⁰. Benché si manifesti come un gravoso carico, la gravidanza rappresenta un aspetto ineludibile della loro natura femminile, e Ferrante ci dimostra proprio quanto questo peso possa essere oneroso e contraddittorio. Per le protagoniste, il peso del feto durante si aggiunge al fardello della lingua materna.

Quando, nell'ultimo volume, le amiche sperimentano contemporaneamente due gravidanze molto diverse tra loro²⁰¹, anche i loro parti si differenziano significativamente l'uno dall'altro. Elena descrive il suo come meno duro dei primi due, addirittura una «felice liberazione»²⁰²; il resoconto del parto di Lila, invece, viene fatto dalla ginecologa di entrambe. La dottoressa racconta delle doglie violentissime e del travaglio di sedici ore, constatando tuttavia che il parto era stato normale e che un'altra al posto di Lila avrebbe generato senza problemi. Sostiene che quest'ultima ha ingaggiato una lotta contro la natura, facendo di tutto per non mettere al mondo la sua creatura. In base ai controlli medici, Lila avrebbe dovuto avere un maschio e invece partorisce una femmina. Il suo prolungato travaglio sembra un inconscio tentativo di non esporre una nuova bambina al mondo degradato del rione.

La correlazione fra parto fisico e parto artistico viene commentata da diversi studiosi. Mentre «Per [Benedetto] Croce il problema della forma nelle scritture femminili è legato alla stessa natura biologica “sembra che le donne, valenti in sé a svolgere per nove mesi un germe di vita (...) siano di solito incapaci di regolare gestazioni poetiche: i loro parti artistici sono quasi sempre immaturi”»²⁰³, per Jacques

¹⁹⁹ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 117.

²⁰⁰ Ivi, p. 127.

²⁰¹ N.B.: Si tratta della terza gravidanza di ognuna. Lila ha avuto quella finita in aborto spontaneo e poi quella di Gennaro, mentre Elena ha avuto quelle di Dede ed Elsa.

²⁰² Ivi, p. 179.

²⁰³ CRISPINO E VITALE, *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, op.cit., p. 106.

Derrida in *Genèses, généalogies, genres et le génie*: «On n'a jamais, que je sache, reconnu, au féminin, les génies d'une femme»²⁰⁴ [Non si è mai, che io sappia, riconosciuto al femminile il genio di una femmina]. Mentre il parto biologico è automaticamente riconosciuto connaturale alla natura femminile e degno di lode, non altrettanto si può dire per il parto letterario. Durante un'intervista, Ferrante invece paragona la scrittura al parto: «In the end, you have to separate yourself from your books. But you never really cut the umbilical cord. Children always remain an inescapable knot of love, of terrors, of satisfactions and anxieties»²⁰⁵ [Alla fine, devi separarti dai tuoi libri. Ma non tagli mai veramente il cordone ombelicale. I figli rimangono sempre un inesorabile nodo di amori, terrori, soddisfazioni ed ansie]. Attraverso il dissonante, a volte elusivo personaggio di Lila, Ferrante trasmette tale complessità materna. Nel voler tenersi caparbiamente la bimba, Lila dimostra sia il suo amore per la creatura che è una parte di sé, che il suo odio per una natura che costringe a mettere al mondo figlie destinate, come nel suo caso, a soffrire le ingiustizie e le violenze del rione e di un mondo al quale non si può fuggire.

Questa claustrofobia femminile è descritta anche in altre parti della serie come quando Elena promuove il suo libro in giro per l'Italia. Con riferimento al secondo volume appena pubblicato, le domande poste dal pubblico sono «tutte sulla fatica del personaggio femminile per sottrarsi all'ambiente in cui era nata»²⁰⁶. Tale difficoltà è vissuta da Elena ugualmente o maggiormente che da Lila nonostante il fatto che quest'ultima non lasci mai fisicamente il luogo in cui è nata. La narratrice prende atto del disagio che prova nel parlare del suo libro e dell'ansia nell'interfacciarsi col grembo materno di Napoli, preferendo invece disquisire dei problemi complessi del mondo odierno.

²⁰⁴ N. SETTI, *Il genio dell'ambivalenza*, «Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza», Iacobelli editore, Roma 2016, p. 113 (op.cit. in nota).

²⁰⁵ DONADIO, «*Writing Has Always Been a Great Struggle for Me*» *Q. and A.: Elena Ferrante*, op.cit.

²⁰⁶ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 53.

IV.2 Rapporto tra madri e figlie

In *La frantumaglia*, la prima versione che comprende una raccolta di lettere e interviste rilasciate da Ferrante fra gli anni 1991-2007, la scrittrice spiega il titolo del primo romanzo, *L'amore molesto*, identificandolo in «l'amore esclusivo per la madre, l'unico grande tremendo amore originario, la matrice inabolibile di tutti gli amori»²⁰⁷. Questa tematica accompagna ostinatamente tutti i suoi romanzi, dal primo fino alla tetralogia. Ferrante insiste sulla natura gravosa di questo sentimento in quanto «“l'amore è sempre molesto o non è,” è comunque molestatore di un ordine, perché “una storia d'amore è sempre la storia di uno squilibrio”»²⁰⁸. Nella vicenda di Elena e Lila, l'instabilità pervade l'amore provato tra amiche, tra coniugi, ma prima di tutto tra madri e figlie.

Sin da piccola, la narratrice evidenzia il rapporto teso ed inquietante con la madre, Immacolata, «biondastra, pupille azzurre, opulenta»²⁰⁹, ma anche «claudicante, con l'occhio ballerino e soprattutto sempre rabbiosa»²¹⁰, che le provoca un senso di disagio ogni qualvolta le due interagiscono. Elena accenna alla preoccupazione di potere un giorno somigliarle, diventando anche lei strabica e zoppicante. L'elemento di paragone con il quale misurare la madre si incarna nella maestra Oliviero che, a detta della narratrice, «mi esortava con molte parole incoraggianti, lodava i miei boccoli biondi e così rafforzava in me la voglia di far bene: tutt'al contrario di mia madre»²¹¹; la maestra rivela ad Elena la chiave dell'emancipazione: lo studio. Oliviero inoltre,

²⁰⁷ FERRANTE, *La frantumaglia*, E/O, Roma 2003, p. 133.

²⁰⁸ E. FERRANTE, *Intervista via email in occasione dell'uscita di Storia del nuovo cognome al quotidiano «Repubblica»*, settembre 2012, op.cit. in M. BRUNETTI, *Elena Ferrante, una penna molesta, una penna geniale*, «La stanza di Virginia», <<http://www.lastanzadivirginia.com>>.

²⁰⁹ FERRANTE, *L'amica geniale*, op.cit., p. 40.

²¹⁰ Ivi, p. 59.

²¹¹ Ivi, p. 41.

delusa dalla non partecipazione di Lila all'esame di ammissione alle scuole medie, la giudica degno membro della «plebe» e dedica maggiore attenzione agli studi di Elena; la maestra le si presenta persino a casa, offrendole in prestito dei libri e proponendole un periodo di vacanza estiva dalla cugina ad Ischia. La narratrice ricorda: «Mi si rivolse come se fosse lei mia madre e come se mia madre quella vera, quella con la gamba offesa e l'occhio storto, fosse solo un essere vivente di scarto»²¹². Poi, durante il liceo, Elena lega nuovamente con la sua professoressa di latino e greco, la stimatissima Galiani e viene invitata a casa sua per una festa in cui si porta dietro anche Lila. Molti anni dopo, Nadia Galiani, figlia della professoressa, confessa ad Elena: «“Mia madre parlava di te spessissimo. Eri solo una sua alunna, ma pareva che le fossi figlia più di me”»²¹³. La narratrice riesce a conquistarsi la stima delle sue insegnanti in quanto rappresenta la studentessa modello, disciplinata e volenterosa. Risulta chiaro sin dai primi capitoli del romanzo che l'aspirazione di Elena è quella di fuggire il più lontano possibile dalle sue origini, incarnate dalla madre, e associate alla mancanza di denaro, di studio, e di buone maniere, perciò frequenta donne molto diverse dalla sua genitrice.

Quando Elena vede la sua amica infelicamente sposata con Stefano e isolata nella opulenta casa del rione nuovo, si rende conto che «L'unico organismo di donna che avevo studiato con crescente preoccupazione era quello claudicante di mia madre»²¹⁴ ed in quel momento diventa consapevole dello stato fisico e psicologico di tutte le donne e madri del rione:

«Erano nervose, erano acquiescenti. Tacevano a labbra strette e spalle curve o urlavano insulti terribili ai figli che le tormentavano. Si trascinarono magrissime, con gli occhi e le guance infossate, o con sederi larghi, caviglie gonfie, petti pesanti, le borse della spesa, i bambini piccoli che le tenevano per le gonne e che volevano essere presi in braccio. [...] Erano state mangiate dal corpo dei mariti, dei

²¹² Ivi, p. 203.

²¹³ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 260.

²¹⁴ FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, op.cit., p. 101.

padri, dei fratelli, a cui finivano sempre più per assomigliare, o per le fatiche o per l'arrivo della vecchiaia, della malattia»²¹⁵.

La narratrice appalesa al lettore il modello di vita femminile della sua infanzia, caratterizzato da una dedizione completa ai figli ed ai mariti. Utilizza un termine forte, «mangiate», per descrivere la perdita d'identità che subivano le donne una volta sposate, e teme che a Lila possa accadere la stessa cosa. Non si rende conto però, o forse non realizza ancora pienamente, di quanto Lila sia diversa da tutte le altre donne del rione.

Approssimandosi il matrimonio di Elena con Pietro che, essendo ateo non vuole sposarsi in chiesa, la madre Immacolata va su tutte le furie. Ricorda bruscamente alla figlia che, pur essendosi emancipata e trasferita fuori Napoli, non può negare le sue origini: «cara mia, da questa pancia sei venuta e di questa sostanza sei fatta, perciò non fare la superiore e non ti scordare mai che se tu sei intelligente, io che t'ho tenuta qua dentro sono intelligente quanto e più di te, tanto che se ne avessi avuto la possibilità avrei fatto le stesse cose tue, capito?»²¹⁶. Immacolata ribadisce alla figlia maggiore in più occasioni che, date le opportunità scolastiche di cui Elena ha avuto la fortuna di usufruire, da lei si aspetta di più che dagli altri figli e dai coetanei cresciuti nel rione. Con tutta la «verità dell'amore materno», continua finché è in vita ad echeggiare il medesimo concetto: «Vieni qua, io t'ho fatta nascere e io t'ammazzo»²¹⁷. L'incapacità di trascendere le proprie origini, che la madre non le permette assolutamente di dimenticare, pur oltrepassandole geograficamente, diventa per la narratrice un ostacolo insormontabile, sia in ambito lessicale con richiami al dialetto che in ambito personale con intermittenti ritorni al rione, alle sue vicende, ai suoi problemi, alla sua arretratezza.

²¹⁵ Ivi, p. 102.

²¹⁶ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 37.

²¹⁷ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 54.

Da adulta, Elena sostituisce come modello alternativo materno le insegnanti con la madre di Pietro, Adele Ariota. Mariarosa, cognata di Elena, ospitandola durante un momento di crisi, le lancia una frecciata: «una donna senza amore per la sua matrice è persa»²¹⁸. Mentre attraversa la fase maggiormente critica e ostile del suo divorzio, Elena si ricrede e dice sfrontatamente ad Adele, che alla fine Immacolata è migliore di lei. Al capezzale della madre la narratrice riesce ad avvertire pienamente l'amore materno; Immacolata le rivela che l'unico momento bello della sua vita è stato quando l'ha partorita. La nascita di Imma, ovvero la terza figlia di Elena, e la morte di Immacolata, sua madre, si susseguono una dopo l'altra nello stesso periodo, provocando una scissione di emozioni. Questo duplice evento simboleggia ulteriormente la doppia perdita della donna moderna, ovvero quella della madre e quella del suo ruolo di madre così come inteso tradizionalmente, non realizzabile a causa del desiderio di emancipazione²¹⁹.

Si evidenzia qui lo smantellamento dell'identità tradizionale, passiva della donna e il suo re-assemblaggio in un'entità apparentemente attiva ed autonoma foriera di successo professionale ed economico. Occorre domandarsi se Elena sacrifichi il rapporto con le figlie pur rimanendo schiava dei valori patriarcali mentre Lila, come l'ostinata sorella di Shakespeare dalle potenzialità incompiute²²⁰, rimane attaccata al cordone ombelicale della sua madre terra. Inoltre, «Di ciò che ha appreso dal femminismo, Elena non passa loro [alle figlie] nulla [...] Il suo "renderle libere" si limita a farle studiare e garantire loro stabilità economica»²²¹. Persino quando Elena assiste alla scena di Dede, la figlia maggiore, che ordina ad un bambino di darle uno schiaffo, commenta l'accaduto senza parlarne con l'interessata. La narratrice paradossalmente scrive e discute di tematiche femministe pur considerandosi un

²¹⁸ Ivi, p. 93.

²¹⁹ Cfr. R. CUSK, *Friends Once Removed*, «New York Times Book Review», 2015.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ F. CASTELLI E T. DI MARTINO, *Tra il dire e il fare. Relazioni, politica e femminismo ne "L'amica geniale" di Ferrante*, «DWF», CIX, 1, gennaio-marzo 2016, p. 15.

retaggio di valori patriarcali e di comportamenti maschili e non condivide con le figlie esperienze, sacrifici e angosce. Ciò non promette bene per il futuro delle ragazze in vista di una condizione di donne libere e indipendenti.

Elena rivela il carattere “molesto” del suo amore nei confronti della maternità quando, poco dopo avere partorito Dede, non l’allatta e si rammarica: «...non avevo sgobbato fin dall’infanzia solo per finire incarcerata nei ruoli di moglie e madre»²²². A parte il fatto che la sua prima figlia si dimostra più legata alla domestica che a lei, Elena capisce che il ruolo di madre la ostacolerà nelle funzioni di scrittrice e di donna emancipata. Anche dopo avere partorito nuovamente, «Elena non nomina mai l’amore che prova per loro, ma anzi le sue figlie rivestono un ruolo di ingombro, oppressione, di senso di colpa, di malessere per il loro sguardo che le torna indietro, giudicandola»²²³. Pur conducendo una vita notevolmente più agiata, Elena involontariamente si comporta in maniera analoga a sua madre— «Mi pareva che, già allora che avevo poco più di sei anni, facesse di tutto per farmi capire che nella sua vita ero superflua»²²⁴.

Col crescere delle figlie, Elena se ne distacca sempre di più e, separandosi dal marito Pietro, comincia una relazione con Nino, la sua infatuazione infantile ora scrittore, professore e donnaiolo sulle orme del padre. La narratrice si abitua a lasciare frequentemente le ragazze per andare in vacanza con Nino o per viaggi di lavoro. Durante questi anni, sperimenta forti sensi di colpa coinvolgenti anche le due figure femminili più influenti della sua vita, la madre e Lila, che manifestano il loro disappunto: «Mi tornavano in mente le maledizioni di mia madre, si mescolavano con le parole di Lila. Lei e la mia amica, che pure erano state da sempre, per me, l’una il rovescio dell’altra, in quelle notti finirono spesso per combaciare»²²⁵. Da sempre Elena

²²² FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 228.

²²³ CASTELLI E DI MARTINO, *Tra il dire e il fare. Relazioni, politica e femminismo ne “L’amica geniale” di Ferrante*, op.cit., p. 15.

²²⁴ FERRANTE, *L’amica geniale*, op.cit., p. 40.

²²⁵ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 67.

aspira a seguire le orme di Lila e ad acquisirne la determinazione, allontanandosi viepiù dalla madre. Si potrebbe dire che «She has also been *formed* by Lila, practically parented by her»²²⁶ [Elena è stata anche *formata* da Lila, praticamente allevata da lei]. Immacolata e Lila, pur essendo l'una tradizionale e l'altra rivoluzionaria, acquisiscono una certa somiglianza agli occhi di Elena in quanto ricoprono entrambe il ruolo di madri legate alla loro terra, al loro dialetto e ai loro figli, incarnando la forte presenza materna nel rione. La narratrice, invece, si sente inautentica verso sé stessa e irresponsabile nei confronti delle figlie.

Lila, divenuta madre di Rino all'età di diciannove anni, ha un legame altrettanto complesso con i figli benché diverso da quello di Elena. La narratrice, infatti, rivela che «[Lila] Si sentì una madre sbagliata»²²⁷ per non avere potuto dare al figlio migliori potenzialità di vita, malgrado i suoi sforzi per farlo leggere durante l'infanzia; successivamente, quando il ragazzo ha dodici anni, Elena nota che l'amica ha «tirato via tutta sé stessa» dal figlio in quanto ora lui somiglia esclusivamente al padre, Stefano²²⁸. Quando Lila scopre che Elena è incinta per la prima volta, la mette in guardia da ciò che deve aspettarsi dalla maternità: «La vita di un altro, disse, prima ti si attacca nella pancia e quando finalmente viene fuori, ti fa prigioniera, ti tiene al guinzaglio, non sei più padrona di te»²²⁹. In altra occasione, ritornando da un viaggio negli Stati Uniti durante il quale Lila si è occupata delle sue figlie, la narratrice ammette: «si era dedicata alle bambine anima e corpo [...] E adesso per loro io ero una madre più che insufficiente»²³⁰. Incidentalmente, Lila spiega alle bambine che l'assunzione del cognome paterno è essenzialmente un'usurpazione della donna che ha generato. Si dimostra di essere una madre abile e altruista e la narratrice riconosce la superiorità dell'amica anche in questo ambito.

²²⁶ A. DEUTSCH, *Fiction in Review: Elena Ferrante*, «The Yale Review», CIII, 2, 2015, p. 164.

²²⁷ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 129.

²²⁸ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 42.

²²⁹ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 210.

²³⁰ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 122-23.

Lila è molto dura nei confronti di Elena quando scopre che quest'ultima ha deciso di lasciare il marito e rinunciare alla famiglia per avere una relazione con Nino, alla *Anna Karenina* o *Madame Bovary*, entrambe letture amate da Ferrante²³¹, avvertendola: «“Ti userà, ti succhierà il sangue, ti toglierà la voglia di vivere e ti abbandonerà. Perché hai studiato tanto? A che cazzo è servito immaginarmi che ti saresti goduta una vita bellissima anche per me? Ho sbagliato, sei una cretina”»²³². Da lettore, è evidente che Lila tiene alla felicità dell'amica e vorrebbe proteggerla dal commettere il suo stesso errore, cioè di rinunciare alla libertà per un uomo come Nino. In tal senso, la invita a pensare al male che arrecherà alle figlie. La narratrice non è propensa ad accettare consigli da parte di un'amica che ha similmente lasciato il marito pur avendo un figlio. Inoltre, si considera «senza dubbio più madre di lei [Lila]»²³³. Anziché imparare dalle esperienze vissute dall'amica, Elena è risentita e, come in altre occasioni, si mette in competizione con Lila.

IV.3 Rapporto tra donne

Amicizia – conflitto, solidarietà – invidia, amore – odio: tutti sentimenti che si contrappongono simultaneamente nel rapporto tra Elena e Lila, uno nato nell'infanzia fra due femmine che costituisce «the primordial soup of human relationships»²³⁴ [la zuppa primordiale delle relazioni umane]. In *La frantumaglia*, Ferrante elabora tale dinamica complessa e contraddittoria: «Sono le persone che ci amano o ci odiano o

²³¹ LEGRAND, *Elena Ferrante parle enfin!*, op.cit., p. 26.

²³² FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 381.

²³³ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 16.

²³⁴ FISCHER, *Elena Ferrante and the Force of Female Friendships*, op.cit.

provano per noi entrambi i sentimenti a tenere insieme i mille frammenti di cui siamo fatte»²³⁵. Questo concetto può essere generalmente espresso nel termine descritto:

«L'ambivalenza, un tempo forse meno riconosciuta, riconoscibile e confessabile come dinamica sottesa alla 'irrazionalità' e 'incongruenza' che il giudizio maschile imputava – e spesso tuttora imputa – ai comportamenti femminili considerati privi di 'ragionevolezza,' ha perso la sua connotazione di 'duplicità bugiarda' (Bono, p.126) per assumere le connotazioni di un sentire che sembra governare in modo particolare le relazioni tra donne, nella sfera privata e in quella sociale e politica»²³⁶.

Tenendo presente che l'ambiguità di sentimenti tra donne ha contribuito storicamente a rendere più arduo il loro percorso di emancipazione, questa tematica acquisisce una maggiore visibilità nel periodo del secondo dopoguerra con i suoi drastici cambiamenti nella sfera sociale. Il ruolo dell'ambivalenza nel rendere le donne incapaci di coalizzarsi contro oppressive forze maschili, sia a livello personale che politico, è degna di analisi in quanto «Elena's deep and abiding friendship with Lila is often fraught with envy and pain intertwined with admiration. But any alliance is crucial to the physical and mental survival of these two girls, trapped in a world infested by a rage that—in their town—manifests as a particularly female disease»²³⁷ [L'amicizia profonda e durevole tra Elena e Lila è spesso carica di invidia e dolore intrecciati con ammirazione. Ma una qualsiasi alleanza è cruciale per la sopravvivenza fisica e mentale delle due ragazze, intrappolate in un mondo infestato di rabbia che—nella loro città—si manifesta come una malattia soprattutto femminile]. Mentre i comportamenti violenti degli uomini non vengono stigmatizzati in quanto prevedibili e frequenti, la narratrice utilizza proprio il termine «contaminate più degli uomini»²³⁸ per spiegare gli

²³⁵ FERRANTE, *La frantumaglia: nuova edizione ampliata*, op.cit., p. 16.

²³⁶ CRISPINO E VITALE, *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*», op.cit., p. 30.

²³⁷ M. WITT, *Elena Ferrante: My Brilliant Friend*, «The Literary Review», LV, 4, 2012, p. 177.

²³⁸ FERRANTE, *L'amica geniale*, op.cit., p. 33.

episodi di furia a cui assiste da bambina quando di tanto in tanto vedeva le donne esplodere dietro la facciata di comportamenti socialmente imposti. In vari momenti della loro storia, le amiche hanno un forte bisogno l'una dell'altra, come Elena di Lila quando ha difficoltà a scuola o con le figlie, e vice versa quando Lila ha bisogno di andare dal medico o durante i suoi episodi di «smarginatura». Si sostengono a vicenda in questi momenti critici, mentre in altre circostanze non esitano a ferirsi l'un l'altra, provocandosi e sfidandosi.

Quando le viene domandato come mai i lettori ritengono facile riconoscersi sia in Elena che in Lila malgrado le loro nature profondamente diverse, Ferrante spiega: ««Se le due amiche avessero lo stesso passo, sarebbero l'una un doppio dell'altra, a turno si manifesterebbero come voce segreta, immagine nello specchio o altro. Ma non è così. Il passo si rompe fin dall'inizio, e a generare lo scarto non è solo Lila, ma anche Lenù»»²³⁹. L'accenno all'immagine nello specchio rammenta *Le stade du miroir* [Lo stadio dello specchio] di Lacan²⁴⁰, emblematico del doppio, dell'immaginario, del falso sé, del doctor Jekyll e mister Hyde di Stevenson oppure del ritratto e Dorian Gray di Wilde. Secondo Ferrante, però, il rapporto tra le due amiche va oltre questa dualità. Nel *British Journal of Psychotherapy*, viene analizzata l'amicizia e la formazione d'identità delle protagoniste, soprattutto nell'infanzia e nell'adolescenza, considerate estranee a modelli psicanalitici convenzionali; si utilizzano teorie di separazione e individuazione, tra le quali quelle di Freud e Lacan, chiarendo che «Elena cannot write without Lila, but only when Lila 'disappears' altogether can she write about her»²⁴¹

²³⁹ FERRANTE, *La frantumaglia: nuova edizione ampliata*, op.cit., p. 267. Tratto dall'intervista *Donne che scrivono. Risposte alle domande di Sandra, Sandro ed Eva*, pp. 249-80.

²⁴⁰ Secondo la teoria di Lacan, nel periodo fra i sei e i diciotto mesi il bambino riconosce la propria identità tramite un processo di individuazione primaria con l'immagine riflessa nello specchio. Dato che questa visione è basata sull'immagine speculare, si sviluppa un senso di dualità e narcisismo nell'individuo in questo primo stadio evolutivo.

²⁴¹ A. LEE, *Feminine Identity and Female Friendships in the 'Neapolitan' Novels of Elena Ferrante*, «British Journal of Psychotherapy», XXXII, 4, 2016, p. 498.

[Elena non può scrivere *senza* Lila, ma è solo quando Lila ‘scompare’ completamente che può scrivere *di* lei]. La presenza di Lila incarna l’ispirazione e la motrice creativa della narratrice, ma allo stesso tempo Elena riesce effettivamente a mettere per iscritto la loro storia soltanto dopo che viene informata della scomparsa dell’amica.

Nel corso dei romanzi, Elena si racconta in maniera autoindulgente e sbilanciata, mentre raffigura l’amica come circondata da un’aura enigmatica, incantevole e allo stesso tempo minacciosa. Dato che le passioni e gli interessi di Lila sono fugaci e incontenibili, non è semplice comprendere a fondo le sue emozioni se non dai commenti riferiti da Elena. Si intuisce, però, che «le seul projet à long terme qui enthousiasme vraiment Lila, c’est la vie de son amie» [l’unico progetto a lungo termine che entusiasma veramente Lila è la vita della sua amica]²⁴². Persino dal momento in cui tutto il resto diventa insignificante per lei, ovvero dalla scomparsa della figlia, Lila mantiene un rapporto, sia pure intermittente, soltanto con Elena. Analogamente, quando le viene domandato se nella vita, come nei suoi romanzi, lei ponga l’amicizia al di sopra di tutto, Ferrante risponde: «Oui, l’amitié ressemble à l’amour tout en étant moins exposée que lui à la dégradation»²⁴³ [Sì, l’amicizia somiglia all’amore in tutto oltre ad esserne meno a rischio di degrado]. La forza e l’attrito di tale relazione quindi rendono le amicizie femminili immuni a certi conflitti che potrebbero invece compromettere i rapporti sentimentali.

Essenziale è tenere conto che, in primo luogo, «l’amicizia tra maschi ha i suoi patti non scritti ma solidi, non come quella tra femmine»²⁴⁴ e che *L’amica geniale* percorre l’arduo e praticamente inedito terreno di quest’ultima. Inoltre, «...il perenne senso di inadeguatezza di Elena verso un mondo tutto al maschile è una spia molto vistosa del fatto che l’emancipazione, da sola, non basta. Serve il tra donne, la relazione con l’altra. L’incontro con le altre. Ma questo incontro non deve essere un incontro “di

²⁴² LEGRAND, *Elena Ferrante parle enfin!*, op.cit., p. 26.

²⁴³ Ivi, p. 31.

²⁴⁴ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 142.

principio”»²⁴⁵. Dunque, in quest’ottica, il femminismo a priori è inutile se le relazioni tra donne restano opache. Ad esempio, Elena non realizza tale incontro con le figlie, né con la madre e quindi non è in grado di passare dall’emancipazione alla liberazione. Soltanto con Lila si confronta duramente, provocando in entrambe dolore, invidia, rancore, ma anche complicità, ammirazione, affetto. In molti casi, la narratrice sente che, mentre lei rivela tutto all’amica, Lila non è altrettanto aperta nei suoi confronti e, in tale periodo dedicandosi alle letture femministe, riconosce che «È un dispiacere la solitudine femminile delle teste»²⁴⁶ e si rende conto: «avrei dovuto fare qualcosa del genere con Lila, esaminarci nel nostro intreccio con la stessa inflessibilità, dirci fino in fondo ciò che ci tacevamo»²⁴⁷. Persino in una storia di oltre migliaia di pagine dedicate all’amicizia femminile, persiste questo “non detto” insieme all’incapacità di avere un incontro completamente limpido ed aperto tra donne. Occorre spingersi oltre, come fa finalmente Elena in tarda età quando decide di scrivere dell’amica per ripercorrere la loro storia e cercare di fare chiarezza, nel tentativo di raggiungere la liberazione femminile dai vincoli socioculturali e psicologici.

IV.4 Rapporto tra donne e uomini

Oltre ad accennare spesso alla difficoltà di comunicazione fra donne e uomini, la tetralogia illustra la lotta di potere tra i due sessi, sia nel piccolo del rione che in un’ottica universale. Se da bambina vedeva soprattutto il lato violento della presenza maschile, da giovane adulta la narratrice si rende conto di far parte di una «recita di donne»²⁴⁸ al fine di relazionarsi con gli uomini. Nei primi capitoli del secondo volume,

²⁴⁵ CASTELLI E DI MARTINO, *Tra il dire e il fare. Relazioni, politica e femminismo ne “L’amica geniale” di Ferrante*, op.cit., p.14.

²⁴⁶ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 323.

²⁴⁷ Ivi, p. 256.

²⁴⁸ FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, op.cit., p. 80.

al ritorno dal suo viaggio di nozze, Lila evita l'amica e se ne va in giro per il rione con un «foulard di velo azzurro»²⁴⁹ per coprirsi il viso. Quando Elena l'incalza, vede che Lila ha «l'occhio destro gonfio, il labbro inferiore spaccato, lividi sulle braccia»²⁵⁰ come pegni d'amore da parte del marito per inaugurare la sua identità di moglie: «sopraffatta [...] sciolta dentro il profilo di Stefano, diventandone un'emanazione subalterna: *la signora Carracci*»²⁵¹. Lila realizza con orrore durante le prime ore di matrimonio la somiglianza tra Stefano e suo padre, don Achille, e spiega poi ad Elena che è come se avesse sposato un estraneo capace di qualsiasi cosa. Pur vedendo l'amica abbattuta e colma di odio verso il marito, la narratrice è certa che Lila non rimarrà chiusa nella «gabbia del matrimonio»²⁵² con un uomo che desidera sottometterla, ma troverà la maniera di ricrearsi una nuova identità. Lila, in opposizione al modello femminile con cui è cresciuta, non accetta dunque l'annichilimento della propria personalità da parte di un uomo.

Elena ha un modo di relazionarsi con i maschi alquanto differente. Come narrato per buona parte dell'opera, nutre non solo una profonda infatuazione nei confronti di Nino, ma lo utilizza come suo metro di paragone in quanto loro due, entrambi «brillantemente usciti» dal rione in cui sono cresciuti, hanno raggiunto un certo livello di successo professionale. Quando lei stessa si trova immersa nella “recita di donne” nei ruoli di moglie e madre, si domanda con rammarico: «Perché allora io [a differenza di Nino] stavo scivolando nel grigiore? Per colpa del matrimonio? Per colpa della maternità e di Dede? Perché ero femmina, perché dovevo badare alla casa e alla famiglia e pulire merda e cambiare pannolini?»²⁵³. Si sente intrappolata e rattristita per la recente consapevolezza delle limitazioni biologiche e sociali della condizione di donna adulta. È in questo periodo che comincia a «studiare quasi in segreto

²⁴⁹ Ivi, p. 30.

²⁵⁰ Ivi, p. 44.

²⁵¹ Ivi, p. 124.

²⁵² Ivi, p. 386.

²⁵³ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 225-26.

l'invenzione della donna da parte degli uomini, mescolando mondo antico e mondo moderno»²⁵⁴ appassionandosi alle ideologie e teorie femministe.

Leggendo gli scritti di Carla Lonzi in cui si sottolinea il desiderio collettivo della donna di «liberarsi dalla sottomissione»²⁵⁵, Elena trova rispecchiata la vera natura di Lila. Identifica in sé stessa, invece, l'accettazione passiva del modello maschile, confessandosi: «E nessuno meglio di me conosceva cosa significava mascolinizzare la propria testa perché fosse ben accolta dalla cultura degli uomini, l'avevo fatto, lo facevo»²⁵⁶. Anziché impegnarsi a plasmare il proprio modello di intelligenza e successo, o di scoprire i meno noti paradigmi femminili, Elena ha percorso la sua strada seguendo il criterio maschile e assimilandolo a tal punto da modificare ai fini della carriera il suo stesso pensiero. Si rende adesso conto delle azioni ridicole codificate nel comportamento femminile, come «apparecchiarmi»²⁵⁷, ovvero l'affanno e il tempo perso a curarsi eccessivamente per fare bella figura con un uomo. Mentre la strada di Lila la conduce alla libertà mentale ma alla stasi sociale, Elena procede in senso contrario.

Proprio quando la narratrice ha acquisito una maggiore consapevolezza e indipendenza di pensiero grazie alle sue letture femministe, inizia a frequentare nuovamente Nino: prima da amico in compagnia del marito, che mostra sempre meno interesse nelle capacità intellettuali di lei, e poi da amante con il risultato di diventare ancora più succube della presenza maschile. Ad esempio, quando Nino le confessa di non aver fatto pubblicare l'articolo di lei al liceo per invidia delle sue doti linguistiche, Elena candidamente apprezza tale prova di onestà, fidandosi ancora più di lui, mentre le figlie restano ai margini della sua vita. Poi, quando scopre da Lila che Nino le mente da due anni sullo stato del suo matrimonio, Elena diventa violenta, vorrebbe ucciderlo: «Devo trattenere quest'ombra—mia madre, tutte le nostre antenate—, o devo

²⁵⁴ Ivi, p. 323.

²⁵⁵ Ivi, p. 254-55.

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ Ivi, p. 334.

scatenarla?»²⁵⁸. Decide di trattenerla e continua a dare all'amante fiducia e centralità nella sua vita. Ancor più oltre, la narratrice ammette di continuare ad amare Nino più delle proprie figlie, dichiarandosi «pronta a trascurare tutto e tutti se lui aveva bisogno di me»²⁵⁹. Ragiona sui suoi ruoli incompatibili di donna libera e colta, madre e amante.

Per suo conto, Nino è consapevole di essere un uomo bello, colto e affascinante, prodigo di complimenti verso tutte le donne con cui si relaziona, senza in verità rispettarle. La narratrice si accorge della strana coincidenza per cui lui ottiene ogni nuovo incarico grazie alla mediazione di una donna. Pare che Nino possa fare e ottenere tutto ciò che vuole senza dare nulla in cambio e senza mai rinunciare alla propria libertà²⁶⁰. Dopo la nascita della loro figlia, Elena, tornata a casa inaspettatamente e scoperta la relazione di Nino con la domestica Silvana, trova arduo e doloroso allontanarsi da lui. Nino, pur avendo smesso di pagare l'affitto di casa, continua a cercarla incolpando non la sua volontà ma la sua natura²⁶¹.

C'è da interrogarsi se nel rione dei romanzi vi è una maggiore influenza maschile o femminile rispetto al resto d'Italia. In questo microcosmo napoletano, il tradizionale rapporto patriarcale uomo-donna convive con un richiamo al materno e alla particolare forza carismatica del femminile rappresentata da Lila. Nel primo volume, la violenza fisica e verbale dei maschi verso le femmine, compagne, amanti, mogli e figlie, accompagnata dalla mancanza di accesso all'educazione e dalla repressione sociale, emotiva e linguistica delle donne, sembrerebbe indicare che il rione è governato da un ordine maschile. I successivi volumi, in maniera implicita ed esplicita, conducono il lettore ad interrogarsi sulla validità del precedente assunto. La narratrice afferma che tutte le bambine del rione avevano visto il padre picchiare la madre sin dall'infanzia, crescendo quindi con l'idea «che il genitore, il fidanzato e il marito potevano prenderci

²⁵⁸ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 85.

²⁵⁹ Ivi, p. 103.

²⁶⁰ Cfr. Ivi, *Maturità* 72.

²⁶¹ Cfr. Ivi, *Maturità* 79.

a schiaffi quando volevano, per amore, per educarci, per rieducarci»²⁶². Elena, pur allontanandosi fisicamente da tutto ciò e ottenendo sicurezza economica, successo professionale e una famiglia, subisce il «“disagio dell’emancipata”»²⁶³ in quanto non si sente davvero libera e soddisfatta di sé, né personalmente né professionalmente. Sebbene suo marito non abusi fisicamente di lei, tuttavia la denigra e la sminuisce così come le altre figure maschili che lei frequenta nel mondo accademico.

Quando la narratrice parla del rione, lo menziona con richiami a sua madre, a Lila, alla prevalenza del materno. Ogni volta che ritorna fisicamente nel quartiere, lo trova sostanzialmente cambiato, non nelle strutture o nei luoghi che restano spazi praticamente inviolati dal tempo, ma nel progressivo trasferimento di potere dalle mani di don Achille nel *prima*, a quelle dei Solara della sua giovinezza, fino in parte a quelle di Lila. Sin dall’infanzia, Elena avverte il coraggio e la sfrontatezza dell’amica diversamente da tutte le altre femmine che conosce. Da giovane adulta, riceve ulteriore conferma che Lila «non [era] una qualsiasi femmina del rione. Le nostre madri, dopo uno schiaffo del marito, non assumevano quella sua espressione di calmo disprezzo»²⁶⁴. Dopo un’esperienza matrimoniale subalterna, cosa comune con le donne del rione, Lila convive con Enzo che la adora e la tratta con rispetto, istaurando con lui un rapporto sentimentale senza precedenti nel quartiere. Nella maturità, la narratrice descrive l’amica come «la solita creatura inquieta con un’irresistibile forza di attrazione, e quella forza la rendeva speciale»²⁶⁵. Come conseguenza del suo enigmatico potere persuasivo e del rispetto che si guadagna aiutando i più bisognosi, Lila diventa l’unica persona del quartiere ritenuta capace di sfidare i fratelli Solara; rileva la loro azienda di informatica, soggioga psicologicamente Michele e lo conduce ad uno stato di squilibrio mentale, aumenta la consapevolezza sociale di sinistra tramite

²⁶² FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, op.cit., p. 52.

²⁶³ A. M. CRISPINO, *Il gioco del doppio in Elena Ferrante*, «Leggendaria», CIII, 1 gennaio 2014.

²⁶⁴ FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, op.cit., p. 52.

²⁶⁵ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 143.

gli articoli di Elena determinando uno spostamento di voti verso i comunisti alle elezioni.

Lila è emblema dell'ordine femminile e del suo potere e lei sola ha il coraggio di imporre un cambiamento nel rione. In seguito alla misteriosa scomparsa della figlia Tina, Lila perde ogni interesse nell'opera di emancipazione del quartiere dai Solara che vengono poi uccisi in un probabile regolamento di conti all'interno della malavita. Anziché chiudersi in sé stessa, Lila elabora il lutto della figlia aprendosi alla città ed esplorandone i monumenti ed i luoghi d'interesse fino alla sua improvvisa volontaria sparizione, quasi simbolo di una mitologica assimilazione di una figura allegorica femminile nel corpo vitale di Napoli.

V. Raffaella Cerullo (Lila)

Se Lila è la vera eroina della saga e la rappresentazione sia fisica che allegorica della città di Napoli, la sua evoluzione attraverso i quattro volumi va analizzata più approfonditamente. Da un'infanzia assolutamente limitata in una città con valori tradizionali ed autoritari, la tenacia di Lila le permette di reinventare sé stessa in una miriade di modi diversi, sorprendendo e affascinando tutti coloro che la circondano e aiutandola a fronteggiare un mondo ostile. Sperimenta anche sofferenze e delusioni insieme ad episodi sconcertanti che lei denomina usando il termine «smarginatura». Questo zibaldone di esperienze ed eventi narrati la conduce poi alla sua enigmatica scomparsa. Il percorso di Lila è degno di analisi e di approfondimenti in quanto solo lei, da vera protagonista dei romanzi, —in fondo, Elena stessa ammette: «ebbi l'impressione che lì nel rione, tra arretratezza e modernità, lei [Lila] avesse più storia di me»²⁶⁶— congiunge la centralità di Napoli con le tematiche di identità ed alterità.

V.1 Infanzia limitata

²⁶⁶ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 315.

Mentre da una parte Elena incarna la classica figura di bimba tenera dai boccoli biondi, «Lila era troppo per chiunque. [...] La sua prontezza mentale sapeva di sibilo, di guizzo, di morso letale»²⁶⁷. La sua impressionante intelligenza e noncuranza del giudizio altrui la rendono antipatica, odiosa, «terribile e sfolgorante»²⁶⁸ agli occhi degli altri bambini della classe, sia maschi che femmine, tanto che persino la narratrice definisce l'amica come «molto cattiva [...] sempre»²⁶⁹, ammettendo peraltro che tutte le bambine della classe erano cattive di nascosto. Proprio per la sua audacia, Lila si fa molti nemici alle elementari, soprattutto nel corso di gare biennali in cui batte inesorabilmente tutti i compagni, diventando «la bambina più detestata della scuola e del rione»²⁷⁰. La narratrice nota un tratto particolare di Lila durante tali competizioni, ovvero: «Gli occhi grandi e vivissimi sapevano diventare fessure dietro cui, prima di ogni risposta brillante, c'era uno sguardo che pareva non solo poco infantile, ma forse non umano»²⁷¹. Il rilievo posto sulla particolarità degli occhi di Lila e del suo sguardo enigmatico continua attraverso l'intera narrazione con un linguaggio incisivo ed enfaticamente descrittivo. Certi termini adoperati, come «letale» e «forse non umano», caratterizzano Lila come un personaggio fuori dal comune che attrae e turba allo stesso tempo.

La narratrice descrive l'atmosfera della loro infanzia come «un mondo in cui bambini e adulti si ferivano spesso»²⁷², caratterizzato da sangue, malattie e morte. I postumi della guerra consistevano in parole tipo “tetano,” “bombardamento,” “tubercolosi,” di cui le protagoniste non possono a sette anni conoscerne il significato ma soltanto sentirne lo spavento. Elena almeno avverte la paura, mentre Lila non sembra assolutamente scossa dalla violenza o dal sangue come quando, ad esempio,

²⁶⁷ FERRANTE, *L'amica geniale*, op.cit., p. 44.

²⁶⁸ Ivi, p. 43.

²⁶⁹ Ivi, p. 27.

²⁷⁰ Ivi, p. 43.

²⁷¹ Ivi, p. 44.

²⁷² Ivi, p. 28.

ingaggia una battaglia di sassi con la banda di maschi guidata da Enzo dalla quale le altre bambine scappano. Dimostra talento nello scansare i sassi finché, un giorno, non viene colpita in pieno al capo, cadendo per terra e rovesciando sangue sul marciapiede. Questo trauma non la intimidisce, anzi Lila va in giro con la testa fasciata, mostrando fieramente a richiesta la sua ferita scura che in seguito le lascerà una cicatrice biancastra. In un'altra occasione, dà un sonoro schiaffone ad una compagna di classe per avere insultato una sua parente emarginata nel rione e «lo fece a freddo come era solita fare in tutte le occasioni di violenza, senza gridare prima e senza gridare dopo, senza una parola di preavviso, senza sbarrare gli occhi, gelida e decisa»²⁷³. Sin da piccola, Lila si contraddistingue dalle sue compagne per la sfrontatezza che dimostra nei confronti della realtà del rione: non tenta di sfuggire o di celarsi, ma guarda dritto a viso aperto. Chiaramente, l'infanzia limitata delle protagoniste e la violenza dell'ambiente circostante sono prevalentemente determinate dal degrado socioeconomico delle famiglie del rione.

V.2 Carenza di prospettive

Lila, essenzialmente una versione più ostinata della sorella di Shakespeare come narrata da Virginia Woolf, rappresenta il potenziale incompiuto di una donna meravigliosamente dotata in un contesto sociale limitante²⁷⁴. Attraverso la sua narrazione, infatti, Elena «feels a kind of survivor's guilt, as if she had robbed the promise of her riches from Lila's treasury»²⁷⁵ [sente una specie di colpevolezza da sopravvissuta, come se avesse rubato la potenzialità delle sue ricchezze dal tesoro di Lila]. Date le loro origini, è logico che le protagoniste da bambine abbiano come

²⁷³ Ivi, p. 36.

²⁷⁴ Cfr. CUSK, *Friends Once Removed*, op.cit.

²⁷⁵ WOOD, *Women on the verge*, op.cit.

obiettivo quello di diventare ricche, pur non rendendosi pienamente conto allora della propria posizione sociale, cosa che Elena realizza molti anni dopo nell'adolescenza: «La plebe eravamo noi»²⁷⁶. Alle elementari tante parole tra le quali “liceo” e “università” sono «prive di sostanza»²⁷⁷ per le due amiche in quanto sembrano sogni irraggiungibili. Lila, tuttavia, è dell'idea che «“Se uno non prova, non cambia niente”»²⁷⁸. Perciò, è inizialmente convinta che deve studiare e scrivere un libro, poi, quando non le viene concesso di frequentare la scuola media, «smistate su Lenuccia le proprie ambizioni di ascesa socioculturale, lo studio per Lila diventa la manifestazione di un'ansia permanente dell'intelligenza»²⁷⁹. Malgrado la profonda delusione e frustrazione di non poter stare dietro agli studi verso i quali è incline, decide a quasi tredici anni che per emanciparsi occorre un'attività economica. In entrambe queste fasi, Lila utilizza le sue qualità «fantastical, otherworldly, [...] protean»²⁸⁰ [fantastiche, ultraterrene, multiformi] per dare il massimo e ottiene risultati eccellenti, diventando la prima della sua classe alle elementari e successivamente creando modelli originali di scarpe maschili per la calzoleria di famiglia. Quando, tuttavia, il padre comunica a lei e a Rino, il fratello maggiore, di non avere i soldi per produrre e mettere sul mercato le scarpe da loro elaborate, Lila ricorre ad un'altra soluzione: sposare il benestante salumiere del rione, Stefano Carracci.

Ben conoscendo la violenza fisica e verbale dei maschi del rione a cominciare dal padre che da piccola una volta la lanciò fuori dalla finestra, Lila pensa di aver trovato in Stefano un uomo gentile e generoso. Prima di sposarsi, la protagonista ha dovuto fronteggiare una serie di aggressioni e malversazioni. Ad esempio, una domenica pomeriggio mentre le due amiche passeggiano per i giardinetti, vengono abbordate dalla Millecento dei fratelli Solara che iniziano ad apostrofarle e corteggiarle

²⁷⁶ FERRANTE, *L'amica geniale*, op.cit., p. 326.

²⁷⁷ Ivi, p. 119.

²⁷⁸ Ivi, p. 113.

²⁷⁹ LAGIOIA, “*Elena Ferrante sono io*”: *Nicola Lagioia intervista la scrittrice misteriosa*, op.cit.

²⁸⁰ DEUTSCH, *Fiction in Review: Elena Ferrante*, op.cit., p. 159.

insistentemente in dialetto. Nel momento in cui Marcello afferra il polso di Elena sul quale lei porta il prezioso bracciale d'argento della madre, «Lila, la metà di lui, lo spinse contro l'automobile e gli cacciò il trincetto sotto la gola [...] M'è rimasta in testa l'assoluta certezza di allora: non avrebbe esitato a tagliargli la gola. Se ne accorse anche Michele»²⁸¹. Lila a tredici anni va in giro armata contro eventuali violenze del suo ambiente e, in questa occasione, minacciando i due più potenti delinquenti del rione, dimostra di sapersi difendere efficacemente senza paura.

Per alcuni anni prima del matrimonio, Lila continua a difendere la sua identità fisica e mentale dai Solara mentre Marcello riprende a corteggiarla con più ardore di prima, facendole visita a cena tutte le sere, portando paste, cioccolatini, persino un televisore. I genitori di lei si mostrano favorevoli all'unione dei due per via dello status economico del Solara, minimizzando il suo atteggiamento verso la figlia: «senza che lei lo avesse mai accettato, si sentiva sempre più fidanzato, anzi padrone»²⁸². Nonostante il comportamento paranoico e ossessivo di Marcello e la pressione familiare, Lila fronteggia la consolidata autorità maschile opponendosi all'annientamento della propria identità. Quando comincia a frequentare Stefano, anche per contrastare l'intrusione del Solara nella sua vita, continua ad affermare il suo valore umano, comunicando al primo: «“a me non mi compra nessuno”»²⁸³. Stefano, divenuto benestante grazie a vari giri d'affari, investe soldi nel trasformare la calzoleria Cerullo in un laboratorio per fabbricare le scarpe ideate da Lila e, poco dopo, le chiede di sposarlo previo permesso del padre Ferdinando. Lila, ritenendolo il meno peggio degli uomini del rione, accetta la proposta.

V.3 Molteplici identità

²⁸¹ FERRANTE, *L'amica geniale*, op.cit., p. 131-32.

²⁸² Ivi, p. 224.

²⁸³ Ivi, p. 238.

Analogamente ai vari nomi che le vengono attribuiti, “Lila” da Elena, “Lina” dagli altri del rione, “signora Carracci” mentre moglie di Stefano, “Cerullo” quando lavora in fabbrica, le identità che la protagonista manifesta sono poliedriche: bambina brillante, adolescente affascinante, sposa scontenta, amante ardente, operaia oberata, imprenditrice innovativa, e madre malaugurata. Questo continuo reinventare sé stessa rende Lila il fulcro dell’intrigo narrativo: «Ever charming, ever changing, the character fluctuates between angel and devil, savior and siren, as she enchants and ensnares everyone she meets»²⁸⁴ [Sempre affascinante, sempre mutevole, il personaggio oscilla tra angelo e demonio, salvatrice e sirena, mentre incanta e intrappola coloro che incontra]. Poiché Lila rifiuta di inquadrare la sua persona come donna sottomessa, non può che riprogettare continuamente la propria vita.

Data l’affiliazione camorristica del marito, similmente a quella del suocero don Achille, Lila è nuovamente costretta a frequentare i fratelli Solara. Oltre ad essersi impossessati dei disegni di Lila, essi ora la convocano nel negozio di scarpe Cerullo, prossimo all’inaugurazione in piazza dei Martiri, per metterla al lavoro sfruttando le sue qualità creative. Le viene imposto di esporre la sua bella foto in abito da sposa, ingrandita e con le scarpe in evidenza, sul muro del negozio. Facendosi aiutare da Elena, Lila modifica la foto così come vorrebbe mutare sé stessa, ovvero si «scancella»²⁸⁵ fino ad ottenere un’opera di stile moderno pieno di colori e ritagli in cui lei «Restava una forma seducente e tremenda, un’immagine di dea monocola che spingeva i suoi piedi ben calzati al centro della sala»²⁸⁶. Essenzialmente, Lila effettua la propria autodistruzione nell’immagine, come per scaricare le frustrazioni relative alla sua attuale situazione, rigettando lo status di signora Carracci e simbolicamente azzerando la sua identità. Si può affermare che «For if Lila has a tremendous generative power – to tell tales, draw pictures, design shoes – she has an annihilating power as

²⁸⁴ DEUTSCH, *Fiction in Review: Elena Ferrante*, op.cit., p. 158.

²⁸⁵ FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, op.cit., p. 122.

²⁸⁶ Ivi, p. 126.

well, one she turns not only against those who know her but also against herself»²⁸⁷ [Se Lila ha un tremendo potere generativo – per raccontare storie, fare disegni, ideare scarpe – possiede anche un potere distruttivo, che utilizza non solo contro gli altri ma anche contro sé stessa].

La serata dell'inaugurazione a piazza dei Martiri, Lila, incinta di Stefano, ha un aborto spontaneo, quasi un simbolo di autocancellazione dal ruolo di moglie. In seguito, si dedica pienamente alla gestione della salumeria del marito, aumentandone l'efficienza e gli incassi. È turbata, però, da una riflessione sull'origine del suo benessere economico di donna sposata, rendendosi conto che i suoi sono soldi sporchi in quanto lei li guadagna quotidianamente badando alla salumeria, ma il marito li ha accumulati grazie agli introiti della borsa nera del padre, don Achille. Perciò, non si sente più soddisfatta della sua vita pur avendo ottenuto la ricchezza materiale che tanto agognava da bambina e si rende conto che la disuguaglianza e la posizione sociale non sono solo determinate da una semplice questione di soldi, ma piuttosto dalla provenienza del denaro. Guardando il mare, pondera come stravolgere nuovamente la propria identità. Nel frattempo, come nel celebre saggio di Virginia Woolf, Elena è contenta di trovare una stanza tutta per sé alla Normale di Pisa.

Anni dopo, avendo fronteggiato in casa della cognata Mariarosa *avance* non ricambiate dall'ospite artista venezuelano Juan, la narratrice riflette sulle esperienze di violenza maschile subite attraverso gli anni e si domanda: «Tra la ragazzina di allora, stupefatta, spaurita, e la donna aggredita in ascensore, la donna che aveva subito quell'irruzione, adesso, c'era un legame?»²⁸⁸. Si riferisce alla sua prima esperienza sessuale con Donato Sarratore, padre di Nino, sulla spiaggia di Ischia e alla volta che si fece sfiorare dall'amico di Adele, Tarratano, nell'ascensore di Torino. Differentemente da Elena, Lila reagisce immediatamente quando gli uomini le mettono le mani addosso, come in fabbrica quando, «per mettere definitivamente le cose in

²⁸⁷ DEUTSCH, *Fiction in Review: Elena Ferrante*, op.cit., p. 164.

²⁸⁸ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 71.

chiaro, quasi staccò l'orecchio a un tale che passandole accanto le aveva detto una frase pesante e le aveva stampato un bacio sul collo»²⁸⁹. Sfoderando lo stesso spirito con il quale aveva tirato fuori il trincetto per difendere Elena da Marcello Solara e poi fatto resistenza da adolescente al corteggiamento di quest'ultimo, Lila continua a sfidare i maschi con sfrontatezza ricambiando la loro stessa violenza.

Quando Michele Solara appare nella fabbrica Soccavo per ricordare a Lila che anche nel suo posto di lavoro comanda realmente lui, parla a lungo di lei con Bruno, asserendo: «“non obbedisce mai”»; «“il suo problema è che ha un cattivo carattere”»; «“ha coraggio, è determinata”»; «“ha una testa che normalmente non solo non ce l'ha nessuna femmina, ma non ce l'abbiamo nemmeno noi maschi”»; «“ha la capa pazza”»; «“ha questa capacità: in un modo o nell'altro ti costringe sempre a esagerare”»²⁹⁰. Malgrado le sue volgarità e i suoi insulti, è chiaro che il Solara ha un certo rispetto per Lila, che la considera una specie di dea. Pochi capitoli più tardi, Gigliola Spagnuolo, l'attuale moglie di Michele, rivela ad Elena che, sin dal giorno in cui Lila ha messo il trincetto alla gola di Marcello, il Solara si è innamorato di lei.

In maniera insolita data la sua personalità, Michele nutre un sentimento puro nei confronti di Lila poiché rispetta e ammira il suo coraggio, la sua inventiva e la sua mente. Sin dall'adolescenza, nota ed apprezza le straordinarie capacità di Lila, a cominciare dalla creazione dei modelli di scarpe a lui consegnati da Stefano. Michele si vanta del prolungato successo economico resogli da tali scarpe sia a Napoli che fuori. Gli è rimasto impresso anche il lavoro creativo esercitato da lei nel negozio di piazza dei Martiri, trasformato in un salotto sofisticato e all'avanguardia. A sottolineare la ripetuta usurpazione dei frutti del lavoro di Lila da parte del Solara è il fatto che lui guadagna sfruttandone i risultati. Le comunica anche che se lei avesse continuato a lavorare per lui, sarebbe diventata una regina, mentre ora si trova a buttare il sangue in mezzo ai salami. Lila stessa realizza durante questa conversazione di possedere un

²⁸⁹ Ivi, p. 95.

²⁹⁰ Ivi, p. 148-49.

potere indispensabile per Solara, in altre parole: «If Lila has a Midas-like power (it's no coincidence that another character remarks on her ability to "change shit into gold"), she has the converse of that power, too: when she withdraws her attention, all turns back into shit again»²⁹¹ [Se Lila ha un potere come il re Mida (non è una coincidenza che un altro personaggio commenta la sua capacità di «cambia[re] la merda in oro» [Michele]²⁹²), lei possiede anche l'opposto di tale potere: quando ritira la sua attenzione, tutto ridiventa merda]. Lila è capace d'intraprendere ogni attività con successo, ma la particolarità è quella di passare rapidamente da un interesse all'altro, non riuscendo a mantenere punti fermi, se non la residenza a Napoli e l'amicizia con Elena.

Successivamente al periodo in fabbrica, Lila passa ad un'altra attività che le permette di diventare capo del centro meccanografico IBM gestito da Michele. Comincia ad interessarsi di informatica durante la convivenza con Enzo a San Giovanni a Teduccio, dandogli una mano con lo studio e, prevedibilmente, apprendendo meglio e più velocemente di lui. Poi lavora insieme ad Enzo al centro dei Solara, stupendo Elena che inizialmente la critica per essere tornata alle dipendenze dei fratelli. Lila, tuttavia, è convinta di sfruttare lei i Solara questa volta, battendoli al loro stesso gioco. Innanzitutto, guadagna bene ed è pagata persino più di Enzo, e poi ha a sua disposizione le macchine più all'avanguardia. Dopo un po' di tempo trascorso in questa maniera, Lila ed Enzo riescono a rilevare il centro ai Solara, trasformandolo nella Basic Sight, azienda di loro proprietà. Lila decide anche di tornare a vivere al rione, dando via alla sua ascesa e autorità nel quartiere.

Ennesima metamorfosi: questa volta si trasforma in «maga»²⁹³ protettrice del rione dalle forze malefiche dei Solara. Anche questo equilibrio ad un certo punto si spezza quando Michele “resuscita” con rinnovata energia per riappropriarsi di tutto ciò che Lila gli ha portato via. Infatti, quest'ultima ne è al corrente e raccomanda all'amica:

²⁹¹ DEUTSCH, *Fiction in Review: Elena Ferrante*, op.cit., p. 160.

²⁹² FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p.149.

²⁹³ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 254.

«i Solara saranno sempre bestie pericolose, Lenù, non c'è niente da fare; uno l'avevo addomesticato ma il fratello l'ha fatto diventare di nuovo feroce»²⁹⁴. Conseguentemente alle pubblicazioni giornalistiche di Elena, elaborate insieme a Lila, l'opinione pubblica del rione subisce una svolta votando a sinistra, contro quindi gli alleati dei Solara. Furiosi, i fratelli si vendicano di Elena attraverso l'amica Carmen che, col ricatto, viene indotta ad adire le vie legali con una querela verso la narratrice. Casualmente, nello stesso periodo, Alfonso, grande amico ed alleato di Lila, viene ucciso a bastonate e gettato a mare.

Al funerale, Lila affronta i Solara minacciandoli e riceve un inaspettato violentissimo pugno in faccia da parte di Michele. Lei, tuttavia, non si fa intimidire, anzi, mostra ad Elena carte e quaderni trafugati provenienti dal cosiddetto libro rosso di Manuela Solara. Utilizzando il materiale, le due amiche scrivono insieme per parecchi giorni allestendo una documentazione che sperano sia in grado di mandare in galera i Solara. Nonostante la determinazione assoluta di Lila, «*Li dobbiamo distruggere, Lenù, e se questo non basta li ammazzo*»²⁹⁵, Elena viene a sapere dagli avvocati della sua casa editrice che, oltre al problema del radicamento dei fratelli nella politica locale ed al loro potere finanziario di condizionamento, non vi è materiale sufficiente per giungere ad una condanna in carcere.

Le continue metamorfosi di Lila avvengono per reazione all'ostilità della società nei confronti di una donna che rifiuta il soggiogamento della propria identità che in questo caso si manifesta come alterità rispetto delle altre donne del suo ambiente. Ferrante stessa spiega in un'intervista con i suoi editori:

«I think all women know it. Whenever a part of you emerges that's not consistent with some feminine ideal, it makes everyone nervous, and you're supposed to get rid of it in a hurry. Or if you have a combative nature, like Amalia, like Lila, if you refuse to be subjugated, violence enters in. Violence has, at least in Italian, a meaningful language of its own—smash your face, bash your face in. You

²⁹⁴ Ivi, p. 269.

²⁹⁵ Ivi, p. 294.

see? These are expressions that refer to the forced manipulation of identity, to its cancellation. Either you'll be the way I say, or I'll change you by beating you till I kill you»²⁹⁶. [Credo che tutte le donne lo sappiano. Ogni qualvolta emerge una parte di te che non è confacente con qualche stereotipo femminile, tutti diventano nervosi, e dovresti sbarazzartene in fretta. Oppure se hai una natura combattiva come Amalia, come Lila, se rifiuti il soggiogamento, la violenza prende il sopravvento. La violenza ha, perlomeno in italiano, un linguaggio tutto suo—colpirti in faccia, spaccarti la faccia. Vedi? Queste sono espressioni che si riferiscono alla manipolazione forzata dell'identità, alla sua cancellazione. O sarai come dico io, oppure ti cambierò picchiandoti a morte].

La violenza si manifesta nel rione come mezzo socialmente accettato per esercitare il controllo e la manipolazione delle identità altrui. «In fact, *My Brilliant Friend* is very much a book about identity and the particularly female struggle to protect and nurture a self robust enough to hold out against the barrage of forces that threaten to eclipse it»²⁹⁷ [Effettivamente, *L'amica geniale* è principalmente un libro sull'identità e sul travaglio specificamente femminile per proteggere e coltivare un sé così robusto da resistere alla raffica di forze che minacciano di eclissarlo]. L'alterità di Lila, evidente attraverso il suo continuo mutamento identitario, dimostra un meccanismo di resistenza attraverso un sé che viene creato e ricreato affinché non possa essere definito o ingabbiato né dal linguaggio, né dalle forze violente del rione.

V.4 Smarginatura

Nella lotta per proteggere e definire la propria identità in un ambiente violento, Lila patisce eccezionali episodi di «smarginatura». Ciò accade per la prima volta il 31 dicembre 1958 durante una festa di Capodanno, tra botti e fuochi, quando subisce un improvviso attacco di sudorazione, nausea e tachicardia. Il fratello Rino, che a quel

²⁹⁶ E. FERRANTE, *Elena Ferrante, Art of Fiction No. 228* di Sandro e Sandra Ferri, «The Paris Review», CCXII, 2015.

²⁹⁷ WITT, *Elena Ferrante: My Brilliant Friend*, op.cit., p. 177.

tempo lei stima molto, le appare disgustoso in quanto gli vede perdere i margini fisici e i confini spaziali del corpo. Si tratta di un fenomeno increscioso, occasionale ma ripetuto nel tempo, quasi un'allucinazione, vissuto esclusivamente dal personaggio di Lila, come descritto anche altre volte in episodi avvenuti nella fabbrica Soccavo e durante il terremoto del 1980. Elena racconta che nel corso di tali crisi la sua amica diventava un'altra persona con pochi o nessun punto di contatto con l'originale, verificandosi quindi una brusca metamorfosi. Durante il terremoto, quando «sembrava essere emersa direttamente dalle viscere della terra»²⁹⁸, Lila denomina il fenomeno *smarginatura*, essendo convinta che non rilevando i contorni delle cose e delle persone, tutto può sciogliersi e rimescolarsi, formarsi e sformarsi davanti ai suoi occhi. Così come lei stessa infrange intenzionalmente gli equilibri della sua vita per ricrearsi nuove identità e risvolti di libertà personale, questi episodi che subisce le rendono opachi e indefiniti i margini di ciò che la circonda. In fondo, Lila sembra perpetuare volontariamente la smarginatura come ad esempio quando, con l'aiuto di Elena, fa della sua foto in abito da sposa un'opera d'arte, pitturando, frantumando, e “scancellando” la fotografia, fino ad offuscarne i margini.

Una plausibile interpretazione sociale e psicologica di questo fenomeno è la seguente:

«Lila esperisce come ‘smarginatura,’ quando diventa per lei insopportabile il binarismo della normatività sociale e di genere, quando più si rende conto delle pressioni socioculturali esercitate su di lei dal rione, dalla famiglia, dagli amici e dalla cricca camorrista locale, nell'ambito sessuale (o più ampiamente di genere) e in quello del potere»²⁹⁹.

Effettivamente, Lila è attanagliata da numerose tensioni e restrizioni sociali sin da bambina, dall'incapacità di continuare gli studi, dai problemi economici della famiglia,

²⁹⁸ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 160.

²⁹⁹ CRISPINO E VITALE, *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, op.cit., p. 30.

da quelli mentali del fratello e poi del marito, e dalla pressione esercitata dai Solara nei suoi confronti, per non parlare dello stress fisico del parto e del lavoro in fabbrica. Lila ricorre dunque alla parola «smarginatura» per definire i suoi episodi; in verità tale termine racchiude tutta la sua vita e quindi anche il lungo racconto di Elena, caratterizzato principalmente dall'instabilità.

V.5 Da bambole a bambine

Le bambole di Elena e Lila, rappresentate sia nel capitolo iniziale del primo libro che nell'epilogo dell'ultimo volume, oltre che periodicamente attraverso la storia, costituiscono un simbolo importante da analizzare ed interpretare. Tra i vari significati che tale simbologia può evocare, uno di questi riguarda la «cifra di una narrazione femminile totale, in cui la bambola è il simbolo di una ciclicità che accoglie in sé l'amica, la bambina e la madre»³⁰⁰. Nell'ottica di questi romanzi di genere, la bambola come rappresentazione della condizione femminile in tutte le età è ancor più significativa quando viene accoppiata con un'amicizia duratura tra donne. Nell'ultimo numero della serie, mentre Elena e Lila sono contemporaneamente incinte a trentasei anni, vanno insieme alle visite mediche, giocando dal vivo «a fare le mamme delle nostre bambole»³⁰¹. L'analogia protagoniste-bambole si trasferisce alle rispettive figlie, entrambe nate nello stesso anno proprio come le loro madri. Chiudendo il cerchio madre-figlia, ognuna di loro decide di chiamare la neonata come sua madre, quindi Immacolata (Imma), la bambina di Elena, e Nunzia (Tina, diminutivo di Nunziatina), la bambina di Lila. Elena fa oltretutto notare a Lila che Tina, il soprannome che ormai diventa il nominativo di sua figlia, è uguale al nome della sua bambola d'infanzia (di Elena), quella che Lila gettò oltre la rete nello scantinato di don

³⁰⁰ DE ROGATIS, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale*, op.cit., p. 124.

³⁰¹ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 144.

Achille, perdendola nell'oscurità. Lila non fa molta attenzione alla coincidenza, affermando soltanto che sua figlia è più bella della bambola. Da adulta, la narratrice scopre che fine avevano fatto le loro bambole tanti anni prima quando Alfonso, figlio minore di don Achille, ammette di non essere mai stato attratto dalle donne, svelando di giocare già da piccolo con le bambole della sorella, e facendo quindi intuire che era stato lui a rubare le bambole perse dalle protagoniste nello scantinato.

Successivamente alla misteriosa e inaspettata scomparsa di Tina, la figlia di Lila, Elena descrive l'amica come «ancora più sfuggente»³⁰². Poco prima di partire per Torino, la narratrice riporta un'osservazione dell'amica: in seguito alla pubblicazione dell'articolo su *Panorama* in cui Tina è stata fotografata insieme ad Elena e identificata come sua figlia, la bambina potrebbe essere stata rapita per ricattare Elena, considerata una scrittrice bella e famosa. La narratrice rimane atterrita da questa ipotesi che lei neanche aveva considerato. Qui, il richiamo al principio della loro amicizia diventa fortissimo: quel giorno si erano scambiate le bambole, Lila aveva gettato Tina nell'oscurità, poi Elena aveva fatto lo stesso con Nu, la bambola di Lila. In seguito al baratto tra le due, Tina era scomparsa. Lila ipotizza, quindi, che potrebbe essere accaduta la stessa cosa a sua figlia. Ciò porta a domandarci se qualcosa sia sostanzialmente cambiato dopo quattro volumi e mezzo secolo di storia, o se, nonostante tutte le metamorfosi identitarie di Lila, gli spostamenti geografici di Elena e le modifiche strutturali di Napoli, o se le protagoniste non siano rimaste cristallizzate nella stessa posizione iniziale.

V.6 Scomparsa

³⁰² Ivi, p. 345.

La fine della serie si ricongiunge con l'inizio, ovvero con il prologo in cui la narratrice ci anticipa la scomparsa della sua amica. È chiaro che si tratta dell'esodo volontario di Lila che decide di annullare la propria identità, rimuovendo da casa vestiti, scarpe, libri, fotografie, eccetera. Il prologo, intitolato «Cancellare le tracce», dimostra in modo appropriato quanto Lila sia radicale nelle sue azioni. A questo punto, la narratrice decide di fare tutto il contrario, opponendosi alle richieste di Lila ed utilizzando la scomparsa come movente e ispirazione per documentare la sua versione della loro storia affinché non cada nel dimenticatoio. In una delle ultime conversazioni tra le due, Lila confida all'amica: «“Uno ti può fare del male solo se vuoi bene a qualcuno. Ma io non voglio bene più a nessuno”»³⁰³. Elena dopo riflette: «me lo aveva detto, non si amava, non amava niente di sé [...] Io amavo Lila. Volevo che lei durasse»³⁰⁴.

L'impegno di mettere per iscritto la loro storia, che alcuni chiamerebbero piuttosto la storia di Lila, è quindi un atto di amore da parte di Elena. Tuttavia, si tratta anche di un tradimento in quanto mette in atto l'aforismo italiano «tradurre è tradire»³⁰⁵. Come per caratteristica basilare del classico Bildungsroman, «Lo sguardo del lettore è dunque incardinato a quello del protagonista ... desidera liberarsene ... il protagonista non ce lo permette perché il suo è un punto di vista troppo spesso erroneo»³⁰⁶, ciò avviene anche qui: Elena interpreta il pensiero e gli scritti persi di Lila, ai quali allude continuamente senza quasi mai citarli, e traduce il dialetto napoletano del rione in corretto italiano. I romanzi, perciò, tradiscono. In primo luogo, attenuando la forza espressiva della scrittura di Lila, di cui non leggiamo i contenuti da lei espressi in prima persona. Secondariamente, permettendo ad Elena un'ascesa sociale tramite il registro “alto” della narrazione, in italiano, mentre le vicende della storia avvengono principalmente nel registro “basso” del dialetto. Per ultimo, Elena aveva promesso

³⁰³ Ivi, p. 386.

³⁰⁴ Ivi, p. 44.

³⁰⁵ Cfr. FALKOFF, *To Translate is to Betray*, op.cit.

³⁰⁶ MORETTI, *Il romanzo di formazione*, op.cit., p. 107.

all'amica che non avrebbe mai scritto di lei, impegno non onorato e ulteriore tradimento posto in essere. Ciò detto, l'intera premessa della serie si ricollega alla principale caratteristica dei romanzi e del personaggio di Lila: l'ambivalenza, in questo caso tra amore e tradimento.

Sorprende che, data la scompostezza, la frantumazione e la generale ambivalenza dei libri, l'inizio e la fine siano fortemente collegati a livello materiale e simbolico. L'epilogo intitolato «Restituzione» vede la riconsegna della bambola Tina ad Elena, presumibilmente da parte di Lila dopo la sua scomparsa, che però anche in questo caso non lascia alcuna traccia di sé. Avendo compreso che Alfonso era stato il probabile custode delle bambole per tanti anni, si ipotizza che le abbia passate nelle mani di Lila nel periodo della loro stretta amicizia e complicità adulta, oppure che Lila le abbia avute dopo la morte di lui. Appena scartato un angolo del pacco trovato nell'atrio del suo palazzo a Torino, Elena identifica immediatamente le due bambole impresse nella memoria, riconoscendole come la genesi dell'amicizia tra lei e Lila, ma anche della sua carriera di scrittrice del presente testo. In questo momento, la narratrice prova un senso di frustrazione: «Per tutta la vita aveva raccontato una *sua* storia di riscatto, usando il *mio* corpo vivo e la *mia* esistenza»³⁰⁷, ed un senso di sollievo nel supporre che Lila, avendo deciso per la prima volta nella sua vita di lasciare Napoli e di girare il mondo, stesse bene e la amasse ancora. Avendo ricevuto questo preciso segno dall'amica, Elena comprende che non la vedrà mai più e si rassegna, enfatizzando nelle sue frasi conclusive che la vita reale, a differenza dei racconti, tende verso l'oscurità piuttosto che la chiarezza.

Questo finale, pur non comunicando alcuna certezza sull'effettivo svolgimento degli eventi, invita il lettore ad elaborare ulteriori collegamenti nel complesso della narrazione e varie ipotesi sulla vicenda. Come già esposto, dopo la sua scomparsa Lila tende a diventare un personaggio misterioso ed allegorico, quasi un'altra Partenope, figura mitologica che rifonda la città di Napoli, migliorandola e purificandola da

³⁰⁷ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 451.

corruzione e ingiustizia. Altro simbolismo di Lila corrisponde all'alter-ego adoperato dalla narratrice per confrontarsi con le proprie origini territoriali e sociali, ma anche psicologiche e culturali. Poiché Elena si è vista restituire le bambole, si potrebbe anche ipotizzare che Lila, avventuratasi per l'Italia in cerca della figlia, sia riuscita a trovarla e a riunificarsi con lei in un luogo remoto, come immaginato dalla narratrice nel penultimo capitolo dell'epilogo. La "restituzione" della bambola Tina ad Elena in quest'ottica rispecchia il ricongiungimento di Lila con la figlia Tina, così come lo scambio di bambole e bambine aveva portato alla loro scomparsa. Dato che, «In the funhouse mirror of the Lila-Elena relationship, there is no original and no copy, just a series of endless reflections»³⁰⁸ [Nel labirinto degli specchi del rapporto Lila-Elena, non vi è né originale né copia, soltanto una serie di infiniti riflessi], l'analogia della restituzione di bambole e bambine è parte iniziale e conclusiva del gioco di contrapposizione fra le due protagoniste. Le bambole rappresentano, in ogni caso, il fulcro della narrazione ed una delle principali chiavi interpretative della storia delle due amiche.

³⁰⁸ DEUTSCH, *Fiction in Review: Elena Ferrante*, op.cit., p. 162.

VI. Rimandi intertestuali

La parola greca *arké* significa “origine” ed è la radice di termini letterari come “arcaico” (prossimo temporalmente all’origine) e “archetipo” (modello originale). Scrive Adorno in una lettera del 1934 a Benjamin: «I have come to realize that just as the modern is the most ancient, so too the archaic itself is a function of the new»³⁰⁹ [«Sono arrivato alla conclusione che proprio come il moderno è il più antico, così anche l’arcaico di per sé è una funzione del nuovo»]. Dunque, non esiste niente di completamente nuovo e originale in quanto vi è sempre un modello ed un richiamo ancestrale di riferimento.

Nell’immaginario classico di Ferrante, vi sono vari leitmotiv che si rifanno ad archetipi letterari, rendendo l’opera particolarmente adatta ad un’analisi intertestuale ed interdisciplinare. Il quartetto è indiscutibilmente imperniato sulla mitologia classica, specialmente come espone Milkova sulla storia di Arianna ed il Minotauro.³¹⁰ A parte la sua incarnazione dell’ordine simbolico maschile, il rione espone una topografia urbana intensamente schematizzata, fisicamente simile ad un dedalo come il labirinto

³⁰⁹ P. BISHOP, *Introduction: A brief history of the archaic*, «The Archaic. The Past in the Present», a cura di Paul Bishop, Routledge, Londra 2012, p. 21.

³¹⁰ S. MILKOVA, *Ariadne and the Minotaur: Symbolic & Literal Labyrinth in Elena Ferrante’s My Brilliant Friend*, Seminario presso la Casa Italiana Zerilli-Marimò, New York University, 27 marzo 2019. Intervento da consultare anche nel capitolo 5: *Mapping Urban Feminine Topographies* in S. MILKOVA, *Elena Ferrante as World Literature*, Bloomsbury, New York 2021.

ellenico. Essenzialmente, tale esegesi reinterpreta il proverbiale filo d'Arianna come il filo narrativo dell'amicizia fra Elena e Lila in una sorta di Genesi al femminile che tesse la trama dei romanzi.³¹¹ Saranno quindi esaminati temi ricorrenti dei libri riconoscibili nell'immaginario collettivo che ci permetteranno di ricercare i legami di *L'amica geniale* con classici di ambito letterario-umanistico, cosicché la saga di Ferrante possa essere interpretata non solo come un prodotto commerciale contemporaneo ben riuscito, ma soprattutto come un'opera letteraria moderna di valore artistico universale e duraturo.

VI.1 Il diavolo come compagno: Goethe

IL SIGNORE: Ma sì, fatti vedere quando vuoi; non ho mai odiato i tuoi simili, di tutti gli spiriti che dicono di no, il Beffardo è quello che mi dà meno fastidio. L'agire dell'uomo si gonfia fin troppo facilmente, egli presto si invaghisce del riposo assoluto. Perciò gli do volentieri un compagno che lo pungoli e che sia tenuto a fare la parte del diavolo.

Tale epigrafe nel primo libro della tetralogia è un estratto dal *Faust* di Goethe, precisamente dal Prologo in cielo durante il dialogo tra Dio, le Legioni celesti,

³¹¹ Per quanto riguarda il "Minotauro" nella narrazione di Ferrante, Milkova offre due possibili interpretazioni. Da una parte, don Anchille, l'orco dell'infanzia, cui le protagoniste affrontano mano nella mano come una doppia Arianna e nuovo Teseo, stringendo la loro amicizia e intraprendendo il cammino nel labirinto di un rione dominato da forze maschili. Come alternativa, Lila stessa può essere pensata come l'incarnazione del labirinto e del Minotauro, così come indossa la maschera nello scantinato, affermando il suo predominio e successivamente punita per aver usurpato il potere maschile con la perdita della figlia; nell'epilogo, Lila riafferma il suo controllo del racconto facendo riapparire le bambole all'amica. Per accesso alla conferenza completa, seguire il link: <<https://www.youtube.com/watch?v=U-SP8JR6AjI>>.

Mefistofele e i tre Arcangeli³¹². Il demonio sfida Dio scommettendo di riuscire a tentare il dottor Faust, fedele servo del Signore, e ad indurlo in peccato cosicché potrà cantare vittoria. Dio permette al Beffardo di fare questo tentativo, convinto che alla fine il carattere buono del dottore riuscirà a salvarlo. Quest'opera sottolinea l'idea di Goethe che l'errore è necessario per arrivare alla verità e che l'eterno conflitto tra bene e male è positivo per l'animo umano. Pur possedendo forza d'animo, fede religiosa e saldezza morale, Faust fa un patto con il diavolo mettendo in gioco la sua anima per placare la propria sete di conoscenza. L'uomo, vendendo l'anima al demonio, ricerca le tenebre piuttosto che la luce, come riportato nel *Vangelo* di Giovanni³¹³, casualmente letto una sera dal dottor Faust, e mirabilmente riportato in epigrafe da Leopardi nella lirica *La ginestra*, in cui una visione laica di tale concetto si sovrappone a quella religiosa tramite un'ambientazione partenopea con richiami al Vesuvio come grembo materno distruttivo ma anche rigenerativo.

Diversamente dalla funzione che il dolce stil novo dantesco attribuisce alla donna, sempre rappresentata come un angelo, al personaggio femminile di Lila viene assegnata la "parte del diavolo", ovvero la presenza oscura tra le due amiche. Oltre a sottolineare la natura malvagia di Lila sin dall'infanzia, Elena stessa, in un momento di rabbia verso l'amica, mostrandosi d'accordo con Pinuccia e Gigliola, narra «che sfiammava come il diavolo»³¹⁴. In altra occasione, Nella, la cugina della maestra Oliviero, sostiene che Lila abbia il male scritto in faccia, ma Elena difende l'amica affermando: «Fin da piccola pareva un diavolo, e lo era davvero, ma nel senso buono. Aveva una testa pronta e riusciva bene in qualsiasi cosa le capitasse di applicarsi: se avesse potuto studiare sarebbe diventata una scienziata come Madame Curie o una

³¹² J. W. GOETHE, *Faust*, cura di Franco Fortini, Oscar Mondadori, Milano 1970. Tragedia ambientata nel Rinascimento nordico e completata nel 1831. Il Prologo in cielo evoca il Libro di Giobbe dell'Antico testamento.

³¹³ «E gli uomini vollero / piuttosto le tenebre che la luce» (Giovanni, III, 19).

³¹⁴ FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, op.cit., p. 163.

grandissima romanziera come Grazia Deledda ...»³¹⁵. Indubbiamente, molti sono turbati dal personaggio di Lila e persino la sua migliore amica, che la conosce meglio di tutti, vacilla nella convinzione che il genio di Lila sia benefico— «but Lila is as much a genius demon or presiding spirit as she is the devil. This is a central concern of Ferrante's: the way a female genius is demonised by culture, the way that, lacking an outlet, it may turn demonic»³¹⁶ [ma Lila è tanto genio demoniaco o spirito custode quanto diavolo. Ciò costituisce un argomento centrale di Ferrante: la maniera in cui il genio femminile è demonizzato dalla cultura, il modo in cui, senza uno sfogo, possa divenire demoniaco]. Sia per invidia femminile che per orgoglio maschile, i comportamenti di Lila vengono interpretate in maniera negativa e ostacolate in ogni loro estrinsecazione da parte dei familiari e dei conoscenti. Soltanto Elena apprezza l'amica per la sua genialità, cedendo però anche lei in alcuni momenti a sentimenti di odio e gelosia. La narratrice ribadisce in ogni caso che Lila avrebbe percorso molta strada nella vita se solo avesse potuto studiare. Invece, il suo destino è quello di agire da complemento alla figura angelica, affabile e affermata di Elena.

Alla morte del Faust di Goethe, Mefistofele reclama l'anima della sua vittima. Faust però viene condotto in cielo dagli angeli per intercessione della Vergine Maria invocata dal suo grande amore Margherita. Tale celebrazione de "l'Eterno femminile" trova nell'Amore la forza creatrice e motrice dell'universo e si identifica nella ricerca dell'ineffabile e del supremo. Se nel *Faust* le trame del diavolo sono necessarie per la redenzione dell'uomo, il richiamo di Ferrante al poema tedesco suggerisce l'indispensabilità del personaggio "demoniaco" di Lila ai fini del successo di Elena come scrittrice e narratrice della loro storia. Per di più, l'evocazione de "l'Eterno femminile" avviene attraverso il personaggio di Lila, in questo caso inteso non come

³¹⁵ Ivi, p. 286.

³¹⁶ M. O'ROURKE, *Elena Ferrante: the global literary sensation nobody knows*, «The Guardian», 31 ottobre 2014.

mezzo per la salvezza dell'uomo, ma piuttosto come rappresentazione di un amore infinito nei confronti della città di Napoli³¹⁷.

VI.2 Le bambole come doppioni: Freud

Nel primo volume della tetralogia, il gioco non verbale con le bambole nel cortile di don Achille segna un paradigma fondamentale del rapporto tra le protagoniste. Non è un caso che ognuna delle bambole somigli alla sua proprietaria: quella di Elena, Tina, «Indossava un vestitino blu che le aveva cucito mia madre in un raro momento felice, ed era bellissima», mentre quella di Lila, Nu, «aveva un corpo di pezza gialliccia pieno di segatura, mi pareva brutta e lercia»³¹⁸. Il contrasto di apparenza tra le due amiche è evidenziato attraverso le loro bambole—l'una angelica e l'altra oscura e poco gradevole da vedere. Le bambole vivono insieme alle protagoniste, di cui ne condividono anche i sentimenti. A tal proposito, la narratrice riferisce che «Nu e Tina non erano felici. I terrori che assaporavamo noi ogni giorno erano i loro»³¹⁹.

In una delle loro prime interazioni le bambine giocano insieme, mute come le loro bambole, e all'improvviso Lila getta Tina fuori dalla finestra nel buio dello scantinato di casa di don Achille, il mostro della loro infanzia. Elena prova un profondo dolore in quanto ricorda: «Per me la bambola era viva [...] Ero come strozzata da due sofferenze, una già in atto, la perdita della bambola, e una possibile, la perdita di Lila»³²⁰. La narratrice percepisce questo gesto come una perdita, ma anche una minaccia alla propria identità, perciò imita l'azione di Lila e getta nello scantinato

³¹⁷ Per maggiore analisi su Lila come simbolo redentrica della città di Napoli, la sirena Partenope, e altri collegamenti con la cultura partenopea, consultare il capitolo terzo del lavoro (III.3).

³¹⁸ FERRANTE, *L'amica geniale*, op.cit., p. 26.

³¹⁹ Ivi, p. 27.

³²⁰ Ivi, p. 50.

anche Nu, dichiarando: «“Quello che fai tu, faccio io”»³²¹. Le bambole dell’infanzia delle protagoniste, oltre ad essere un leitmotiv della serie, agiscono come sosia di Elena e Lila, assicurandone l’immortalità e sono i simboli del loro narcisismo primario, così come teorizzato da Freud.

Per definizione di tale pensatore, «the “uncanny” is that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar»³²² [il “perturbante” rientra nell’ambito di ciò che è terrificante che però rievoca in noi qualcosa di ben noto e familiare]. Analizzando i termini tedeschi *heimlich* (recondito) e *unheimlich* (inquietante) e studiandone l’etimologia, Freud elabora la teoria del “perturbante”, che rappresenta tutto ciò che è contemporaneamente familiare ed estraniante, attrattivo e repulsivo. La natura paradossale di tale concetto conduce in uno stato di dissonanza cognitiva e di stress mentale colui che sperimenta emozioni conflittuali verso oggetti, persone e situazioni che richiamano il perturbante. Freud chiarisce che questo processo non è una conseguenza di un qualsiasi comune evento, ma tipicamente di un’idea o un’entità che evoca nell’individuo un qualcosa che si è sperimentato nell’infanzia. Quindi, «Freud concludes that all instances of uncanny feelings are caused by situations where once familiar, repressed psychic elements are caused to return; thus, when the repressed becomes un-secret [*unheimlich*], it has the appearance of something frighteningly unfamiliar or un-homely [*unheimlich*]]»³²³ [Freud conclude che tutti i casi di sensazioni perturbanti sono determinati da situazioni in cui fattori psichici repressi, un tempo familiari, ritornano; dunque, quando ciò che è stato represso diventa non-recondito, assume un aspetto spaventosamente inconsueto o estraniante]. Nella psicanalisi, si crede che la maggior parte degli eventi traumatici e formativi avvengano durante l’infanzia e poi si appalesano per ripetizione durante la vita. Ogni volta che un evento si ripresenta, non è riprodotto mai esattamente nello

³²¹ Ivi, p. 51.

³²² S. FREUD, *The Uncanny*, 1919, p. 2.

³²³ M. BARTNAES, *Freud's "the Uncanny" and Deconstructive Criticism: Intellectual Uncertainty and Delicacy of Perception*, «Psychoanalysis and History», XXII, 1, 2010, p. 33.

stesso modo, ma sempre con qualche differenza. Il risultato è che esperienze represses nell'infanzia si associano a nuove esperienze. Tramite tale ripetizione con differenza, il nuovo tira in ballo il vecchio e viceversa, determinando nell'individuo sentimenti conflittuali e simultanei di inquietudine e familiarità.

Come nel caso delle bambole di Elena e Lila, una principale manifestazione del perturbante avviene attraverso l'immagine del doppio. Freud elabora: «the idea of a “double” in every shape and degree, with persons, therefore, who are to be considered identical by reason of looking alike; [. . .] in other words, by doubling, dividing, and interchanging the self»³²⁴ [l'idea del “doppio” in ogni forma e gradazione, in persone che devono essere considerate identiche poiché si assomigliano; ... in altre parole, raddoppiando, dividendo e scambiando il sé]. Tale concezione del doppio evoca l'idea di due soggetti fisicamente simili da poter essere intercambiabili. Freud specifica che non tutte le manifestazioni del doppio sono necessariamente associate al perturbante, ma piuttosto che il doppio risale allo stadio mentale precoce del narcisismo primario «in which it wore a more friendly aspect»³²⁵ [in cui assumeva una veste più amichevole] e guadagna successiva importanza a seguito di ripetizioni involontarie nel corso della vita. Nella fase adulta, tuttavia, tale dualità non è più un meccanismo benevolo e rasserenante, ma piuttosto «has become a vision of terror»³²⁶ [è diventata una visione di terrore] in conflitto con la coscienza individuale.

In *L'amica geniale*, il doppio, simboleggiato dalle bambole, risale al periodo narcisistico dell'infanzia delle protagoniste, assumendo un aspetto amichevole e ludico nel primo libro. Nel corso della serie, tali bambole rivestono un ruolo prominente nel sottolineare il profondo legame tra le amiche, venendo poi a rappresentare le loro figlie. Infatti, Lila involontariamente dà il nome della bambola di Elena, che lei stessa le aveva levato tanti anni prima buttandola nello scantinato, Tina, come nomignolo alla propria figlia. Altrettanto involontariamente, Lila smarrisce sua figlia Tina. Non si tratta più

³²⁴ S. FREUD, *The Uncanny*, op.cit., p. 9.

³²⁵ Ivi, p. 10.

³²⁶ Ibidem.

dell'amenò gioco infantile effettuato dalle amiche con le bambole, ma dell'irrompere del gioco della vita da adulte con le proprie figlie. Quanto esposto sottolinea il fondamentale rapporto simbolico esistente tra bambole e bambine.

Oltre al narcisismo primario, Freud individua nel doppio un ulteriore fattore determinante, richiamato anch'esso nei romanzi, cioè il ruolo delle circostanze sociali esterne nella percezione individuale della libera volontà, esponendo in poche frasi:

«But it is not only this [primary] narcissism, [. . .] which may be incorporated into the idea of a double. There are also all those unfulfilled but possible futures to which we still like to cling in phantasy, all those strivings of the ego which adverse external circumstances have crushed, and all our suppressed acts of volition which nourish in us the illusion of Free Will»³²⁷ [Ma non è soltanto tale narcisismo primario, che può essere incorporato nel concetto di doppio. Vi sono anche tutti quei futuri potenziali incompiuti ai quali amiamo aggrapparci nella fantasia, tutte quelle pulsioni dell'ego che avverse circostanze esterne hanno schiacciato, e tutti i nostri atti volitivi soppressi che alimentano in noi l'illusione della Libera Volontà].

I personaggi di Ferrante invero riportano costantemente di sentirsi oppressi dal loro ambiente e dal loro stato sociale. Da adolescenti, entrambe le protagoniste sognano la fuga attraverso il successo nel mondo editoriale. Lila, essendo ostacolata in questo obiettivo da una serie di fattori esterni a lei, ripone tutte le sue speranze ed ambizioni in Elena, identificandosi nelle sue affermazioni professionali, così mantenendo saldo il legame tra le due. Essenzialmente, gli ostacoli posti dalla società alla libera volontà di questi personaggi li sprona a moltiplicare i reciproci obiettivi e, superando le limitazioni sociali, ad aumentare le possibilità di affermare i loro sogni condivisi. Nell'immaginario di Lila appare la visione della figlia come suo doppio intenta a fronteggiare gli stessi ostacoli da lei sperimentati. Sembrerebbe quasi che Lila, normalmente in controllo delle situazioni, abbia voluto inconsciamente perdere la

³²⁷ Ibidem.

propria figlia al fine di evitarle gli stessi dolori e frustrazioni che similmente avrebbero potuto determinarne l'annichilimento dell'ego.

Alla fine del suo saggio, Freud individua due punti chiave per chiarire la definizione del perturbante. In primo luogo, inserisce tale concetto all'interno della riconosciuta teoria psicanalitica, affermando: «If [. . .] every emotional affect, whatever its quality, is transformed by repression into morbid anxiety, then among such cases of anxiety there must be a class in which the anxiety can be shown to come from something repressed which *recurs*»³²⁸ [Se ogni affetto emotivo, di qualunque natura, si trasforma per repressione in torbida ansia, allora fra tali casi di ansia dev'essercene un tipo in cui l'ansia sembra provenire da qualcosa represso che si *ripresenta*]. Secondariamente, «this uncanny is in reality nothing new or foreign, but something familiar and old—established in the mind that has been estranged only by the process of repression»³²⁹ [questo perturbante in verità non rappresenta nulla di nuovo o estraneo, ma qualcosa di familiare e antico—installatosi nella mente ed estraniato soltanto mediante un processo di repressione]. Il collegamento fra ciò che è stato represso e ciò che viene nuovamente vissuto come perturbante è interamente psicologico ed affettivo, riassumibile nel termine “ansia.” Tale angoscia esistenziale affligge Lila, soverchiata dalle sue incompiute potenzialità. Inoltre, Freud argomenta che il perturbante non si applica esclusivamente ad oggetti, esperienze, o emozioni. Anche una persona può agire da rappresentazione del perturbante non solo «when we ascribe evil motives to him» [quando noi gli attribuiamo motivazioni malvagie], ma anche quando «attribute to these intentions capacity to achieve their aim in virtue of certain special powers»³³⁰ [attribuiamo a queste intenzioni la capacità di ottenere i loro obiettivi in virtù di certi poteri speciali]. In passato, tali “poteri speciali” sono stati interpretati principalmente come espressioni di follia o possessione demoniaca, ma

³²⁸ Ivi, p. 13.

³²⁹ Ibidem.

³³⁰ Ivi, p. 14.

nella letteratura moderna e contemporanea essi spesso si qualificano in maniera più intangibile ed ambigua come nel caso di Lila.

Il fulcro della problematica identitaria, rispecchiata nelle bambole, si caratterizza nell'incertezza epistemologica: «Repetition, duplication, recurrence are inherently ambiguous, even ambivalent processes: they seem to confirm, even to *increase* the 'original' identity, and yet even more they *crease* it as its problematical and paradoxical precondition»³³¹ [Ripetizione, duplicazione, ricorrenza sono processi intrinsecamente ambigui, persino ambivalenti: sembrano confermare, persino *incrementare* l'identità "originale", eppure ancor più la *rielaborano* come precondizione problematica e paradossale]. Per ripetizione e duplicazione, le figure femminili dei romanzi sono profondamente interconnesse, sia verticalmente fra madri e figlie, che orizzontalmente tra amiche, affermando l'identità collettiva femminile e allo stesso tempo ridefinendone le problematiche sottostanti, la cui ciclicità in tale contesto è simbolizzata dal leitmotiv delle bambole.

VI.3 Il mare come privilegio: Ortese

Il mare svolge un ruolo centrale nella tetralogia di Ferrante così come evidenziato in un episodio dell'infanzia che, come quello delle bambole, racchiude tematiche importanti per il resto della serie. Poco prima dell'esame di licenza elementare, Lila convince Elena a marinare la scuola per intraprendere una gita a piedi oltre i confini del rione, con l'obiettivo di arrivare fino al mare, descritto dal fratello di Lila come: «acqua azzurra, sbrilluccicante, uno spettacolo bellissimo»³³². Quel giorno, le bambine proseguono per la campagna, attraversano l'oscurità del tunnel, gli edifici

³³¹ Si interessa del perturbante anche Samuel Weber che elabora le teorie freudiane. Cfr.

S. WEBER, *The Sideshow; Or, Remarks on a Canny Moment*, «MLN», LXXXIII, 6, 1973, pp. 1102-33.

³³² FERRANTE, *L'amica geniale*, op.cit., p. 69.

bassi, e si ritrovano in uno spiazzo abbandonato. Nel frattempo, il cielo diventa nuvoloso, inizia a tuonare e scoppia un acquazzone. Inaspettatamente Lila è la prima a spaventarsi e a battersela a gambe verso il rione, costringendo Elena a seguirla. Retrospectivamente, quest'ultima si domanda se l'amica l'avesse trascinata in quell'avventura solo per far sì che i genitori di Elena decidessero di non mandarla più alla scuola media, oppure se l'avesse tirata indietro in tempo proprio per evitarle tale punizione. La narratrice rimane sorpresa anche per l'insolito cambio di ruoli tra lei e l'amica, domandandosi come mai Lila, sempre audace e spavalda, si fosse impaurita nel varcare i confini del rione.

Viene ipotizzato che, sia questa fallita gita al mare delle protagoniste da bambine in cui Lila decide di tornare indietro prima di andare troppo oltre, sia l'episodio di Ischia quando Lila nuota fino a largo prima di tornare prontamente a riva, rappresentano significativi voltafaccia che «foreshadow her failure to leave the world of their neighborhood, to escape, as Elena does»³³³ [presagiscono la sua incapacità di lasciare il mondo del rione, di scappare, come fa Elena]. La narratrice, così come da bambina è pronta a lasciarsi tutto alle spalle durante la gita al mare, similmente da adulta riesce ad affermare la sua volontà di trasferirsi a Pisa per l'università, trascorrendo poi una buona metà della propria vita al Nord. Deutsch, tuttavia, solleva la questione della sua fuga: «has she, like Lila heading to the beach or out to the sea, in some sense boomeranged back to where she began?»³³⁴ [anche lei, come Lila che si avvia al mare o al largo, in un certo senso si è rivolta fino a tornare al punto di partenza?].

Il mare rappresenta diversi concetti nell'opera di Ferrante, a cominciare dal privilegio. Fino all'età di dieci anni, le protagoniste, pur essendo cresciute in una città posizionata su un golfo con una costa tra le più splendide del Mediterraneo, non hanno mai scorto il mare, solo sentendone declamare la sua bellezza da altri più grandi o più

³³³ DEUTSCH, *Fiction in Review: Elena Ferrante*, op.cit., p. 161.

³³⁴ Ivi, p. 160.

fortunati. A tredici anni, Elena visita per la prima volta il centro di Napoli insieme al padre e si domanda perché il suo rione è così violento mentre il resto della città sembra radioso con un clima soleggiato ed un mare che riflette come una tavola scintillante. La netta distinzione fra il popolo che non vede il mare, ovvero gli abitanti dei bassi e degli altri quartieri degradati, e coloro con un affaccio sul golfo, ovvero la borghesia e l'aristocrazia partenopea, viene commentata a lungo da Anna Maria Ortese, particolarmente nel suo testo dal suggestivo titolo, *Il mare non bagna Napoli*.

Dal punto di vista letterario, Anna Maria Ortese³³⁵ sembra aver influenzato Ferrante, come anche da lei dichiarato in *La frantumaglia*, nelle tematiche e il tono narrativo della tetralogia più di qualsiasi altro autore del dopoguerra. Il catalogo della prolifica scrittrice novecentesca, non riducibile a normali classificazioni letterarie, comprende racconti realistici e fantastici, saggi argomentativi e di viaggio, romanzi neo-surrealistici, articoli giornalistici, poesie emotive, libelli polemici, ed anche un'opera teatrale. Ortese, nata a Roma da madre napoletana, trasferitasi nella città partenopea in diversi periodi della propria vita, e terminati gli studi a tredici anni, fu insignita con il premio Viareggio nel 1953 per *Il mare non bagna Napoli*, con lo Strega nel 1967 per *Poveri e semplici*, e con il Premio Fiuggi per la cultura nel 1986 per *Il*

³³⁵ Anche Ortese, come Ferrante, inizialmente scrisse con uno pseudonimo, Franca Nicosi, quando nel 1936 propose a Bontempelli la pubblicazione della sua novella, *Avventura*. Nove giorni dopo tale lettera, però, ne scrisse un'altra dichiarandosi realmente A. M. Ortese. Cfr. G. M. ANNOVI E F. GHEZZO, editrici, *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, University of Toronto Press, 2015. Nel corso della propria vita, Ortese si firmò in maniere differenti, come Anna Maria, Mana, «Anna senza» dopo la morte della sorella, ecc., dimostrando un'inquietudine nominale che corrisponde all'enfasi posta sull'inconoscibile nella sua scrittura. Cfr. N. FUSINI, *Anna Maria Ortese, o della gioia*, «Nomi: undici scritture al femminile», Donzelli, Roma 1996, 2012, pp. 3-28.

*mormorio di Parigi*³³⁶. Tipico del suo stile è la mescolanza di sogni e realtà, tanto che la sua opera viene spesso inquadrata nella corrente del “realismo magico”³³⁷.

Il suo lavoro più significativo, *Il mare non bagna Napoli*, fu pubblicato per la prima volta nel 1953 dalla Einaudi nei Gettoni di Elio Vittorini, il quale descrive Ortese come una «“zingara assorta in un sogno”»³³⁸. In una nota pretestuale della riedizione del 1994, Ortese ammette di avere scritto questo testo con un tono febbrile, una nevrosi, un senso di spaesamento provocato dal suo personale incontro con una Napoli «uscita in pezzi dalla guerra»³³⁹. Chiarisce che la sua intenzione non era quella di scrivere un libro “contro” Napoli, ma piuttosto di confrontarsi con un’idea: «Qualcuno aveva scritto che questa Napoli rifletteva una lacera condizione universale. Ero d’accordo, ma non sull’accettazione (implicita) di questo male»³⁴⁰. Nonostante la visione cinica e dura di Napoli e di tutta l’Italia, Ortese sottintende di avere scritto anche per diffondere maggiore consapevolezza della situazione della sua città nella speranza di poterla migliorare. Nonostante le sue ripetute fughe dalla città partenopea, l’autrice paragona

³³⁶ Cfr. R. SCARFÒ, *Dall’Otherness all’altro: negli scritti di Anna Maria Ortese*, Leonida, Reggio Calabria 2012, p. 5.

³³⁷ Massimo Bontempelli, con cui Ortese era in buoni rapporti di corrispondenza, coniò il termine di “realismo magico” con riferimento ad esperimenti surrealistici italiani nell’arte del primo Novecento. Nella seconda metà del secolo, il termine venne popolarizzato in ambito letterario soprattutto da autori latino-americani, a cominciare da Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad* [*Cent’anni di solitudine*] nel 1967, riferentesi ad opere in cui appaiono elementi magici o fantastici in un contesto realistico.

³³⁸ Cit. in C. DELLA COLETTA, *Scrittura come utopia: La lente scura di Anna Maria Ortese*, «Italice», LXXVI, 3, 1999, p. 371.

³³⁹ A. M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 1994, p. 10. Negli ultimi anni, si trovano sul mercato anche varie traduzioni che rendono accessibili gli scritti di Ortese ai lettori anglofoni, ad esempio *Anna Maria Ortese: Celestial geographies*, revisionato da Gian Maria Annovi e Flora Ghezzi, University of Toronto Press, Toronto 2015 e *Neapolitan Chronicles*, tradotto da Ann Goldstein e Jenny McPhee, New Vessel Press, New York 2018.

³⁴⁰ Ibidem.

la semplicità e la solidarietà di questa gente all'inumanità degli abitanti di Milano: «Ma non ho avuto nessuna gioia da Milano. È una città austriaca, dura, crudele»³⁴¹. Il Sud, pur pieno di contraddizioni, viene presentato come un'alternativa ai guasti della modernità.

Indubbiamente Napoli le sta a cuore in quanto la raccolta possiede una tale carica emotiva che viene descritta come: «Un grido soffocato di dolore»³⁴², e ancora: «le storie si danno come figura di un'assenza, disegnano le oscillazioni di un desiderio soffocato sul nascere, del quale non restano che i vacillamenti e lo stordimento»³⁴³. Il testo comprende due racconti immaginari, un terzo più realista e descrittivo che anticipa l'io narrante, seguito da due interventi di tipo giornalistico sul degrado della città.

Nel primo racconto, *Un paio di occhiali*, emerge il tema del malessere individuale e sociale. Rosa, malata di cuore, va a ritirare gli occhiali della figlia miope, Eugenia, la quale anticipa con ottimismo il momento in cui potrà vedere il mondo che la circonda. Appena li indossa, però, si sente immediatamente male e comincia a vomitare. Le parole malinconiche della zia riassumono il senso della storia: «“Figlia mia, il mondo è meglio non vederlo che vederlo”»³⁴⁴, soprattutto nei bassi di Napoli³⁴⁵.

Da una narrazione prevalentemente simbolica, si passa ad una di tipo profondamente realista nella terza novella, *Oro a forcella*: la squallida facciata della stazione, gli edifici che sorgono qua e là, il «tappeto di carne»³⁴⁶ a San Biagio dei

³⁴¹ D. MARAINI, *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Bompiani, Milano 1973, pp. 23 – 35.

³⁴² A. BALDI, *Infelicità senza desideri: “Il mare non bagna Napoli” di Anna Maria Ortese*, «Italica», LXXVII, 1, 2000, p. 98.

³⁴³ Ivi, p. 83.

³⁴⁴ ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, op.cit., p. 18.

³⁴⁵ Questo racconto sembrerebbe offrire spunto per *L'amore molesto* (1992) di Ferrante in cui la protagonista, Delia, ritorna a Napoli in occasione della morte improvvisa della madre per annegamento. Ad un certo punto, Delia cade e, paradossalmente, dopo la rottura degli occhiali, vede la realtà della città, cominciando a scoprire anche le parti più oscure e represses di sé stessa.

³⁴⁶ Ivi, p. 65.

Librai, ed il palese contrasto tra la miseria della plebe nei vicoli e i volti angelici delle Madonne nei negozi. È qui, nel mezzo della povera gente seduta sugli scalini della chiesa, donne incinte, vecchie, malate, e bambini, tutti radunati davanti alla sala dei pegni per vendere i loro oggetti, che Ortese cambia definitivamente tono, esponendo il fulcro del suo pensiero: «Qui, il mare non bagnava Napoli. Ero sicura che nessuno lo avesse visto, e lo ricordava. In questa fossa oscurissima, non brillava che il fuoco del sesso, sotto il cielo nero del sovranaturale»³⁴⁷.

Il quarto racconto di Ortese, *La città involontaria*, considerato da Ferrante un punto di partenza necessario per raccontare Napoli³⁴⁸, descrive i quartieri III e IV Granili della zona costiera che lega il porto ai primi sobborghi vesuviani, in cui svetta un edificio enorme che sembra una collina con trecentoquarantotto stanze prive di cielo e di luce in cui abitano tremila persone, prevalentemente famiglie. La narratrice trova questo luogo suggestivo di un mondo, l'Italia Meridionale, «morto al tempo che avanza [...] una compagine umana profondamente malata»³⁴⁹. Antonia Lo Savio, avversata dalla popolazione femminile in quanto sospettata di godere delle simpatie del Direttore, le fa da guida con un paradossale atteggiamento regale e speranzoso e la introduce alla perenne recita partenopea in cui i medici visitano i malati e il resto della gente sta in giro come larve; in quel giorno si svolge persino un funerale. Nel mezzo di tale squallore fisico, psicologico e morale, espresso come «l'inerte orrore di vivere»³⁵⁰, la narratrice commenta che chi scendeva era perduto e da giù non risaliva più nessuno.

Nel lavoro finale, *Il silenzio della ragione*, Ortese prende il tram verso Mergellina³⁵¹ con lo scopo di far visita a Luigi Compagnone per ottenere informazioni

³⁴⁷ Ivi, p. 67.

³⁴⁸ Cfr. LAGIOIA, “Elena Ferrante sono io”: Nicola Lagioia intervista la scrittrice misteriosa, op.cit.

³⁴⁹ ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, op.cit., p. 75.

³⁵⁰ Ivi, p. 97.

³⁵¹ La narratrice cita i nomi di molte strade che attraversa per arrivare alla sua destinazione, comprese via Elena e via Galiani. Curiosamente, questi sono i nomi di due personaggi fondamentali nei libri di Ferrante (Elena, la narratrice, e la sua professoressa di liceo, Galiani). Al bar Gambrinus, Ortese

sui coevi scrittori napoletani, Prisco, Rea, Incoronato, La Capria, e Pratolini, da riportare in un'inchiesta per un settimanale illustrato.³⁵²

A differenza degli stereotipi ottimistici su una presunta felicità ancestrale che pesano sulla città, durante il suo tragitto la narratrice sottolinea le dicotomie tabù che dividono realmente la popolazione partenopea, ovvero “agiato-squallido”, “borghesia-plebe”. Osserva che il popolo napoletano è «infelice perché malato; si cercavano le cause di questa malattia, definivano i *modi* di questa infelicità [...] il lamento dell'uomo perduto nell'incanto e l'incoscienza della natura, dominato e succhiato continuamente da questa madre gelosa; incapace ormai di coordinare i propri pensieri...»³⁵³. Ortese utilizza l'analogia della città-madre per spiegare la depressione e la mancanza di opportunità, quasi una sonnolenza, che pesano sul popolo napoletano, tenendolo oppresso dietro la messinscena di una stereotipata allegria e bellezza, qualità spesso attribuite alla città. Commenta anche l'antica impassibilità all'ingiuria e al dolore che costituiscono l'essenza dei napoletani; infatti, uscita dall'appuntamento con Compagnone, nota che «La città si copriva di rumori, a un tratto, per non riflettere più, come un infelice si ubriaca»³⁵⁴.

Assorta da questi pensieri cupi e profondi sullo stato d'animo di Napoli, Ortese viene accolta con freddezza e un pizzico di ostilità da Domenico Rea in via Chiaia e, rivelatogli lo scopo della sua visita, ha l'impressione che il padrone di casa «Forse non aveva alcuna fiducia nelle mie qualità di giornalista, o lo seccava, come accade spesso a uomini del Sud, vedere in certe cose immischiarsi una donna»³⁵⁵. Il giorno seguente,

nomina vari giornali diffusi nella zona, il *Mattino*, il *Corriere di Napoli*, e l'*Unità*, di cui Nino Sansone è il direttore, nome che suona simile a Nino Sarratore, altro personaggio della tetralogia.

³⁵² Ortese collaborò alla rivista *Sud* nell'immediato dopoguerra a fianco di Compagnone e La Capria.

³⁵³ ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, op.cit., p. 112.

³⁵⁴ Ivi, p. 134.

³⁵⁵ Ivi, p. 145.

incontrando altri scrittori in via Roma (già Toledo)³⁵⁶, notando la plebe informe per strada, assistendo alle risate e all'indifferenza dei vicini successive al suicidio di una cameriera gettata dal balcone di casa, trova «miserabile e strana la serenità dei borghesi!»³⁵⁷. Mentre Ortese riflette sull'animo surreale di Napoli e le sue contraddizioni, si rende conto che gli altri scrittori sono dei borghesi nominalmente meridionali la cui patria però è Roma. Durante l'incontro, la narratrice avverte il dolore della città silenziosa il cui fuoco sta per spegnersi nonostante le chiacchiere per strada e l'apparente giovialità. Percepisce l'angoscia dei giovani scrittori relativamente all'inconsapevole impotenza della loro opera, del cosiddetto pietoso "silenzio della ragione" o intollerabilità del reale dimostrato da tali intellettuali borghesi i quali dovrebbero invece essere motivati da un dovere etico di solidarietà nei confronti della sofferenza altrui³⁵⁸.

³⁵⁶ Cfr. un altro testo della scrittrice: A. M. ORTESE, *Il porto di Toledo*, Rizzoli, Milano, 1975. Il sottotitolo, *Ricordi della vita irreali*, descrive la creazione sia autobiografica che fantastica della narratrice, allora tredicenne, che racconta retrospettivamente e nostalgicamente la sua ricerca d'identità nei periodi dell'infanzia e dell'adolescenza vissuti nei pressi di via Roma, detta Toledo, in una Napoli che viene fantasticamente identificata nel passato e nella città spagnola di Toledo. Damasa, la protagonista, nota attorno a sé il porto e il mare «compatto e misterioso» (p.13), ma «non sa il nome delle cose e soprattutto non sa nulla del tempo» (Adelphi, risvolto), similmente alle protagoniste di Ferrante durante l'infanzia che, nelle parole di Elena: «ignoravamo tutto del tempo, allora» (E. FERRANTE, *L'amica geniale*, op. cit., *Infanzia 2*). Altro punto in comune fra le due opere consiste nell'identità femminile frammentata e dialogica, e allo stesso tempo utopica, delle protagoniste, determinate a sfuggire il loro status sociale. Cfr. REED, *Partire da sé e non farsi trovare. Il porto di Toledo: Storia di un'autobiografia fantastica*, op.cit.

³⁵⁷ ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, op.cit., p. 153.

³⁵⁸ Negli anni a seguire la pubblicazione di *Il mare non bagna Napoli*, come ancora dopo la sua riedizione nel 1994, si scatenarono aspre polemiche nei confronti di Ortese, per via della sua specificità nel fare nomi e cognomi degli scrittori che redarguisce apertamente in *Il silenzio della ragione*. Le critiche arrivarono anche da parte di Compagnone, che definì l'intelligenza della scrittrice «negromantica». Nel 1993, Ortese pubblicò *Il Cardillo addolorato*, ambientato sempre a Napoli, ma alla fine del Settecento anziché nel periodo contemporaneo. La scrittrice dimostra di aver imparato

Degno di nota è il richiamo ad una raccolta meno popolare di Ortese, *L'Infanta sepolta*³⁵⁹, apparsa nel 1950 e ristampata da Adelphi nel 2000, contenente la novella *Il mare di Napoli*. In tale testo, la narratrice, di origini partenopee trasferitasi al Nord e poi ritornata nella sua città a causa dell'occupazione alleata, descrive il cielo splendente «degli anni buoni»³⁶⁰ ed il mare «puro celeste»³⁶¹ che «correva come un paradiso di turchino, estraneo al dolore e all'orrore della moltitudine umana»³⁶² in contrasto con l'atmosfera del suo nuovo Quartiere e dell'intera città, «terribilmente mutata»³⁶³ in seguito alla guerra e all'arrivo delle truppe americane. Descrive i suoi vicini, personaggi ironici e satirici, tra i quali un ladro rinomato, sua sorella, una vecchia gobba, una coppia conflittuale cognata-nuora. Rimpiange soprattutto la semplicità e la vivacità dell'autentico popolo napoletano, ovvero l'«esercito dei poveri»,³⁶⁴ e del loro linguaggio, ora rimpiazzati da un senso di malinconia, inquietudine, dannazione e «tristezze della loro grande, meravigliosa città, che la guerra aveva offesa e umiliata, e giaceva ora in ginocchio, al cospetto dello Straniero, ed era segnata a dito come la peste del Mediterraneo»³⁶⁵.

Ortese oppone la purezza del mare alla sciatteria del popolo napoletano e alla miseria generale della città occupata dagli stranieri; poi, in *Il mare non bagna Napoli*, pubblicato solo tre anni più tardi, richiama le nobili onde del golfo che si ritirano per

qualcosa dalla sua esperienza di vent'anni prima in quanto questo nuovo romanzo fiabesco non si compromette con la realtà facendo nomi o cognomi, eppure trasmette temi affini a quelli del *Mare*, ma in versione comico-parodica. Cfr. A. BORGHESI, *Ritorno a Napoli con parodia, Una storia invisibile: Morante, Ortese, Weil*, Quodlibet, Macerata, 2015, pp.143-52.

³⁵⁹ Tale titolo evoca un forte contrasto con la Vergine Immacolata, storicamente e profondamente venerata nella tradizione napoletana.

³⁶⁰ A. M. ORTESE, *L'Infanta sepolta*, Adelphi, Milano 2000, p. 122.

³⁶¹ Ibidem.

³⁶² Ivi, p. 123.

³⁶³ Ivi, p. 122.

³⁶⁴ Ivi, p. 123.

³⁶⁵ Ivi, p. 138.

mostrare i detriti sulla riva. Anche *L'amica geniale* adopera quest'ultima tecnica di parallelismo fra l'armonia del mare e dell'antica Napoli e la trasandatezza che ora affligge la città e la sua più cara ricchezza naturale, ovvero il mare. Ad esempio, durante il matrimonio con Stefano, Lila, nella condizione di moglie, viene descritta «come un veliero che naviga a vele spiegate in uno spazio inaccessibile, addirittura senza mare»³⁶⁶. Pur avendo acquisito il benessere e gli agi che aveva sempre desiderato, Lila condivide essenzialmente la stessa situazione degli abitanti di Forcella, dove Ortese ci assicura che «il mare non bagnava Napoli»³⁶⁷. Ricorre nella serie di Ferrante il tema dell'incapacità di trascendere le origini e di evadere il proprio status sociale nonostante il successo e l'agiatazza spesso determinati dal riciclaggio del denaro sporco, come nel caso delle ricchezze del defunto suocero borsanerista di Lila, ereditate ed amministrate dal marito che la soggioga. Come nell'infanzia Lila non vedeva il mare, ora da adulta continua metaforicamente a non poterne godere la presenza poiché oppressa nella sua condizione esistenziale.

Da bambine, Elena e Lila ambiscono ad ammirare il golfo, da adolescenti realizzano che le case lussuose di Napoli hanno una posizione fronte mare, e da adulte trascorrono momenti piacevoli in acqua, come quando ad Ischia Lila impara a nuotare e s'invaghisce di Nino e successivamente Elena ammira la costa francese innamorandosi dello stesso Nino. Al contempo, il mare viene descritto come «torpido», «di piombo»³⁶⁸, e fonte di lutto, essendo il luogo di ritrovamento nell'ultimo volume del cadavere di Alfonso, l'ombra di Lila, e il vecchio compagno di banco di Elena. Inoltre, durante il periodo di residenza in via Tasso, la narratrice è fiera di abitare finalmente in una casa dalla quale si scorge il mare. Lila ribatte: «“E che è il mare, da là sopra? Un po' di colore. Meglio se ci vai vicino, così ti accorgi che è monnezza, lota, pisciaccia, acqua impestata”»³⁶⁹. Come la Ortese, Lila riconosce che il mare è ricolmo

³⁶⁶ FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, op.cit., p. 57.

³⁶⁷ ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, op.cit., p. 67.

³⁶⁸ FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, op.cit., p. 182.

³⁶⁹ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 120.

di rottami e detriti rispecchianti lo stato della città anche se coloro che lo vedono solo dall'alto, la borghesia, non se ne rendono conto, elogiandone continuamente la bellezza. Con tale commento, Lila si lancia in una protesta sociale contro gli illusi intellettuali borghesi ai quali Elena ora appartiene, esortando l'amica a cambiare stile di vita e prendere casa al rione.

Centrale nell'opera di Ferrante è il tema della decadenza della vita a causa della malattia. In particolare, i vari malesseri dei personaggi vengono rispecchiati nella natura circostante, quindi anche nel mare. Come dalla Forcella di Ortese, anche dal rione di Ferrante non si scorge il golfo³⁷⁰, ma le protagoniste riescono in seguito ad osservarlo da altre zone della città. La vista, però, non è sempre quella di un corpo limpido e azzurro, apparendo spesso turbata come da casa di Michele Solara a Posillipo: «Il mare era di piombo e il golfo lo stringeva come l'orlo di un crogiuolo. [...] Ma in fondo, tra mare e nuvole, c'era uno squarcio lungo che urtava contro l'ombra viola del Vesuvio, una ferita da cui grondava una biacca abbagliante»³⁷¹. In questa immagine netta e cruda del paesaggio, il mare sembra soffrire, stretto dal golfo, mentre appare una lacerazione tra mare e nuvole occupata dal Vesuvio con la sua venefica stria biancastra circostante. Tale immagine inquietante, analogamente a quelle descritte da Ortese, trasmette una sensazione di *malaise* che affligge l'intera Napoli. Si avverte nelle due opere un richiamo al mare cupo e tenebroso della classicità greca che spesso accompagna le sciagure umane e la morte dei personaggi omerici.

Enfatizzando la tematica della sofferenza, Ortese volge lo sguardo alla mareggiata sulla riviera di Chiaia: «Come da una spiaggia, sul finire della tempesta, si

³⁷⁰ Nel primo volume, l'obiettivo di vedere il mare, analogamente a quello di scrivere insieme un libro, è pressante per le due amiche. Quando, a dieci anni, conoscono del mare soltanto ciò che hanno letto nei libri di scuola, decidono di spingersi oltre i confini del rione per trovarlo. Ovviamente, non comprendono che è troppo lontano per arrivarci a piedi e, quando il tempo si fa brutto e il cielo nero, tornano indietro, correndo fino a casa. Anche in quell'occasione, non riescono a vedere il mare. Cfr. FERRANTE, *L'amica geniale*, op.cit., *Infanzia* 16.

³⁷¹ FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, op.cit., p. 182.

ritirano le nobili onde del mare che più la percossero, e solo rimangono al suolo, e brillano tra la rena, conchiglie, alghe e rottami»³⁷². In questa immagine, la decadenza umana è rispecchiata nel degrado del lungomare partenopeo che, una volta nobile e bello, è stato violentato dalla tempesta, cioè la guerra. Ortese si rammarica: «Questa natura non poteva tollerare la ragione umana»³⁷³. Anche Ferrante si sofferma sul «ruscellare» di splendori e miserie della città di Napoli quando Lila, nell'ultimo volume, spiega: «qua c'è il Vesuvio che ti ricorda ogni giorno che la più grande impresa degli uomini potenti, l'opera più splendida, il fuoco, e il terremoto, e la cenere e il mare in pochi secondi te la riducono a niente»³⁷⁴. Secondo lei, le imprese degli esseri umani saranno sempre soverchiate dalle forze della natura, in particolar modo dal mare. Comune fra i due testi è la paradossale coesistenza di bello e brutto, amore e odio, che costituiscono la grandezza distruttiva dello scorrere della vita, rispecchiata nel golfo di Napoli.

Oltre alla ricorrenza simbolica del mare, non è raro trovare altri punti di convergenza tra i testi delle due autrici, come la frequenza del colore blu o azzurro del cielo, dell'acqua e dei vestiti dei personaggi. Spesso, questo colore puro e pacato serve da contrasto alla realtà cupa e oscura. In *Un paio di occhiali*, Eugenia, all'inizio della giornata in cui è eccitatissima di ricevere le sue lenti, scorge il bagliore caldo, l'azzurro del cielo, assapora l'atmosfera gioiosa di quel giorno di festa, come se le case fossero coperte da un «velo celeste»³⁷⁵, anticipando il momento in cui vedrà ancor più nitidamente. Nondimeno, la sua prima osservazione appena indossati gli occhiali è quella di vedere tutto piccolo, «Nero nero»³⁷⁶. La capacità di guardare con chiarezza la miserabile realtà che la circonda finisce per farla stare male e per farle percepire la vita paradossalmente peggio di come la vedeva prima. In *L'amica geniale*, quando le

³⁷² ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, op.cit., p. 166.

³⁷³ Ivi, p. 168.

³⁷⁴ FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op.cit., p. 419.

³⁷⁵ ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, op.cit., p. 30.

³⁷⁶ Ivi, p. 32.

protagoniste da piccole perdono le loro bambole nel cortile di don Achille, Lila decide di affrontare «l'orco delle favole»³⁷⁷ per recuperarle. Mentre l'amica sale per le scale, Elena osserva con timore: «Per seguirla dovevo lasciare l'azzurrognolo del cortile ed entrare nel nero del portone»³⁷⁸. La narratrice è costretta ad abbandonare il blu-azzurro, colore associato al vestito della propria bambola, per avventurarsi nel regno del borsanerista, il potente del rione. Questa scena, come quella degli occhiali di Eugenia, segna la perdita dell'ingenuità delle amiche e apre i loro occhi alla corruzione del mondo che le circonda nel quale dovranno imparare a convivere.

Il realismo di Ferrante viene descritto come al contempo realista e sperimentale, una sorta di «underground realism» [realismo sotterraneo] in cui, attraverso una prospettiva estremamente intima, tutto ciò che è ordinario e banale diventa interessante e toccante. Tale effetto viene realizzato tramite una polifonia di linguaggio colmo di subalternità, violenza e appartenenza che nasce dal profondo di un patrimonio femminile inevitabilmente complice del dominio patriarcale.³⁷⁹ La polifonia dei toni di Elena e Lila richiamano l'io narrante della Ortese negli ultimi tre testi di *Il mare non bagna Napoli*. Ricoprendo contemporaneamente i ruoli di narratrice e protagonista, Elena, come Ortese stessa, vorrebbe o spera di ottenere un cambiamento politico e sociale di Napoli mediante la sua scrittura. Manifesta un atteggiamento idealista rispetto a Lila, che è cinica e realista. Oltretutto, gli episodi di “smarginatura” di Lila non possono che richiamare il fenomeno di “frantumazione” menzionato da Ortese: «“Una sensazione di nebbia su tutto [...]. La nostra vita non ha più segnali che siano

³⁷⁷ FERRANTE, *L'amica geniale*, op.cit., p. 23.

³⁷⁸ Ivi, p. 24.

³⁷⁹ Cfr. T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante's Key Words*, Europa Editions, New York 2018. Questa particolare tipologia di realismo «sotterraneo» viene delucidata da de Rogatis nel capitolo conclusivo della sua monografia in lingua inglese, «Elena Ferrante and the Power of Storytelling in the Age of Globalization» in aggiunta rispetto all'originale versione italiana. Tale realismo viene anche agganciato a *Menzogna e sortilegio* di Morante.

riconoscibili un istante dopo, o a un metro di distanza”». ³⁸⁰ Tale tono di realismo mistico pervade entrambe le narrazioni e permette anche ai lettori di affrontare meglio le tragiche realtà che accadono alla città di Napoli attraverso una lente ultraterrena. Nel corso della sua narrazione, Ortese mescola toni pessimistici, duri e penetranti con un fondamentale idealismo nel suo *storytelling* occulto; sembra invitare i suoi lettori ad acquisire quella consapevolezza che possa portare a dei veri miglioramenti di Napoli e delle condizioni di vita dei suoi cittadini. Essenzialmente, Ferrante utilizza una simile strategia narrativa di toni contrastanti, distribuendoli fra le due protagoniste nella sua ineffabile narrazione. Ciò facendo, riesce a replicare la carica emotiva del capolavoro di Ortese, scavalcando i confini della rappresentazione “realista” della Napoli del dopoguerra e soffermandosi nello spazio tra il visibile e l’inesprimibile, enigma fra realtà e finzione³⁸¹.

VI.4 Le radici come origini: Mitchell

Il colossal, *Via col vento* (*Gone with the Wind*) di Margaret Mitchell (1936) può considerarsi un precursore di *L’amica geniale* relativamente alla raffigurazione della protagonista femminile, Rossella O’Hara, profondamente radicata nella sua terra e

³⁸⁰ Cfr. A. RICCIOTTI, *Un confronto tra Elena Ferrante e Anna Maria Ortese: la città di Napoli, la fuga, l’identità*, «Zibaldone: Estudios Italianos», IV, 2, 1 luglio 2016, pp. 111-22.

³⁸¹ Cfr. A. M. ORTESE, *L’alone grigio*, Vallecchi, Firenze 1969. In una serie di racconti ambientati prevalentemente a Napoli, Ortese descrive questa «città veramente eccezionale» in cui il bene e il male, insieme a tutte le immaginabili contraddizioni «erano così saldamente strette, confuse, amalgamate tra loro, che il forestiero che giungeva in questa città ne aveva, a tutta prima, un’impressione stranissima» (p.23). In uno dei racconti, il personaggio principale di Napoli si chiama *Passione*; in un altro, il Mare simboleggia la libertà per una carcerata. Insomma, lo stile di realismo magico e l’attenzione alle contraddizioni della città riemergono come caratteristiche principali anche in quest’opera della scrittrice.

dotata di grinta, istinto di sopravvivenza e abilità di reinventarsi, le stesse qualità possedute da Lila. I romanzi di Mitchell e Ferrante, accomunati nei generi letterari di *bildungsroman* e saga, ma ambientati in due periodi postbellici distanti tra loro circa un secolo, presentano le inconfondibili complesse figure di protagoniste femminili con legami inestricabili con le proprie origini. Vi è da analizzare l'evoluzione dell'identità femminile in due situazioni storiche e sociali che, come un cordone ombelicale, nutrono le protagoniste e allo stesso tempo ne ostacolano l'emancipazione. Tale radicamento territoriale, sociale e culturale si manifesta sia individualmente nelle due amiche che collettivamente nelle società a cui esse appartengono.

Via col vento è stato reso indimenticabile dall'omonimo film drammatico di Victor Fleming, vincitore del premio Oscar 1939, con Vivien Leigh e Clark Gable. Occorre non dimenticare che il romanzo stesso, con la vendita di un milione di copie in sei mesi, è stato un successo editoriale senza precedenti, vincendo il Premio Pulitzer 1937 ed avendo anche una notevole diffusione internazionale con traduzioni in trentasette lingue compreso l'italiano. Ad oggi, le copie vendute ammontano ad oltre trenta milioni, rendendo il romanzo una delle opere in assoluto più richieste dal pubblico³⁸². Il concetto di romanzo storico di Lukács consiste non nel raccontare nuovamente i grandi eventi storici, ma nel dare voce ai sentimenti di coloro che li hanno vissuti³⁸³. Il lavoro di Mitchell, ambientato nel Sud degli Stati Uniti durante la Guerra di Secessione e l'era della ricostruzione (1861-77), svolge esattamente questo compito attraverso diversi personaggi sudisti, alcuni dei quali si adattano alla nuova società del dopoguerra mentre altri non riescono ad accettare la fine del loro mondo. In particolare, la protagonista Rossella O'Hara reagisce aggrappandosi alle radici della sua terra che la nutrono affinché possa ricrearsi con nuove identità, adattandosi ai drastici cambiamenti sociali.

³⁸² Cfr. C. LENOCI, *Via col vento: riassunto e trama del romanzo*, «Cultura», 2 maggio 2013, <Biografieonline.it>.

³⁸³ Cfr. G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1963.

Tra gli innumerevoli articoli e recensioni relativi all'opera della Ferrante, sono state già accennate alcune attinenze tra la figura moderna di Lila e quella memorabile di Rossella. Le due donne risultano piacevoli al grande pubblico e anticonformiste allo stesso tempo, in ciò contrastando con l'idea di:

« [. . .] conflating “likable” and “conventional”—a formula that conveniently makes a high-minded rebel of anyone who adopts it, and ignores the many readers who have always preferred Scarlett O’Hara to Melanie Hamilton. It doesn’t quite hold up. [...] But, if the book we’re reading [Ferrante’s] confirms anything, it’s that what we like isn’t necessarily ‘likable’ at all, and that our relationships with books and friends aren’t so very different»³⁸⁴. [fondere [gli aggettivi] “piacevole” e “convenzionale”—una formula che convenientemente rende chiunque la adotti un anticonformista di sani principi, e ignora i tanti lettori che hanno sempre preferito Scarlett O’Hara a Melanie Hamilton. Non regge. Ma, se il libro che stiamo leggendo [quello di Ferrante] conferma qualcosa, è che ciò che ci piace non è necessariamente “piacevole,” e che i nostri rapporti con i libri e con gli amici non sono tanto diversi tra di loro].

In altre parole, invece dell'amabilità, ciò che attrae i lettori è spesso la complessità. Sia Lila che Rossella mettono in ombra le loro amiche, assumendo il ruolo di reali protagoniste dei rispettivi romanzi, in quanto sono in grado di permeare le loro storie di sentimenti autentici, poco convenzionali e non facilmente esprimibili, soprattutto per le donne del loro tempo. Pochi mesi dopo tale articolo, in una rivista italiana è stato evidenziato che «Elena sceglie di studiare e di andarsene, di scrivere. L'altra [Lila] resta tenacemente avvinta alla terra come Rossella O’Hara in *Via col vento*, a mangiarne le radici»³⁸⁵. Questo parallelismo riguardante l'inestricabile legame delle due protagoniste con la loro terra è centrale.

Entrambe le opere in questione mettono in risaltano la memoria storica di un periodo drammatico e complesso di un caotico dopoguerra in cui la povertà era dilagante, le classi sociali si rimescolavano e le città subivano fasi di ricostruzione. Nei

³⁸⁴ FISCHER, *Elena Ferrante and the Force of Female Friendships*, op.cit.

³⁸⁵ L. BUFFONI, *Elena Ferrante sono io*, «Internazionale», 30 novembre 2014.

due casi sono messe in luce anche le differenze culturali, economiche e sociali tra le zone settentrionali e meridionali dei rispettivi paesi, in cui il Nord progressista era economicamente favorito, mentre il Sud tradizionalista era stato pesantemente danneggiato della guerra. *Via col vento* mostra la fedeltà e l'attaccamento dei soldati sudisti sconfitti alla propria terra, e caratterizza Tara come luogo dell'anima per la protagonista. Analogamente, in *L'amica geniale* il rione napoletano rappresenta il grembo materno per coloro che vi sono nati e cresciuti, soprattutto per Lila che vi trascorre tutta la vita.

I nomi italiani delle due protagoniste, Rossella e Raffaella [Lila], hanno un suono simile con le loro erre iniziali e le due coppie di lettere doppie, in tal modo rafforzando e dando vigore ai nomi delle due donne. Entrambe le storie, iniziate nell'adolescenza, riguardano due mondi e due gerarchie sociali profondamente diversi. Rossella appartiene ad una famiglia benestante della Georgia e da sedicenne, all'inizio del libro, conduce una giovinezza spensierata nella vasta tenuta di Tara tra feste e divertimenti. È bella ed affascinante, dai capelli scuri, ma anche viziata e caparbia, particolarmente nel suo amore non corrisposto per Ashley Wilkes, un vicino anch'esso proprietario terriero. In questo mondo tranquillo e bucolico si distingue dalle altre ragazze per la sua vivacità, ma è soltanto dopo l'inizio della guerra e del progressivo sfacelo del Sud che Rossella tira fuori l'istinto di sopravvivenza, il coraggio e la forza di volontà, simili alla «caratteristica della determinazione assoluta»³⁸⁶ che Lila aveva messo in mostra già da bambina.

Oltre alla loro sorprendente capacità di sopravvivere in condizioni avverse e alla loro imperturbabilità di fronte ai giudizi altrui, Lila e Rossella sono caratterizzate nei rispettivi romanzi dall'espressività degli occhi, attraverso i quali trasmettono coraggio, tenacia, e desiderio di riscossa. Quelli verdi di Rossella mutano da maliziosi nella gioventù a freddi nell'età adulta, in seguito alla guerra e alle disgrazie subite. Gli occhi

³⁸⁶ FERRANTE, *L'amica geniale*, op.cit., p. 30.

di Lila sono da sempre scuri, freddi, «a fessura»³⁸⁷, denotando il suo aspetto e carattere selvaggio, e suscitano antipatia ed odio in bambini e adulti. Sin da piccola, Lila si contraddistingue dalle sue compagne per la sfrontatezza che dimostra verso l'ambiente del rione: non tenta di sfuggire o di celarsi, ma guarda dritto affrontando la realtà a viso aperto. A differenza delle altre donne nella loro stessa posizione sociale, Rossella e Lila s'impadroniscono del proprio futuro, fronteggiando chiunque osi porre loro ostacoli.

In *Via col vento*, escluso il primo periodo della guerra in cui l'esercito sudista colleziona molti successi, le truppe nordiste avanzano implacabilmente, portando devastazione nelle terre e nelle anime degli avversari e segnando la fine del mondo idilliaco e tradizionale del Sud. Il dopoguerra, dunque, è saturo di fame, miseria e disperazione, analogamente all'atmosfera del rione napoletano dopo il secondo conflitto mondiale. Con il primo marito deceduto in guerra, la madre morta di tifo, e il padre che ha perso il senno, Rossella non può più confidare nell'antica borghesia del Sud, né nella sua piantagione di cotone per mancanza di attrezzature e schiavi, perciò le rimane solo la rossa terra di Tara. In una nota scena, tornata a stento a casa da Atlanta e trovata la sua ricca piantagione inaridita e degradata, compie il significativo gesto di sradicare un ravenello dalla terra per placare la sua fame, giurando che, anche a costo di mentire, imbrogliare o uccidere, sopravvivrà a questa sciagura e non patirà mai più la fame.

Questo proponimento, assunto solennemente in un'atmosfera crepuscolare sembra quasi il richiamo archetipale di una sfida rivolta verso il cielo all'autorità divina. Così come i titani sfidano Giove, Rossella, con lo sguardo fiero e indomito, appare come un gigante che si erge dal dolore e dalle miserie circostanti. Il tramonto rosso-plumbeo su Tara riproduce un'atmosfera da girone infernale dantesco. Come Farinata degli Uberti si erge imponente dalla cintola in su nel cerchio degli eretici, similmente Rossella, seppur vinta, stringe il pugno verso l'alto mantenendo forza e

³⁸⁷ Ivi, p. 44.

dignità nei confronti di una sorte avversa. Anche Lila deve affrontare il suo inferno: il rione di Napoli corrisponde alla bolgia dantesca.

Avendo vissuto il declino del suo mondo, Rossella si crea una nuova identità caratterizzata da un fortissimo attaccamento alla sua terra. Il padre, morto per caduta da cavallo, le aveva detto che, come tutti gli irlandesi, lei avrebbe prima o poi scoperto un forte legame con Tara. Infatti, dopo la scomparsa dei suoi genitori, assume piena responsabilità della piantagione, sfruttando con ingegno e determinazione le ricchezze e le potenzialità della sua terra. Rivaluta l'importanza del denaro che ritiene l'unico mezzo per salvaguardare la sua proprietà e i suoi cari dai nuovi avidi banchieri e capitalisti che iniziano a spadroneggiare anche nel Sud. Si occupa lei stessa insieme alle sorelle della raccolta del cotone nei campi, poi difende la sua casa da un soldato unionista sparandogli un colpo in faccia, ed arriva a sposare perfino il fidanzato della sorella al fine di assumere la gestione della sua segheria, procurandosi così il denaro per pagare le tasse e riscattare Tara. Diventa perciò l'unica donna sudista in Atlanta a gestire personalmente la propria attività, negoziando anche con gli "Yankees." Quando le muore il secondo marito, si sposa nuovamente con Rhett Butler, un avventuriero di Charleston con una pessima reputazione. Insomma, Rossella non finisce mai di scandalizzare la società con il suo comportamento "non da signora," ma mentre altri sudisti reduci dalla guerra perdono le loro ricchezze, lei progredisce e prospera. Analogamente, il continuo reinventare sé stessa rende Lila il fulcro dell'intrigo narrativo (dettagliato in V. Parte quinta).

Il motto di Rossella, «Domani è un altro giorno!», articolato da lei stessa nell'ultima scena dell'opera, denota la sua forza di volontà di fronte a qualunque avversità e la fiducia nel potersi reinventare e ricalibrare quando necessario. Sia lei che Lila subiscono la disgrazia di aver perso una figlia, la prima per un incidente a cavallo, la seconda per una misteriosa scomparsa. Rossella, perdendo anche l'amica Melanie, Ashley e Rhett, troverà la forza di proseguire tornando alle origini e ritornando alla sua Tara. Lila reagisce alla perdita della figlia lasciando Enzo, incoraggiando il trasferimento di Elena a Torino, e dedicando il resto dei suoi giorni a riscoprire Napoli,

rivalutandone la storia e i paesaggi. Entrambe trovano conforto e forza vitale nelle loro terre d'origine, diventando praticamente un tutt'uno con esse. La conclusione delle due storie, pur diverse, ha in comune la generale ambiguità del futuro delle due donne, e lascia come unica certezza l'identità territorialmente radicata ed emblematica di un luogo dell'anima.

VII. Conclusioni

VII.1 I media riscoprono Napoli

La città è indefinibile, in perenne evoluzione e allo stesso tempo immutabile. Tali caratteristiche sono state valorizzate, oltre che dalla letteratura³⁸⁸, anche dai media per mezzo di un rinnovato entusiasmo verso opere cinematografiche e televisive ambientate a Napoli, delle quali negli ultimi anni è risultata una vasta produzione. Tra i più recenti vi è *L'ultimo ritratto di Oscar Wilde / The Happy Prince* (2018), film girato quasi interamente a Napoli, in cui viene rappresentato il lato intimo del grande scrittore inglese. *Napoli Velata* (2017), il lungometraggio di Ozpetek, racconta una storia scabrosa ambientata nel mondo dei “femminielli”. I Manetti Bros hanno diretto il film commedia *Song 'e Napule* (2014) e successivamente vinto il David di Donatello 2018 con l'esilarante film musicale *Ammore e Malavita* (2017), dichiarando che «Roma ha il Colosseo, Parigi ha la Torre Eiffel e Napoli ha le vele di Scampia». Mario Martone, che dirige opere cinematografiche riguardanti Napoli sin dagli anni Novanta, come *L'amore molesto* (1995) e *I vesuviani* (1997), ha recentemente completato *Capri-Revolution* (2018), candidato al Leone d'oro della Mostra del Cinema di Venezia 2018.

Tra le serie televisive ambientate a Napoli primeggia *Gomorra*, in produzione sin dal 2014, liberamente ispirata all'omonimo romanzo (2006) di Roberto Saviano,

³⁸⁸ Cfr. Appendice iconografica p.6.

che narra la lotta di potere tra i Savastano e altri gruppi camorristici. Il docu-dramma *Cesare deve morire* (2012) dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani, recitato in napoletano, siciliano e pugliese dai detenuti del carcere di Rebibbia, evidenzia in maniera originale il rapporto tra la produzione shakespeariana e la cultura italiana con i suoi dialetti. Anche in ambito teatrale, l'idioma partenopeo è un mezzo per interpretare in maniera innovativa la forza poetica, i doppi sensi e i significati più profondi dell'opera del Bardo, così come nell'allestimento *Shakespeare Re di Napoli* (1994) di Ruggero Cappuccio, proposto al pubblico nel 2015 presso il Teatro Nuovo. Il rapporto tra Shakespeare e Napoli viene analizzato anche nel congresso *Theatrum Mundi*, svoltosi il 9-10 maggio 2017 all'Università degli Studi di Salerno, esibendo principalmente traduzioni in napoletano di sonetti e drammi come *La tempesta*, già notabilmente dialettizzata da Edoardo De Filippo.

L'ennesima manifestazione mediatica del revival napoletano sono proprio le trasposizioni mediatiche della serie di Ferrante, a cominciare dalla rappresentazione teatrale in due parti, *My Brilliant Friend*, al Rose Theater di Kingston nel 2017, poi *Storia di un'amicizia* in tre atti presso il Teatro Torlonia nel 2019 ed ancora in corso in trentadue puntate una collaborazione tra HBO-RAI Fiction e TIMVISION, con inizio dal mese di novembre 2018. Quando le venne domandato nel 2014 cosa si augurasse dalla serie tv, Ferrante rispose: «Mi aspetto che i personaggi non si semplifichino e che il racconto non si impoverisca e non venga stravolto. La collaborazione con chi lavorerà alle sceneggiature, se ci sarà, avverrà via mail»³⁸⁹. L'autrice, infatti, ha partecipato all'ideazione delle sceneggiature insieme a Francesco Piccolo³⁹⁰, Laura Paolucci e Saverio Costanzo, il regista della serie. Paolo Sorrentino

³⁸⁹ E. FERRANTE, *La frantumaglia: nuova edizione ampliata*, op.cit., p. 237. Tratto dall'intervista: S. FIORI, *Elena Ferrante: "Se scoprite chi sono mollo tutto"*, «La Repubblica», 5 dicembre 2014.

³⁹⁰ Piccolo spiega la collaborazione con l'autrice: «Non sappiamo chi è nonostante ci abbiamo lavorato insieme per un anno. Ferrante è stata molto vicina al progetto fin dall'inizio, l'abbiamo sentita come una sorvegliante non dei libri ma di questo tentativo di trasposizione. Credo che in questo carteggio via mail, che è durato nel tempo, lei si sia sciolta aderendo sempre di più a quello che

e Jennifer Schuur sono i produttori per conto di HBO, Rai Fiction, Tim Vision, Fandango e Wildside. Il primo volume viene raccontato televisivamente in otto puntate trasmesse in contemporanea dalla Rai in Italia e da HBO negli Stati Uniti nel 2018 e la seconda nel corso della primavera 2020. Trattasi di una impegnativa produzione che ha riprodotto il rione di Ferrante nell'ex fabbrica Saint Gobain a Caserta in un imponente set di 20 mila metri quadrati, utilizzando oltre al personale tecnico di 150 unità, altrettanti attori e 5000 comparse. Le riprese, oltre che ad Ischia, sono avvenute soprattutto a Napoli, in Galleria Principe scenograficamente adattata al periodo, tra i vicoli dei tribunali, in Piazza dei Martiri, vicino Palazzo Gravina, presso la Biblioteca Nazionale e il Teatro San Carlo e anche sul lungomare. Le attrici protagoniste sono Elisa Del Genio e Ludovica Nasti da bambine e Margherita Mazzucco e Gaia Girace da adolescenti, rispettivamente nei ruoli di Elena e Lila³⁹¹. L'anteprima del film di 120 minuti, andata in onda in tv a fine novembre 2018 in Italia e USA, si è svolta due mesi prima presso la 75. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia³⁹². Anche il grande schermo è stato coinvolto nel lancio commerciale dell'opera televisiva tramite l'anteprima cinematografica del 1-3 ottobre 2018 in varie città italiane sponsorizzata da Nexo Digital.

Il lavoro televisivo è stato candidato al concorso dei Critics' Choice Awards 2019, nella categoria *best drama*, prestigioso premio americano. Eleonora Andreatta, direttrice di Rai Fiction, lo ritiene «il miglior risultato per una fiction nella stagione

leggeva, e va detto che i suggerimenti non erano mai in difesa del libro ma con una bella idea di trasposizione cinematografica e grande fiducia in Saverio» C. UGOLINI, *'L'amica geniale', la serie diretta da Saverio Costanzo: "Ho condiviso il cuore del racconto di Elena Ferrante"*, «La Repubblica», 2 settembre 2018.

³⁹¹ A tal proposito, esiste un documentario d'accompagnamento alla serie, intitolato *My True Brilliant Friend*, reperibile su HBO, che mostra l'interazione professionale e umana tra Costanzo, Margherita Mazzucco e Gaia Girace sin dai provini fino al termine delle riprese e al tour promozionale a Los Angeles e Venezia.

³⁹² Per maggiori informazioni, cfr. T. MARCHESI, *Il kolossal di Elena Ferrante sbarca a Venezia*, «Huffpost», 2 settembre 2018.

autunnale degli ultimi dieci anni»³⁹³. Si è notata una entusiastica ed unanime approvazione da parte dei social, particolarmente mediante *hashtags* su Twitter. Le riprese degli episodi successivi della serie sono state effettuate a partire dal 2018 e l'andata in onda della seconda stagione è prevista per il 2020.

La versione televisiva non riproduce pedissequamente il libro, né ne rappresenta la riduzione cinematografica, ma, secondo Ferrante, acquisisce una dignità propria dovuta alla libera, sia pur parziale e limitata, interpretazione di sceneggiatori e regista. L'autrice, che approva tale esperimento, descrive il passaggio da pagina a schermo come un processo di denudamento in quanto il testo letterario è sempre più ermetico della sua trasposizione visiva, quasi come un soggetto che si libera dei propri vestiti e mostra la sua nudità³⁹⁴. In una tale opera caratterizzata da ambivalenza di concetti, sentimenti e situazioni, la trasposizione visiva di ambienti e personaggi tende a semplificare e quindi a limitare il potenziale interpretativo, aprendo però la fruibilità delle tematiche da parte di un pubblico più vasto. Occorre riconoscere «a Costanzo e alla produzione quindi anche il merito di aver fatto nascere una sorta di bonario dualismo tra il popolo che rimpiangerà l'emozione del libro e quello che ricorderà *L'amica* solo per i volti della tv»³⁹⁵.

La voce narrante non ricopre un ruolo determinante, né riproduce letteralmente le parole del libro in quanto Costanzo mette in risalto immagini e dialoghi, utilizzando il dialetto napoletano molto più estensivamente, quasi interamente, come registro linguistico principale. Trattasi della prima serie tv di HBO in lingua straniera mai proiettata negli USA con sottotitoli in inglese. Nella prima scena, Elena anziana è interpretata da Alba Rohrwacher, la quale agisce in seguito da voce narrante fuori

³⁹³ C. BATTOCLETTI, *L'amica geniale: miglio risultato degli ultimi dieci anni*, «Il Sole 24 Ore», 19 dicembre 2018.

³⁹⁴ A. CAROTENUTO, *La scrittrice geniale*, «Il venerdì di Repubblica», numero 1595 del 12 ottobre 2018.

³⁹⁵ A. DIPOLLINA, *L'amica geniale, la qualità paga: Saverio Costanzo e il cast sfidano il pubblico e vincono*, «La Repubblica», 28 novembre 2018.

campo di Elena scrittrice. Sono i rari momenti, unitamente a quelli delle lezioni scolastiche, in cui si ascoltano frasi in italiano, in stridente ed artisticamente efficace contrasto con i dialoghi e l'atmosfera dialettale dell'infanzia delle protagoniste.

Il cast è interamente di origine campana ma non necessariamente napoletana, per cui alcuni attori tra cui Girace (Lila) hanno dovuto lavorare con il regista per perfezionare il linguaggio del rione³⁹⁶. Per lettori non italiani, potrebbe risultare insolito che nell'ambito di pochi chilometri di distanza esistano differenze anche sostanziali nel dialetto locale parlato dal popolo. In verità è ciò che avviene, così come nel resto d'Italia, in Campania e particolarmente nel Napoletano, dove addirittura vi sono differenze vernacolari tra i vari quartieri partenopei. Il linguaggio verista, meticolosamente articolato e applicato durante le riprese, ha contribuito in maniera sostanziale a rendere quest'opera televisiva originale e ben accetta anche da parte dei fedeli lettori dei romanzi. L'effetto sonoro del dialetto crea un'atmosfera d'altri tempi anche nel pubblico straniero che affida la comprensione dei dialoghi ai sottotitoli.

Le colonne sonore spaziano dalle musiche napoletane, come nella scena del ballo, a quelle hollywoodiane di sottofondo, come quando Elena torna da Ischia sul traghetto. «Vogue America, per esempio, è arrivata a definire *L'amica geniale* una serie "neorealista", paragonando il tocco di Costanzo a quello di De Sica, De Santis e Rossellini»³⁹⁷. Il colore delle immagini dona un'atmosfera vintage tendente ad attenuare il crudo realismo delle scene che il lettore prefigura dal solo testo. Nonostante il linguaggio sboccato e lo squallore ambientale del set, lo spettatore percepisce la teatralità della ricostruzione da quinta scenografica. Le immagini iniziali quasi neorealistiche sfumano nel corso delle puntate in inquadrature patinate quasi da fotoromanzo. Nella scena di Capodanno quando Lila ha il primo episodio di smarginatura, avviene un arresto temporale e spaziale dei fuochi d'artificio nello sfondo mentre la protagonista assume un'espressione melodrammatica che non riesce

³⁹⁶ Cfr. *My True Brilliant Friend*, reperibile su HBO.

³⁹⁷ A. MARROCCO, *L'amica Geniale*, 5 cose da sapere sulla serie tv se non avete letto la saga (senza spoiler), «Huffington Post», 27 novembre 2018.

bene a trasmettere visivamente il fenomeno così come descritto nel testo. A differenza dei film neorealisti come *La Ciociara*, laddove lo stupro viene drammaticamente e crudamente rappresentato, la violenza sessuale perpetrata nei confronti di Ada viene solo lasciata intuire. In questa serie, quindi, «non c'è la polvere della strada, la verità nuda e cruda a cui le Gomorre televisive ci hanno abituate»³⁹⁸.

Nella scena iniziale del telefilm che corrisponde al prologo, diversamente che nel libro, si nota subito l'enfasi sul dialetto stretto parlato al telefono da Rino (figlio, non fratello di Lila) in contrasto con la mescolanza di parole italiane e dialettali caratterizzanti il linguaggio di Elena in tarda età. Vi è un dialogo al buio e senza immagini in cui la protagonista viene svegliata da una telefonata nel cuore della notte o nel primo mattino che sembra provenire da un passato onirico ormai svanito che ritorna come un sogno dimenticato dalla sua coscienza. Elena, che abita ora a Torino in una bella casa ottocentesca in stile liberty colma di libri stipati in tutti gli angoli delle pareti, sembra aver reciso ogni legame con il suo passato e con la città di Napoli. L'evento notturno inaspettato la induce invece a raccontare per iscritto la “sua storia [di Lila]”, mentre nel libro si riferisce alla «nostra storia»³⁹⁹; si percepisce un accentuato interesse nel personaggio di Lila da parte della regia rispetto all'ambiguità del testo scritto. Degna di nota è l'inquadratura iniziale che si focalizza su un iPhone che squilla. Lo spettatore riceve un'impressione di iper-modernità, successivamente smantellata dalla rievocazione di Elena bambina che tratteggia delle barrette con un pennino ad inchiostro in un'aula scolastica sprovvista di ogni moderna attrezzatura elettronica.

L'anteprima delle due puntate iniziali narranti le vicende dell'infanzia ha dato luogo a recensioni preliminari, per esempio: Nasti (Lila) «ha lo sguardo magnetico del

³⁹⁸ Ibidem.

³⁹⁹ FERRANTE, *L'amica geniale*, op.cit., p. 19.

suo personaggio»⁴⁰⁰, Del Genio (Elena) «ha la timidezza di chi si sente inadeguata tipica di Lenù»⁴⁰¹. È scaturito grande plauso per le due attrici bambine:

«L'interpretazione delle giovanissime . . . [Del Genio e Nasti] è stata decisiva per rivelare la duplice natura dell'universo narrativo della Ferrante: la sgradevolezza del reale e la violenza della fantasia; lo scontro tra la società patriarcale e la forza creatrice (e motrice) del femminile; gli amori del rione e la difficile costruzione dell'amor proprio»⁴⁰².

Pur non raggiungendo la drammaticità delle figure del teatro di Edoardo De Filippo, vera maschera tragica napoletana di carattere universale, il telefilm produce un'atmosfera corale in cui i drammi personali vengono giudicati, condivisi e amplificati dall'ambiente sociale del microcosmo che avvolge i personaggi fino a sfociare in situazioni paradossali e a volte comiche. Per esempio, la rappresentazione durante la veglia funebre delle donne velate in nero evoca le prefiche dell'antica Grecia che piangono al capezzale del defunto.

La scena della diatriba, condita da coloriti insulti, in cui Melina, la vedova pazza, insudicia con la scopa i panni appesi di Lidia Sarratore al piano superiore, si svolge in uno scenario condominiale di chiacchiere da balcone fra donnette pettegole, sguaiate e divertite, rendendo pubblica la tresca amorosa tra Donato Sarratore e Melina. Il contrasto degenera in minacce e scontro fisico nel pianerottolo delle scale in presenza delle inquiline del palazzo e di tutte le loro figlie, terrorizzate e piangenti. Melina finisce a faccia in giù per le scale, Elena sviene e la voce narrante descrive il sogno che ha in quel momento: una miriade di scarafaggi neri usciti dalle fogne invadono tutto il rione fino ad arrivare nel letto dei suoi genitori ed in bocca alla madre. Quest'ultima immagine agli occhi di una bambina appare come una metafora della rabbia femminile

⁴⁰⁰ M. CARZANIGA, *L'amica geniale: in tv non ti deluderà*, «Donna Moderna», 25 settembre 2018.

⁴⁰¹ Ibidem.

⁴⁰² I. ZODIACO, *La teatralità della serie tv 'L'Amica Geniale' non deluderà i lettori di Elena Ferrante*, «Il Libraio», 2 novembre 2018.

che, differentemente da quella degli uomini, non si placa mai, come una malattia cronica. All'interno del folklore rionale, si percepisce un'atmosfera epica: le donne del quartiere sembrano la versione popolare delle Erinni o Furie della mitologia greco-romana, sempre agitate, instancabili nella loro inconcludente litigiosità, violente e vendicative.

VII.2 Allegoria universale

Riprendendo le considerazioni iniziali sul genere letterario di *L'amica geniale*, essa non può certo essere categorizzata come opera epica, anche se abbiamo approfondito punti salienti dei libri richiamanti la mitologia e gli archetipi dell'antichità; la tetralogia non rientra neanche pienamente nel genere del Bildungsroman, seppur esibendone le caratteristiche, in quanto la maturità non viene mai raggiunta, anzi nell'epilogo vi è un palese ritorno all'incipit con la restituzione delle bambole. Il successo editoriale della serie può difficilmente essere ignorato dati gli innumerevoli encomi ricevuti soprattutto all'estero, anche se le critiche non sono mancate. Non possiamo dire che il contesto storico dei romanzi sia una vera e propria colonna portante del lavoro, tuttavia le tematiche sono strettamente intrecciate nel tessuto sociale del dopoguerra, come *La Storia* di Morante. La narrazione di Elena non è prettamente realista, ciononostante richiama il tono disincantato di Ortese nella sua perseverante protesta per Napoli. Il rapporto madre-figlia, situato nell'epicentro della storia, è presentato come un intrico tanto astioso quanto infrangibile. Il rione si rivela come un luogo patriarcale e violento ma al contempo materno e fecondo. Tra le due protagoniste, che si rispecchiano l'una nell'altra sin da bambine, Elena, ligia e affabile, si ribella soltanto passivamente alle convenzioni sociali loro imposte mentre Lila, d'altro canto, insorge sin dall'infanzia contro le forze che tentano di schiacciarla. Quest'ultima, infatti, diventa contemporaneamente sia l'enigma della storia, inafferrabile e poliedrica, che l'unico punto fermo in quanto vera eroina della saga e

rappresentante sia fisica che allegorica della città di Napoli. L'opera è profonda e versatile, degna di lettura e di analisi in contesti interdisciplinari ed intergenerazionali: è un'allegoria perché racchiude l'intero mondo del rione nel quale è riflesso il nostro mondo in miriadi di ramificazioni ed è universale in quanto ogni lettore vi può trovare qualcosa in cui rispecchiarsi. Gli antipodi e i contrasti rappresentati nella tetralogia di Ferrante sembrano sia letteralmente che allegoricamente separati dal mare.

Alla luce della presente dissertazione sulla saga di Elena e Lila, sui richiami storici, socioculturali, e letterari, sulle tematiche di genere, sui rimandi intertestuali e l'eco dei media, resta da interpretare il significato del finale dell'opera. Data l'enigmatica sparizione della protagonista, sorge la questione se il lavoro di Ferrante rappresenti il darwinismo sociale ottocentesco, nel senso di una potenziale evoluzione positiva del popolo napoletano, o se si avvicini maggiormente al pessimismo verghiano in cui non esiste per le classi umili alcuna speranza di riscatto socioeconomico e per le classi agiate alcuna possibilità di compiuta felicità, con l'esclusione di una certa serenità che la famiglia, il lavoro e l'ambiente sociale possono arrecare. Ferrante sembra optare per la seconda ipotesi ma in chiave moderna, andando al di là della visione di Verga in quanto smonta anche i concetti di famiglia e di ambiente sociale. Come nei romanzi di formazione mutuati dal classico Bildungsroman, si esercitano nella società incessanti forze che operano la dissoluzione di legami definitivi assieme al senso di angoscia che pervade la coscienza borghese.⁴⁰³ Divorzi, separazioni e scomparse delle nuove generazioni disgregano i nuclei familiari alla base del racconto nel primo volume. L'ambiente sociale borghese, mito delle amiche, si rivela parimenti violento e corrotto pur con modalità differenti da quelle del rione. Unica fonte di serenità e stabilità nella vita della narratrice rimane il lavoro di scrittrice che, partendo dalle vicende napoletane, le permette di creare un'opera universale con richiami al classicismo. *L'amica geniale* è un atto di amore nei confronti di Lila, allegoria di una Napoli che ha le potenzialità per rigenerarsi, con un sottotono di speranza che richiama

⁴⁰³ MORETTI, *Il romanzo di formazione*, op.cit.

quello di Ortese in *Il mare non bagna Napoli*. Entrambe le opere aspirano ad indurre un cambiamento socioculturale e spirituale del popolo e della città di Napoli.

La tetralogia può essere inquadrata come opera epica. La storia del rione, i sentimenti e le passioni primarie dei suoi personaggi conferiscono ai lettori un senso di antico sul moderno in cui il dramma e il pathos delle vicende rompono la linearità del racconto. Nella sua moderna classicità, *L'amica geniale* evidenzia l'immutabile splendore e il disagio di Napoli e dei suoi personaggi echeggiando il Foscolo del finale dei *Sepolcri* in cui le vicende dell'uomo continueranno "finché il sole risplenderà sulle sciagure umane."

Bibliografia dell'autore

FERRANTE, ELENA, *L'amica geniale*, Edizioni e/o, Roma 2011.

—, *My Brilliant Friend*, tradotto da Ann Goldstein, Europa Editions, New York 2012.

—, *Storia del nuovo cognome*, Edizioni e/o, Roma 2012.

—, *The Story of a New Name*, tradotto da Ann Goldstein, Europa Editions, New York 2013.

—, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Edizioni e/o, Roma 2013.

—, *Those Who Leave and Those Who Stay*, tradotto da Ann Goldstein, Europa Editions, New York 2014.

—, *Storia della bambina perduta*, Edizioni e/o, Roma 2014.

—, *The Story of the Lost Child*, tradotto da Ann Goldstein, Europa Editions, New York 2015.

—, *Elena Ferrante, Art of Fiction No. 228* di Sandro e Sandra Ferri, «The Paris Review», CCXII, 2015.

—, *La frantumaglia: nuova edizione ampliata*, Edizioni e/o, Roma 2016.

Bibliografia critica

AGAMBEN, GIORGIO, *Che cos'è il contemporaneo?* Nottetempo, Milano 2008.

—, *Friendship*, tradotto da Joseph Falsone, «Contretemps», V, 2004, pp. 2-7.

AHMED, FATEMA, *Taking off the mask: Elena Ferrante's Neapolitan Novels*, «New Humanist», aprile 2015.

ANNOVI, GIAN MARIA E FLORA GHEZZO, *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, University of Toronto Press, Toronto 2015.

BALDI, ANDREA, *Infelicità senza desideri: "Il mare non bagna Napoli" di Anna Maria Ortese*, «Italica», LXXVII, 1, 2000, pp. 81-104.

BANTI, ANNA, *Storia e ragioni del "romanzo rosa,"* «Paragone», XXXVIII, 1953, p. 94.

BARBARULLI, CLOTILDE E LUCIANA BRANDI, *Biografia di un'idea*, «Oltrecanone: per una cartografia della scrittura femminile», a cura di Anna Maria Crispino, Manifestolibri, Roma 2003.

BARTNÆS, MORTEN, *Freud's "the Uncanny" and Deconstructive Criticism: Intellectual Uncertainty and Delicacy of Perception*, «Psychoanalysis and History», XXII, 1, 2010, pp. 29-54.

BBC MAGAZINE, *Why is the exposure of Elena Ferrante causing such outrage?* «BBC», ottobre 2016.

BENEDETTI, LAURA, *Elena Ferrante in America*, «Allegoria», LXXIII, 2016, pp. 111-17.

—, *The Tigress in the Snow: Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2007.

BENINI, ANNALENA, *Le amiche geniali*, «Il Foglio», dicembre 2013.

BENJAMIN, WALTER, *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2009.

BISHOP, PAUL, *Introduction: A brief history of the archaic*, «The Archaic. The Past in the Present», a cura di Paul Bishop, Routledge, Londra 2012, p. 21.

BRUNETTI, MARINA, *Elena Ferrante, una penna molesta, una penna geniale*, «La stanza di Virginia», <<http://www.lastanzadivirginia.com>>.

BUFFONI, LAURA, *Elena Ferrante sono io*, «Internazionale», novembre 2014.

BULLARO, GRACE RUSSO, *The Era of the 'Economic Miracle' and the Force of Context in "Ferrante's My Brilliant Friend"*, «The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins», Palgrave Macmillan, Basingstoke (UK) 2016, pp. 15-44.

CALCAGNO, PAOLO, *Elena, Lila, Lenù e un successo “che non si perdona,”* «L'Unità», maggio 2017, p. 13

CANNAVACCIUOLO, LAURA, *Napoli Boom: Il romanzo della città (1958-1978)*, Sinestesie, Avellino 2016.

CARZANIGA, MATTIA, *L'amica geniale: in tv non ti deluderà,* «Donna Moderna», settembre 2018.

CASIRAGHI, CLAUDIA, *Chi è Anita Raja, presunta Elena Ferrante,* «Vanity Fair», ottobre 2016.

CASTELLI, FEDERICA E TERESA DI MARTINO, *Tra il dire e il fare. Relazioni, politica e femminismo ne “L'amica geniale” di Ferrante,* «DWF», CIX, 1, gennaio-marzo 2016, p. 15.

CIAMPITTI, NICOLA, *Il romanzo generazionale,* Pequod, Ancona 2012.

COLLINA, BEATRICE, *Esserci e non esserci. Il caso Elena Ferrante/3,* «La letteratura e noi», aprile 2015.

COMPAGNONE, LUIGI, *Le notti di Glasgow,* Club degli editori, Milano 1970.

COX, VIRGINIA E CHIARA FERRARI, *Verso una storia di genere della letteratura italiana: percorsi critici e gender studies,* Il Mulino, Bologna 2012.

CRISPINO, ANNA MARIA, *Il gioco del doppio in Elena Ferrante,* «Leggendaria», CIII, gennaio 2014.

—, *Oltre canone: per una cartografia della scrittura femminile*, Manifestolibri, Roma 2003, p. 107.

— E MARINA VITALE, *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli editore, Roma 2016.

CUSK, RACHEL, *Friends Once Removed*, «New York Times Book Review», 2015.

D'AGOSTINO, GIGI, *Il sesso in maschera*, in AA.VV., *Maschere e corpi*, a cura di F. Castelli e P. Grimaldi, Meltemi, Roma 1997, pp. 147-48.

DE ROGATIS, TIZIANA, *Elena Ferrante's Key Words*, Europa Editions, New York 2018.

—, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale*, «Allegoria», LXXIII, 2018, p. 131.

—, *Intervista a Ann Goldstein "Io, la voce americana del genio Elena Ferrante,"* «l'Unità», 9 maggio 2017, p. 12.

DE SANTIS, RAFFAELLA, *Le prove sono nella letteratura "Elena Ferrante è Starnone,"* «Repubblica», settembre 2017.

DELLA COLETTA, CRISTINA, *Scrittura come utopia: La lente scura di Anna Maria Ortese*, «Italica», LXXVI, 3, 1999, pp. 371-88.

DEUTSCH, ABIGAIL, *Fiction in Review: Elena Ferrante*, «The Yale Review», CIII, 2, 2015, p. 164.

DI PAOLO, PAOLO, *Il caso Ferrante, il romanzo italiano secondo il New Yorker*, «La Stampa», ottobre 2014.

DI STEFANO, PAOLO, *Ferrante: felice di non esserci*, «Corriere della Sera», agosto 2014.

DONADIO, RACHEL, “*Writing Has Always Been a Great Struggle for Me*” *Q. and A.: Elena Ferrante*, «The New York Times», dicembre 2014.

DONCU, ROXANA ELENA, *Feminist Theories of Subjectivity: Judith Butler and Julia Kristeva*, «Journal of Romanian Literary Studies», 10, 2017, pp. 332-36.

DURANTE, FRANCESCO, *Lenù lo scrittore più grande (e Lila il personaggio più di tutti memorabile)*, «Corriere del Mezzogiorno», ottobre 2012.

—, *Perché si può indagare sulla Ferrante*, «Il Mattino», ottobre 2016.

FALKOFF, REBECCA, *To Translate is to Betray: On the Elena Ferrante Phenomenon in Italy and the US*, «Public Books», 25 marzo 2015.

FALOTICO, CATERINA, *Elena Ferrante: Il Ciclo Dell’ Amica Geniale Tra Autobiografia, Storia e Metaletteratura*, «Forum Italicum», IL, 1, 2015, pp. 92–118.

FISCHER, MOLLY, *Elena Ferrante and the Force of Female Friendships*, «The New Yorker», settembre 2014.

FOFI, GOFFREDO, *Donne di Napoli*, «Internazionale», dicembre 2014.

M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, traduzione dal francese di Giovanni Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971, p. 88.

FREUD, SIGMUND, *The Uncanny*, 1919.

FUSINI, NADIA, *Nomi: undici scritture al femminile*, Donzelli, Roma 2012.

GALLIPPI, FRANCO, *L'amica geniale di Elena Ferrante: alla ricerca di Parthenope*, «Rivista di studi italiani», XXXV, 1, aprile 2017, pp. 207-29.

GAMBARO, ELISA, *Il Fascino Del Regresso: Note Su L'amica Geniale Di Elena Ferrante*, «Enthymema: Rivista Internazionale Di Critica, Teoria e Filosofia Della Letteratura/International Journal of Literary Theory, Criticism and Philosophy», a cura di J. Ivanova, XI, 2014, pp. 168–181.

GATTI, CLAUDIO, *Ecco la vera identità di Elena Ferrante*, «Sole 24 Ore», ottobre 2016.

GIAMMATTEI, EMMA, *Il romanzo di Napoli*, Guida, Napoli 2003.

GIULIO, ROSA, *Illuminazioni del Moderno e femminilità eversive nelle «Confessioni» di Ippolito Nievo*, «Sinestesie», XIII, 2015, pp. 229-58.

GLYNN, RUTH, *Decolonizing the Body of Naples: Elena Ferrante's Neapolitan Novels*, «Annali d'italianistica», XXXVII, 2019, pp. 261-88.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VAN, *Faust, Faust*, cura di Franco Fortini, Oscar Mondadori, Milano 1970.

GUARRACINO, SERENA, *L'ambivalenza dell'autrice-personaggia* in A.M. CRISPINO E M. VITALE, *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli editore, Roma 2016, pp. 74-87.

GUIDI, LAURA E MARIA ROSARIA PELIZZARI, *Nuove frontiere per la storia di genere*, Università degli Studi di Salerno / in co-edizione con *libreriauniversitaria.it* edizioni, Salerno 2014.

GRUARIN, NICOLAS, *Fabrizia Ramondino. La scrittrice riflessa*, «Doppiozero», giugno 2018.

DI VIRGILIO, JOLANDA, *La mia notte con Elena Ferrante*, «Il libraio», novembre 2019.

LAGIOIA, NICOLA, “*Elena Ferrante sono io*”: *Nicola Lagioia intervista la scrittrice misteriosa*, «Repubblica», aprile 2016.

—, *La Ferrante ha successo? Allora denigriamola*, «L'Espresso», marzo 2018.

LEE, ALISON, *Feminine Identity and Female Friendships in the 'Neapolitan' Novels of Elena Ferrante*, «British Journal of Psychotherapy», XXXII, 4, 2016, pp. 491-501.

LEGRAND, BAPTISTE, *Elena Ferrante parle enfin!* «L'OBS», 2776, gennaio 2018, p. 25.

LUCAMANTE, STEFANIA, *A Multitude of Women. The Challenges of the Contemporary Novel*, University of Toronto Press, Toronto 2008.

LUKÁCS, GYÖRGY, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1972.

LUZZI, JOSEPH, *It Started in Naples*, «New York Times Book Review», 2013, p. 19.

MAH, ANN, *Elena Ferrante's Naples, Then and Now*, «The New York Times Travel», gennaio 2016.

MANGIONE, DANIEL, *L'esile coraggio del romanzesco. Elena Ferrante e un problema della narrativa italiana*, «Nuove ricerche su Elena Ferrante» a cura di Giuseppe Traina e Maria Panetta, Diacritica Edizioni, Roma 2019, pp. 81-2.

MARAINI, DACIA, *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Bompiani, Milano 1973.

MERIGGI, MARCO, *La storia di genere: un grande cantiere di ricerca*, «La camera blu», XI, 2, 2015, pp. 183-85.

MILKOVA, STILIANA, *Elena Ferrante as World Literature*, Bloomsbury, New York 2021.

MORETTI, FRANCO, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.

NOZZOLI, ANNA, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1978.

O'GRADY, MEGAN, *Elena Ferrante on the Origins of her Neapolitan Novels*, «Vogue», agosto 2014.

O'ROURKE, MEGAN, *Elena Ferrante: the global literary sensation nobody knows*, «The Guardian», ottobre 2014.

ORTESE, ANNA MARIA, *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 1994.

—, *L'Infanta sepolta*. Adelphi, Milano 2000.

PINTO, ISABELLA, *Elena Ferrante. Poetiche e politiche della soggettività*, Mimesis Edizioni, Milano 2020.

—, *Intervista ad Adriana Cavarero. Filosofia della Narrazione e scrittura del sé: primi appunti sulla scrittura di Elena Ferrante*, «Testo & Senso», XXVII, 2016.

POMILIO, MARIO, *Dialetto e linguaggio*, «Le ragioni narrative», I, 2, marzo 1960.

PUGLIESE, NICOLA, *Malacqua*, Tullio Pironti, Napoli 2017.

RAJA, ANITA, *Christa Wolf e Anita Raja – una commemorazione*, «Goethe-Institut Italien, Informazioni & Biblioteca. Redazione online», dicembre 2011.

RAMONDINO, FABRIZIA, *Althénopis*, Einaudi, Torino 2016.

RANDALL, FREDERIKA, *Elena Ferrante è una geniale iniziativa commerciale*, «Internazionale», gennaio 2015.

REA, ERMANNINO, *Rosso Napoli. Trilogia dei ritorni e degli addii. Mistero napoletano—La dismissione—Napoli Ferrovia*, BUR, Milano 2009.

REED, COSETTA SENO, *Partire da sé e non farsi trovare. Il porto di Toledo: Storia di un'autobiografia fantastica*, «MLN», CXXII, 1, gennaio 2007 (edizione italiana), p. 108.

RICCI, LUCA, *Il fenomeno Elena Ferrante visto dai critici*, «Il Messaggero», marzo 2015.

RICCIOTTI, ADELE, *Un confronto tra Elena Ferrante e Anna Maria Ortese: la città di Napoli, la fuga, l'identità*, «Zibaldone: Estudios Italianos», IV, 2, luglio 2016, pp. 111-22.

SAMBUCO, PATRIZIA, *Corporeal Bonds: The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing*, University of Toronto Press, Toronto 2012.

SAVIANO, ROBERTO, *Roberto Saviano: cara Ferrante ti candido al premio Strega*, «Repubblica», febbraio 2015.

SCARFÒ, ROSAMARIA, *Dall'Otherness all'altro: negli scritti di Anna Maria Ortese*, Reggio Calabria, Leonida 2012.

SCARINCI, VIVIANA, *Chi sono i contemporanei di Elena Ferrante?*, «Doppiozero», maggio 2017.

SCHAPPELL, ELISSA, *The Mysterious, Anonymous Author Elena Ferrante on the Conclusion of Her Neapolitan Novels*, «Vanity Fair», agosto 2015.

SEGNINI, ELISA, *Local Flavour vs Global Readerships: The Elena Ferrante Project and Translatability*, «The Italianist», XXXVII, 1, 2017, pp. 100–18.

SERAO, MATILDE, *Il ventre di Napoli*, Fratelli Treves, Milano 1884.

SPINAZZOLA, VITTORIO, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, Il Saggiatore, Milano 2007.

TERRAGNI, MARINA, *Storia della bambina perduta: si conclude la saga di Elena Ferrante, biografia di una generazione*, «Io Donna», novembre 2014.

WEBER, SAMUEL, *The Sideshow; Or, Remarks on a Canny Moment*, «MLN», LXXXIII, 6, 1973, pp. 1102-33.

WITT, MARTHA, *Elena Ferrante: My Brilliant Friend*, «The Literary Review», LV, 4, 2012, p. 177.

WOOD, JAMES, *Women on the Verge. The Fiction of Elena Ferrante*, «The New Yorker», gennaio 2013.

Sitografia

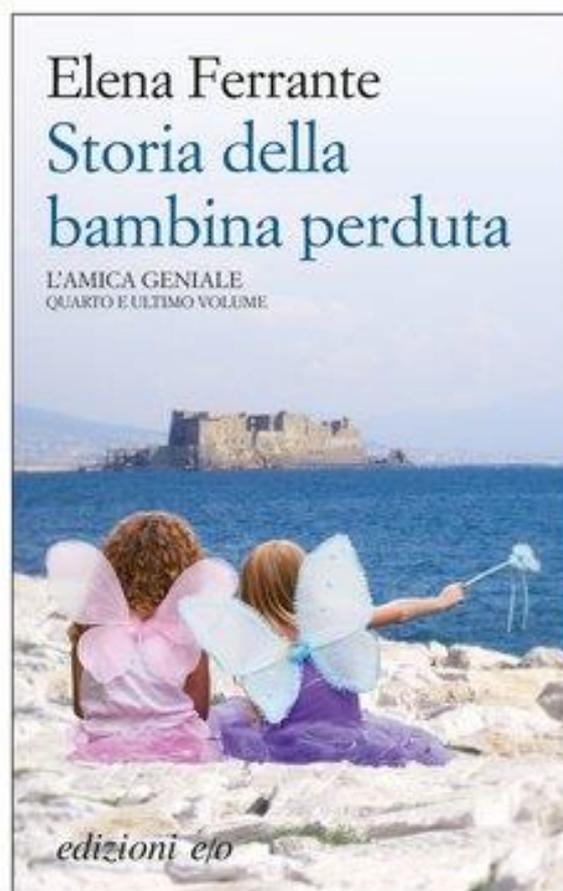
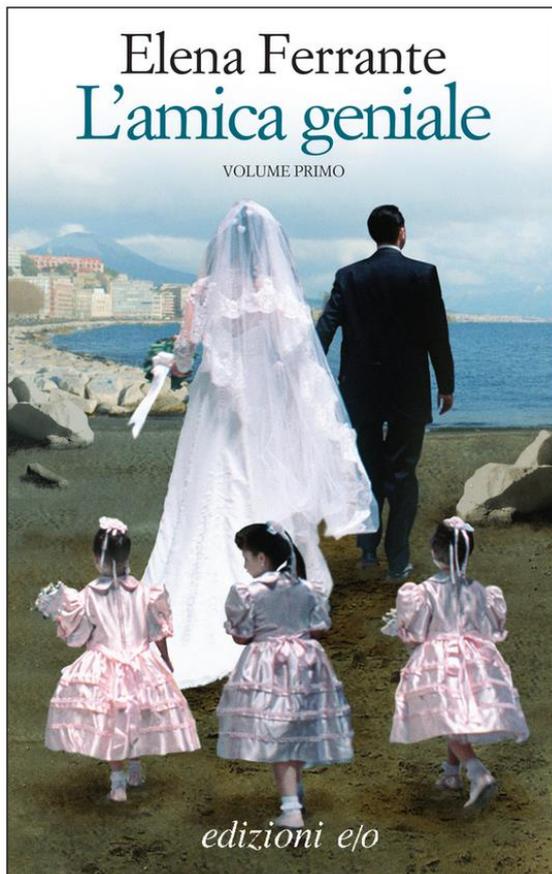
Bibliografia Elena Ferrante, «Institute of Modern Languages Research, School of Advanced Study, University of London», < <https://modernlanguages.sas.ac.uk> >.

Il romanzo generazionale, intervista a Nicola Ciampitti, «YouTube», 11 maggio 2013 < <https://www.youtube.com/watch?v=3G9bS8Lzc9s> >.

Sito ufficiale < <http://elenaferrante.com> >.

< <https://www.edizionieo.it/review/4248> >.

Appendice iconografica





(Foto scattata personalmente nel Rione Luzzatti)



"ELENA FERRANTE"

€8,00

Ragù napoletano di lunga cottura, ricotta di cestino, fiordilatte di Agerola 🍅, formaggio, basilico riccio napoletano, olio extravergine di oliva, pepe di Rimbasi 🌶️



Via Cristoforo Marino ,22 - 80142 Napoli
081 553 7425

www.carmnella.it



(Pizza dedicata alla Ferrante)

The Passions of Elena Ferrante

MONDAY 12:30-3:15 | CASA ITALIANA LIBRARY | SPRING 2019

ESSENTIAL INFORMATION

Professor Rebecca Falkoff

Email: rebecca.falkoff@nyu.edu

Office: Casa Italiana, 401

Office Hours: Monday, 3:15-4:30; Wednesday, 12:15-1 & by appt.

OVERVIEW

The success of Elena Ferrante's Neapolitan novels is astounding, not only because of the record-breaking sales, but also because of the strong emotions they thematize and arouse. In this course we will read novels, interviews, and essays by Ferrante and will ask why her work inspires such passionate reading, and whether there is political efficacy in all this affect. Engaging with Sianne Ngai, Elspeth Probyn, Lawrence Grossberg and others, we will consider the political and aesthetic implications of ugly and opaque emotions like irritation, envy, disgust, and shame. We will also study major influences—including writers Ferrante cites frequently in interviews: Adriana Cavarero, Carla Lonzi, the Milan Women's Bookstore Collective, Elsa Morante; as well as those she tends to refrain from naming: Christa Wolf and Ingeborg Bachmann.

Class discussion will be conducted in English; texts will be available in English and Italian.

Students who wish to complete the readings in Italian are invited to enroll in an additional two-credit independent study and to meet with me once a week to discuss the readings in Italian.

REQUIRED TEXTS

- Elena Ferrante, *Troubling Love* [*L'amore molesto*], *The Lost Daughter* [*La figlia oscura*], *The Beach at Night* [*La spiaggia di notte*], *The Days of Abandonment* [*I giorni dell'abbandono*], *My Brilliant Friend* [*L'amica geniale*], *Story of a New Name* [*Storia del nuovo cognome*], *Frantumaglia*, *A Writer's Journey* [*La Frantumaglia*]
- Sibilla Aleramo, *A Woman* [*Una donna*]
- Christa Wolf, *Cassandra, A Novel and Four Essays*

(Corso tenuto alla NYU al quale ho partecipato)

ELENA FERRANTE

"Elena Ferrante may be the best contemporary novelist you have never heard of."
—*The Economist*

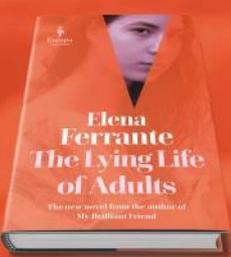
AUTHOR

Search ...

"Nothing you read about Elena Ferrante's work prepares you for the ferocity of it."

—Amy Rowland, *The New York Times*

The new novel by Elena Ferrante, *The Lying Life of Adults*



From the author of *My Brilliant Friend*
the new novel by
Elena Ferrante
The Lying Life of Adults

Coming September 1
PREORDER NOW

Europa editions

Netflix and Fandango to adapt THE LYING LIFE OF ADULTS



NETFLIX

The Lying Life of Adults | Announcement | Netflix

Watch later Share

Elena Ferrante

(Home page del sito elena ferrante.com)



(Sezione di una libreria dedicata al revival letterario partenopeo)