

Rocco Coronato

L'amica poco congeniale.

Elena Ferrante contro l'immedesimazione

«Il senso è quel filo a segmenti neri come la merda di un insetto?» (*Sbp*, 411), chiede provocatoriamente Lila alla fin troppo lineare Elena. Ragioniamo spesso per segmenti, per etichette. Gennaio 2016: nella libreria Waterstones di Bloomsbury le traduzioni dell'*Amica geniale* avevano un posto d'onore su un tavolino all'entrata. Con curiosa indeterminazione erano presentate come «Italian-Neapolitan novels» da un biglietto vergato con segmenti non neri ma di un bell'azzurro marino: forse avevano saputo che il Napoli, grazie a Higuaín *et al.*, era primo in Serie A (una delle poche cose che gli inglesi seguano dell'Italia attuale oltre a Montalbano).

Generoso, generico, il trattino fra *Italian* e *Neapolitan*: di che genere sono questi romanzi? Un'ennesima variazione sul tema di questa città senza pari, orgogliosamente unica e insieme abusato luogo comune come il rione sotto il Vesuvio da cui Elena ciclicamente scappa? E sono libri di genere, una variante alta della scrittura femminile (azzurro netto, diversamente da Werfel), non immune però da alcuni espedienti del *feuilleton* quali il finale di capitolo sospeso su un'apparizione improvvisa, spesso maschile, e l'inizio del successivo con un'anticipazione imprevista?

Ci piaccia o no (a me piace e spesso dà gioia), Ferrante non si merita risposte lineari. Ne abbiamo comunque bisogno in un paese dove le riviste femminili (?) presentano intervistatori maschi metaforicamente e fisicamente proni di fronte a spigliate scrittrici di successo che pontificano languide, con frasi di tre parole e mezzo concetto, su corna, flirt, *ammore*, la ricerca del climax e il suo penoso anticlimax, figli che non arrivano (e che se arrivassero scapperebbero), mariti amanti che non amano, e altri stereotipi che confortano i maschi.

Testimonio come lettore maschio, non napoletano (ma risalendo nelle generazioni chi può escluderlo?), non italianista, alle prese con il Largo Corpo di Napoli, come nella piazzetta vicino a Mezzocannone.

I lettori maschi hanno i loro primi grattacapi nello scoprire che qui quasi manca il corpo della donna. Pochissime sono le descrizioni del fisico della protagonista, salvo le allusioni alle trasformazioni prima della pubertà e poi delle maternità. La prosperità di Elena, o delle altre donne che diventano madri (salvo ovviamente Lila), rifugge dalla gioia convenzionalmente partenopea di una Sofia Loren o delle serve scollacciate di Totò: «troppo seno, troppo culo, fianchi larghi, e questi capelli biondicci, questo naso grosso» (*Sfr*, 335). La bambina perduta sancisce la piccola eclissi del corpo femminile: lontano dai rituali partenopei del lutto, dalla commistione di vita e morte, sacro e profano, antico e

moderno dei suoi riti, il dolore di Lila «non si rapprese intorno a niente» (*Sbp*, 321).

Dominante è invece il corpo dell'uomo. Con una riduzione volutamente ardita e spinosa, che dà diversamente fastidio a uomini e donne, in queste pagine il coito è quasi sempre un atto di violenza, una penetrazione che diventa figura polemica, scorcio abbreviato dell'incontro fra donna e uomo. Già in un passo scientemente volgare e livido de *I giorni dell'abbandono*, Olga, la moglie lasciata, trasforma l'amore in atto animalesco e ripetuto dove è la donna a illudersi di possedere un'identità: l'uomo è solo una oscena e pascaliana «canna che emette suoni di falsità», e noi, le donne, «[s]iamo occasioni [...]. Scambiamo per chissà quale cortesia rivolta solo a noi il banale desiderio di fottere».¹ Lo smarrimento dell'identità che la penetrazione forse non provoca ma di certo manifesta ritorna amplificato nell'*Amica geniale*. In questa educazione sentimentale deliberatamente ossessiva, i sentimenti non possono essere educati: non esistono. Tutto o quasi si riduce alla carne, al corpo sciancato della madre di Elena, alle metamorfosi post-parto delle donne, alla «frantumaglia» di pessima qualità che Lila, abile col coltello anche nel creare scarpe, lavora nella salumeria incidendola con sicurezza. Sparisce anche la bellezza del sesso: se Elena descrive l'atto, vuol dire che è rivoltante; se vi allude solo, è magnifico. Nel migliore dei casi il sesso è un cozzo simultaneo che rimescola le identità, come l'amore clandestino fatto nel bagno di casa con Nino, vicino alla camera matrimoniale, quasi «i corpi sbattessero l'uno contro l'altro con l'intenzione di rompersi. Il piacere dunque era questo: frangersi, mescolarsi, non sapere più cos'era mio e cos'era suo» (*Sfr*, 354).

È il corpo dell'uomo, e non della donna, che provoca sgomento. La *smarginatura* di Lila, le occasioni in cui «si dissolvevano all'improvviso i margini delle persone e delle cose» (*Ag*, 85), si manifesta per la prima volta mentre osserva i corpi dei maschi intenti a ballare in una festa di fine anno. Vedendo quelle «figure nere travolte dalla festa, dal cibo, dallo spumante», Lila prova una repulsione cosmica: «Come siamo mal formati, [...] come siamo insufficienti. Le spalle larghe, le braccia, le gambe, le orecchie, i nasi, gli occhi, le erano sembrati attributi di esseri mostruosi, calati da qualche recesso del cielo nero» (*Ag*, 86). Anche il fratello di Lila è «una forma animale, tozza, tarchiata, la più urlante, la più feroce, la più avida, la più meschina». Il marito intento a fare sesso con lei, *contro* di lei, è «un pupattolo senza braccia e senza gambe, congestionato da vagiti muti, smanioso di sradicarsi da quell'altro pupattolo più grande che diceva roco: mo' te lo faccio sentire» (*Snc*, 42). Lila teme di svegliarsi e trovarlo «sformato nel letto, ridotto a escrescenze che scoppiavano per troppo

Elena Ferrante,
L'amica geniale

1 E. Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, in Ead., *Cronache del mal d'amore. L'amore molesto. I giorni dell'abbandono. La figlia oscura, e/o*, Roma 2011, p. 250.

umore, la carne che colava disciolta, e con essa ogni cosa intorno, i mobili, l'intero appartamento e lei stessa, sua moglie, spaccata, risucchiata in quel flusso sporco di materia viva» (*Snc*, 355). Il marito risucchia la donna, non più caldo centro materno e attrattivo in una terra che ha accolto tutti i riti della Grande Madre, da Cibele alle innumerevoli Madonne. La penetrazione rivela a Lila che i margini non esistono. Quasi in una variante dell'istinto predatorio del maschio, Lila ricerca i margini, «l'indentatura» e la «calettatura» di quelle imprecisate cose citate ossessivamente (*Sfr*, 113). Nel libro dell'amica lei ritrova il «fastidio di chiavare», «roba sporca [...] roba che i maschi non vogliono sentire e le femmine conoscono ma hanno paura di dire» (*Sfr*, 156). Lila reagisce a questo sgomento uncinando il corpo che ha accanto di notte: «si aggrappava al marito nel buio della camera da letto per dimenticarsi dell'altro anche solo per pochi minuti» (*Snc*, 338).

Il corpo del maschio è straniero anche per Elena. Del futuro marito Pietro vede per prima cosa che è «un corpo decisamente pesante, i piedi storti» (*Snc*, 405). Diversa è però la reazione che si porta dietro questo sgomento. Laddove Lila addenta, incastra, taglia, aggancia, fora, Elena subisce sempre la penetrazione. Non sorprende che la perdita della verginità sulla spiaggia dei Maronti, con il rivoltante Donato Sarratore, padre dell'inseminatore seriale Nino, sia una lacerazione: «uno strappo nella pancia, una fitta subito cancellata da un ondeggiare ritmato, uno strisciare, uno urtare, uno svuotarmi e riempirmi a colpi di desiderio smanioso» (*Snc*, 291). Eppure questa prima volta resterà un atto voluto, quasi piacevole nel ricordo, diversamente dal bacio che prima Donato le aveva dato, dall'«odio incontenibile» che Elena prova, oltre che per lui, per il piacere che le era rimasto nel corpo, «un flusso di piacere contro la mia stessa volontà» (*Sfr*, 71). L'atto sessuale rivela una «me nascosta [...] che dita, bocca, denti, lingua sapevano scovare» (*Snc*, 291). Nella prima notte nuziale il metodico Pietro si muta in uno stantuffo doloroso e interminabile, e il piacere è presto «sopraffatto dall'insistenza monotona e dal male che sentivo nella pancia» (*Sfr*, 208). Il contatto tra uomo e donna è per Elena una visita intermittente, un andirivieni segnato dal fastidio di chiavare di cui i figli, se vengono, restano unica traccia: «questo distratto inseminare dei maschi, storditi dal piacere. Ci fecondano, sopraffatti dal loro orgasmo. Si affacciano dentro di noi e si ritraggono lasciandoci, celato nella carne, il loro fantasma come un oggetto smarrito» (*Sfr*, 339-40). Anche la nordica Silvia attesta l'estraneità totale dell'uomo, di cui la penetrazione è unico, fugace rimedio: «Un maschio, a parte i momenti pazzi in cui lo ami e ti entra dentro, resta sempre fuori. Perciò, dopo, quando non lo ami più, ti dà fastidio anche solo pensare che una volta l'hai voluto [...]». Solo il bambino resta, è una parte di te; il padre invece era un estraneo e torna un estraneo» (*Sfr*, 73). La penetrazione fisica dell'altro spiega e raf-

figura anche l'incunearsi delle parole degli uomini, della cultura, del Nord dentro la parlata napoletana e il corpo di Elena.

Ma il mare non bagna Napoli: oltre al corpo della donna, qui manca anche Napoli, o perlomeno la Napoli rassicurante degli stereotipi. Non perché manchino le usanze, la vita corale del rione, l'intrecciarsi di voci e dicerie, la vita del vicolo. Mancano due generi napoletani di conforto per i lettori bisognosi di essere rassicurati: la bellezza e il dialetto. Questa Napoli non è bella, grazie a Dio. Non della bellezza dei luoghi comuni. Che la vita a Napoli sia accettabile solo se si vive in una condizione di agiatezza, come Nino ripete all'instabile moglie, è una corbelleria cui credono solo la stupida Gigliola, confinata in una bella casa a Posillipo con il camorrista e cornificatore Michele, o Elisa, la sorella di Elena sposata con l'altro fratello camorrista, Marcello; un po' ci crede anche la stessa Elena quando torna e va ad abitare a Via Tasso. L'immagine del golfo e del Vesuvio fumante compare giusto sul ventaglio esibito dalla strozzina Manuela Solara. Non è solo per riferire «i fatti senza bellurie della nostra miseria» (*Snc*, 17), per denunciare la povertà, l'abbruttimento, la degradazione, prima quella del dopoguerra e poi della speculazione edilizia tenute congiunte dalla camorra, che Elena e Lila rimarcano la permanenza di «qualcosa di orribile che, pur esistendo da prima di noi, era noi e sempre noi che aspettava» (*Ag*, 25). Di fronte alla visione del golfo più simile a un Eden marino su questa terra (si lasci un non napoletano libero di esagerare), Elena dà ragione all'amica: «la bellezza delle cose è un trucco, il cielo è il trono della paura», e lei stessa è una «particella infinitesimale attraverso cui lo spavento di ogni cosa prende coscienza di sé» (*Snc*, 289). La bellezza è un inganno, proprio «come il mare in un giorno sereno», è solo «cipria passata sopra l'orrore. Se la si toglie, restiamo soli col nostro spavento» (*Snc*, 323). E non è il rione o Napoli, a essere malato, ma l'universo; sola abilità «consiste nel nascondere e nascondersi lo stato vero delle cose» (*Sfr*, 19).

L'altra mancanza che fa disperare i maschi è quella del dialetto. Elena non parla mai in napoletano e accuratamente traduce in italiano le battute degli altri. Andarsene a Pisa è un modo per lavorare sulla sua inflessione dialettale e per impedire che, in mancanza di un vocabolo italiano, lei ricorra a uno dialettale italianizzato. Questa smarginatura verbale ha dei pessimi risultati: un linguaggio stereotipato, femminista, movimentista, di cui le figlie cresciute, tornate dagli USA con i loro uomini, leggendo a caso fra i suoi libri si faranno beffe. Per nemesi, le figlie della donna che aveva passato una vita a distanziarsi dal corpo storpio della madre e dalla sua parlata greve sentirà le figlie parlare in dialetto, e in quello duro. Solo in due casi sentiamo prorompere il dialetto: quando Elena inveisce contro Eleonora nell'antico gergo minaccioso del rione («'sta cessa, 'sta loffa, non sai con chi hai a che fare, mappina» (*Sfr*, 372), e quando Nino viene

fatto pestare perché è andato a letto con Lila, moglie di Stefano (*Snc*, 362): *omm'è mmerd*, gli ripete una voce senza rabbia, e non credo di essere stato l'unico ad augurarsi che questa solenne mazziata avvenisse piuttosto alla fine, opportunamente craxiana e berlusconiana, della carriera di questo personaggio, *omm'è mmerd* come pochi.

Spesso, quando un non napoletano dice a un napoletano che trova quella città e la sua gente di una bellezza lancinante, il locale, diversamente da qualunque altro italiano, non è lusingato dal complimento alla sua città: anzi, guarda il forestiero con un sorriso scettico nello sguardo. Napoli, il suo corpo, la sua lingua, non si merita l'immedesimazione: e quella funziona solo con gli stereotipi. Bisogna amarla, chi vuole, riconoscendone l'estraneità a quello che ne sappiamo e mai ne capiremo. *L'amica geniale* distrugge l'immedesimazione. Con la voce narrante di Elena, nessuna donna, di Napoli o del resto del mondo, può identificarsi. Delle colleghe statunitensi mi hanno riferito il crescente fastidio con cui, soprattutto quando Elena abbandona Napoli, hanno dovuto seguire la sua *soumission* a Nino. Esatto: sembra quasi che Ferrante voglia costringere le lettrici a vedere le sue fantomatiche cose da una prospettiva ristretta come quella maschile, lo scorcio ripido e meccanico del fastidio di chiavare, una serratura così stretta, capziosa, urticante, da indurre scientemente un moto di ripulsa.

Ma nemmeno i lettori maschi possono immedesimarsi, spiacevolmente riflessi in questi uomini insieme penetratori e spettrali, in uno specchio oscuro da cui la pulsione della penetrazione, fisica e verbale, torna indietro in maniera poco appagante. Difficilmente vi troveranno somiglianze con quello che sperano. Credo sia questo lo spavento delle cose, il proficuo sgomento che Ferrante vuole indurre, lo spavento indeterminato, *Italian-Neapolitan*, di fronte a ciò che, come Napoli, non somiglia a nulla. Questo smarrimento ricorda quello provato da una fanciulla innocente in un racconto di Puskin. Uscendo da chiesa vede il giovane diavolo innamorato; lo sguardo di lui provoca «un impeto d'amore, ma un certo terrore, che lei stessa non riusciva a definire. Barfolomej era bello, aveva i lineamenti regolari, ma questo volto non rifletteva l'anima come uno specchio, come una maschera invece, ne nascondeva tutti i movimenti». ² Anche la Napoli di Ferrante, tremendamente bella, splendidamente brutta, non assomiglia a nulla. Sono solo cose, cose: quando dobbiamo dire perché l'amica è geniale, alla fine, ironicamente, è il camorrista Michele a dirlo meglio di Elena: «Lina ha una cosa viva nella testa che non ha nessuno, una cosa forte, che salta di qua e di là e niente riesce a fermarla» (*Sfr*, 304). Nemmeno gli intervistatori.

2 A.S. Puškin, *La solitaria casetta sull'isola di Vasilij*, trad. it. di A. Brambatti e M. Romano, Sellerio, Palermo 1990, p. 16.

Tiziana de Rogatis

Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale

1. Il patto magico dell'amicizia

L'*Amica geniale* ha come protagoniste due amiche, Lila ed Elena, e racconta l'evoluzione delle loro vite e del loro legame dall'infanzia nella misera periferia di Napoli alla maturità, dal 1950 al 2010 (dai sei ai sessantasei anni di entrambe).

L'amicizia, esperienza fondativa per le donne, e tuttavia finora significativamente poco elaborata nell'immaginario universale, emerge nel racconto in modo spiazzante come *pratica della differenza*: altra rispetto all'*ethos* classico del legame liberamente stabilito tra pari, perché quel tipo di signoria sulla propria vita è un privilegio maschile e ha storicamente presupposto, come complemento inevitabile, un dominio sul femminile. A Ferrante non interessa l'incontro tra due soggettività che si rappresentano come disincarnate e sovrane, e racconta invece l'amalgama terribile di invidia e riconoscimento elettivo da cui l'amicizia tra due donne, due dominate in cerca della loro emancipazione, inevitabilmente è costituita. Pur arrogandosi lo stesso statuto di libertà dei legami maschili, l'amicizia di Elena e Lila emerge, nel corso del tempo, come una fusione di trascendenza e immanenza: amore e astio, slanci ed egoismi, confessioni e segreti, convivenze e distacchi si succedono e si intrecciano durante la loro relazione tempestosa. «Ci prendemmo per mano e andammo»¹ (Ag, 70): così comincia la fuga delle due bambine verso il mare, lontano dal rione. Il rito di iniziazione definisce la loro amicizia prima di tutto come un patto di solidarietà per la trasformazione della vita, come un «punto di rottura di una lunga catena di analfabeti» (Snc, 448-449). Le tappe di questo patto pubblico e sociale sono innumerevoli: la ricerca delle bambole, il viaggio verso il mare, l'acquisto e la lettura di *Piccole donne*, la stesura del racconto di Lila (*La fata blu*), le scarpe artigianali, la trama del fidanzamento con Stefano, il finanziamento dei libri di scuola per Elena, il *collage* della gigantografia di Lila, gli articoli di denuncia di Elena contro la fabbrica di Soccavo e contro i fratelli Solara. La creatività investe anche la sfera tradizionale del materno, innovato dall'attesa simultanea delle due bambine (Tina e Imma) e dalla nuova alleanza che l'attesa genera: «[dalla ginecologa] ci piaceva molto sedere una accanto all'altra [...], noi due opposte e concordi, noi due distanti dalle altre donne gravide che spiavamo con ironia» (Sbp, 144). L'avventura nel mondo e la genealogia – il dominio sul presente e sul futuro – si incro-

Elena Ferrante,
L'amica geniale

1 E ancor prima: «quando la raggiunsi mi diede la mano. Questo gesto cambiò tutto tra noi per sempre» (Ag, p. 25).

ciano durante la stesura dell'articolo contro i Solara, una sorta di duplicazione del gioco tra madri e figlie.

Ci sedemmo al tavolo della cucina, mentre Tina e Imma parlottavano a bassa voce muovendo sul pavimento bambole, carrozze e cavalli. [...] Quanto tempo era che non ci impegnavamo insieme in qualcosa. [...] Le nostre teste urtarono – a pensarci, per l'ultima volta – l'una contro l'altra, a lungo, e si fusero fino a diventare una sola. (*Sbp*, 292-294)

Le bambole, *Piccole donne*, *La fata blu*, le scarpe: tutti simboli del potere trasformativo dell'amicizia, grazie al quale la violenza del rione si muta in un gioco che a sua volta genera un oggetto-talismano, un esorcismo della logica feroce degli adulti. Oltre che un talismano, l'oggetto è anche come l'ambra evocata da Mandel'stam: una resina solida che trattiene un fossile potenzialmente vivo dentro di sé. Ognuna di queste creazioni, infatti, racchiude un nucleo di violenza, neutralizzato e quindi reso estetico, meraviglioso dall'amicizia, ma sempre pronto tuttavia a sprigionarsi nuovamente. Non a caso proprio due di questi oggetti, le bambole (Tina e Nu), aprono e chiudono la lunga narrazione, prima con la loro scomparsa e poi, cinquantasette anni dopo, con la loro enigmatica apparizione: esse evocano l'inizio e la fine del tempo magico (lo sprofondamento e la riemersione dal magma di Napoli), ma anche 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. L'intera parabola dei *Neapolitan Novels* può essere letta come la storia del progressivo depotenziamento del patto magico dell'infanzia: il forziere di monete d'oro è diventato il tiretto della cassa della salumeria di Stefano, la fata blu si tramuta nell'anonima e generosa professoressa dai capelli turchini che dischiude a Elena le porte della Normale, e così in un controcanto inesorabile il clamore di mondanità sociopolitica suscitato dall'articolo contro i Solara è ciò che resta della formidabile guerra che Lila voleva scatenare contro di loro. «I sogni della testa sono finiti sotto i piedi» (*Ag*, 310): in questo modo Lila commenta le scarpe da sposa che ha appena indossato, le scarpe pensate da lei quando era solo una bambina e che, alla visione del primo modello, le avevano suscitato «un'emozione violentissima, come se le fosse apparsa una fata e le avesse realizzato un desiderio» (*Ag*, 301). Tutto, in Elena e Lila, è sotto il segno della simbiosi: la nascita a pochi giorni l'una dall'altra, i diminutivi dei nomi propri – bisillabi, intrecciati nelle allitterazioni (Lila e Lenù) e poi sdoppiati in quelli delle due figlie (Tina, oltre ad essere il nome della bambola di Elena, è anche il diminutivo di Imma) –, l'aspetto fisico e i caratteri opposti e complementari. E, come tutte le simbiosi, il loro legame ha origine dalla compensazione di un vuoto: l'amicizia tra le due bambine ripara la carenza originaria nel rapporto con le madri, anelli di una genealogia del disvalore femminile che si manifesta e si perpetua proprio nel rapporto anaffettivo e deprivato con le

figlie. La fusione a volte nasconde a volte enfatizza l'asimmetria del legame, quell'oscillazione vertiginosa tra i due personaggi che Ferrante ha indicato come un tratto forte della dinamica narrativa.² La voce narrante di Elena ci parla infatti soprattutto del proprio bisogno di sostituire al passo strascicato della madre zoppa quello sicuro, volitivo, della piccola Lila, al corpo repellente della prima quello agile e scattante della seconda (Ag, 40, 42).³ «Mia madre» – ricorda Elena – «aveva pesato su di me facendomi sentire come un verme sotto la pietra, protetta e schiacciata» (Sbp, 206): ma se l'unica rappresentazione del legame con la madre è l'intrusione invasiva, l'amicizia non può essere altro che una variante vitale della fusione persecutoria. La scena con cui si apre il ciclo dell'*Amica geniale*, il recupero delle due bambole cadute nello scantinato di Don Achille, sigla il patto d'amicizia all'insegna del reciproco furto:⁴ prima è Lila a sottrarre la bambola a Elena e a precipitarla nello scantinato, poi subito dopo a fare lo stesso è Elena (che rivendica: «quello che fai tu, faccio io», Ag, 51; una formula che ripete identica la sera della notte di nozze di Lila, Snc, 27). «Se fossi scappata» – scrive Elena rievocando la successiva ricerca del giocattolo – «avrei lasciato a lei qualcosa di mio che non mi avrebbe restituito più» (Ag, 30): un giro di frasi che mostra l'oscillazione tra l'appartenenza reciproca e l'invidia, un senso kleiniano di perdita irreparabile che viene compensato da una dinamica di potere. Esistere significa sottrarre qualcosa all'altra, avere un più che nasce dall'altri essere meno.

Elena Ferrante,
L'amica geniale

La sua [di Lila] vita si affaccia di continuo nella mia, nelle parole che ho pronunciato, dentro le quali c'è spesso un'eco delle sue, in quel gesto determinato che è un riadattamento di un suo gesto, in quel mio *di meno* che è tale per un suo *di più*, in quel mio *di più* che è la forzatura di un suo *di meno*. (Snc, 337)

L'invidia, il sentimento generativo di questa amicizia, è un'emozione originata dal riconoscimento elettivo dell'amica, un valore che include entrambe in un progetto iniziale ma poi esclude immancabilmente una delle due nella fase successiva. In una reciproca dinamica di esclusione, sia Lila sia Elena sono nomadi in cerca del «territorio meraviglioso» (Ag, 159) da abitare e investono continuamente cose luoghi e persone di questo status di *Heimat*: uno spazio che solo grazie a una ricerca comune riescono a individuare ma del quale poi però solo una delle due può disporre, a patto

2 Cfr. l'intervista del 2015 a Elena Ferrante su «Paris Review», 228, <http://www.theparisreview.org/interviews/6370/art-of-fiction-no-228-elena-ferrante> (ultimo accesso 2 maggio 2016).

3 Su questo gioco di compensazioni tra la madre e l'amica cfr. L. Benedetti, *Il linguaggio dell'amicizia e della città: «L'amica geniale» di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento*, in «Quaderni d'italianistica», XXXIII, 2, 2012, pp. 171-188.

4 D. Tortorici, *Those Like Us. On Elena Ferrante*, in «n + 1», 22, 2016, <https://nplusonemag.com/issue-22/reviews/those-like-us/> (ultimo accesso 2 maggio 2016).

che non faccia entrare l'altra. L'esperienza femminile è rappresentata come una mutilazione, per cui lo studio implica una rinuncia alla bellezza e alla passione (è il destino di Elena), e la bellezza e la passione impediscono l'accesso allo studio (è il destino di Lila): «era come se, per una cattiva magia, la gioia e il dolore dell'una presupponessero il dolore o la gioia dell'altra» (Ag, 252). Il protomodello di questa dinamica di esclusione è la precoce chiusura del percorso scolastico di Lila (ferma, per volontà dei genitori, alla quinta elementare), su cui da subito si concentrano le ambivalenze di Elena. Per un verso, la bambina pregusta una scuola nella quale sarà finalmente libera dal confronto perdente con l'amica, per l'altro la sua assenza svuota immediatamente l'apprendimento di ogni intensità: eliminarla significa impoverire lo stesso desiderio di conoscenza (Ag, 182-183). La costruzione dell'identità è il frutto di una reciproca distorsione dello sguardo: Lila reagisce all'esclusione dalla scuola (un «privilegio che lei aveva perso per sempre», Ag, 255) prima studiando clandestinamente il greco, poi creando le scarpe («è stato, disse all'improvviso, soprattutto un modo per dimostrarti che sapevo fare bene le cose anche se non venivo più a scuola», Snc, 143), e infine spostando progressivamente la competizione con Elena su un altro piano, quello del potere seduttivo; Elena sente l'accorata richiesta di Lila di andare a studiare nella sua casa/prigione di donna sposata con un salumiere («A che serve?» [...] «A sapere che ci sei», Snc, 46) come una conferma del proprio destino di «amica con gli occhiali e i brufoli» (Snc, 46) e, soprattutto, come una possibilità di pienezza estranea al gioco delle addizioni e delle sottrazioni («mi voleva davvero inchiodata al ruolo di chi passa la vita sui libri, mentre lei [...] si prendeva tutto, si concedeva tutto», Snc, 93). La componente diabolica di questa amicizia è svelata dall'epigrafe faustiana al primo volume, nella quale si decanta il valore dello spirito maligno per l'essere umano, di «un compagno che lo pungoli e che sia tenuto a fare la parte del diavolo». L'amica si pone quindi come «fantasma esigente» (Ag, 93): un'alterità incolmabile che – nonostante la tensione simbiotica – non può mai essere ridotta a specchio di sé.⁵ Questa funzione narcisista sarà invece svolta da Nino, più volte rappresentato come variante maschile, ma significativamente effeminata, di Elena: «un insignificante moscio agglomerato di pelle femminea e ossa troppo lunghe e frangibili» (Snc, 363). Diaboliche sono anche le innumerevoli varianti del reciproco furto originario, quello delle bambole: una rappresentazione di sé come ladra della genialità altrui che Elena si costruisce progressivamente usando le intuizioni di Lila in alcuni momenti critici della propria carriera scolastica e universitaria. L'imitazione della scrittura

5 Cfr. D. Brogi, *Elena Ferrante, «L'amica geniale», e/o*, Roma 2013, in «Alias», 7 dicembre 2013; ripubblicato sul blog «Le parole e le cose» il 16 gennaio 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=13515> (ultimo accesso 2 maggio 2016).

fluida e trascinate (Ag, 272), il discorso su Didone e la città (Ag, 156, 183-185), la polemica contro la metafisica della religione cattolica (Ag, 257, 292), il libro di Beckett (*Snc*, 212, 326), la stessa autodifesa dal razzismo delle normaliste (*Snc*, 336) sono solo alcune delle tappe di una dinamica a un tempo fittizia e reale di espropriazione che determinerà la stessa vocazione di Elena alla scrittura: sin dal suo primo romanzo, la creatività è vissuta da lei come una scialba, opaca riscrittura delle parole dell'amica. *La fata blu*, la lettera, i quaderni di Lila sono all'origine di un lavoro di traduzione e tradimento,⁶ tanto più fantasmatico e ossessivo quanto più inaccessibile alla verifica del lettore, che non potrà mai leggere alcun brano di questi testi, ma solo i commenti e le impressioni di Elena. «Mi ero sommata a lei, e mi sentivo mutilata appena mi sottraevo. Non un'idea, senza Lila» (*Sfr*, 256-257): l'addizione produce un azzeramento, un vuoto incolmabile all'origine di un sentimento persecutorio che arriva, nei casi più estremi, al desiderio nascosto di cancellare l'esistenza dell'amica (Ag, 138), di «rimpicciolirla per non sentirne la perdita» (*Snc*, 31), di vederla letteralmente morta (*Sfr*, 204, 236, 309).

Elena Ferrante,
L'amica geniale

2. Una forma complessa

La novità e la forza dell'*Amica geniale* non sono solo tematiche ma anche, e forse soprattutto, formali. Ferrante – una scrittrice raffinata, sintetica e sperimentale nei suoi precedenti tre romanzi – ha avuto con i *Neapolitan Novels* il coraggio e l'intelligenza creativa, e questa fu anche la strategia di Elsa Morante, di immettere i materiali dell'intrattenimento e della letteratura di consumo⁷ (quei «fondali bassi» di cui parla nella *Frantumaglia*) in una forma complessa, non residuale, ma al contrario sintonizzata con un bisogno antropologico dei nostri tempi. La *Ferrante fever* – il bisogno inesausto nei lettori di consumare i quattro volumi – rientra in un più generale bisogno di *storytelling*, lo stesso da cui sono scaturite molte notevoli serie televisive: una sorta di collettivo sentimento del tempo in cui messa in forma e dilatazione della cronologia, ordine e caos, linearità e geologia cronologica, si intrecciano e confliggono. La saga familiare generata dall'intreccio delle vicende di Elena e Lila contiene al suo interno una doppia temporalità. 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

6 E. Falkoff, *To Translate Is to Betray: On the Elena Ferrante Phenomenon in Italy and the US*, in «Public Books» March 25, 2015, <http://www.publicbooks.org/fiction/to-translate-is-to-betray-on-the-elena-ferrante-phenomenon-in-italy-and-the-us> (ultimo accesso 2 maggio 2016).

7 Sulla contaminazione di alto e basso nell'*Amica geniale* cfr. E. Gambaro, *Il fascino del regresso. Note su «L'amica geniale» di Elena Ferrante*, in «Enthymema», XI, 2014, pp. 169-181.

della Storia e dei suoi grandi eventi. Napoli è infatti il disincanto del progresso, «la grande metropoli europea dove con maggiore chiarezza la fiducia nelle tecniche, nella scienza, nello sviluppo economico [...] si era rivelata con largo anticipo del tutto priva di fondamento» (*Sbp*, 319). Il rione è al tempo stesso premoderno ed evoluto: in esso la logica feroce e ciclica della violenza («eravamo una catena di ombre che andava da sempre in scena con la stessa carica di amore, di odio, di voglie», *Sfr*, 264) s'intreccia con il ritmo della trasformazione tecnologica e commerciale (l'installazione del primo centro italiano di informatica – la *Basic Sight* di Enzo e Lila – e le speculazioni economiche lungimiranti dei Solara). Proprio questa miscela di arcaico e contemporaneo impedisce lo sguardo superiore all'origine dello stereotipo o dell'orientalismo: lo sguardo di chi si riconosce in una modernità trionfante, che espelle da sé il primitivo anacronistico e demarca in modo molto netto la linea di confine e la gerarchia tra le due cronologie e i due mondi. Nell'*Amica geniale*, invece, l'arcaico è il controtempo del contemporaneo, una sua faglia perimetrata con lucido disincanto, con neutra oggettività.

Ferrante rifiuta non solo ogni lettura esotica di Napoli, ma anche la rimozione della sua oggettiva diversità in nome di un decoro e di un disciplinamento borghese. Uno dei «fondali bassi» che Ferrante draga, da cui ricava l'idea di un intreccio corposo, avvincente, ricco di effetti a sorpresa, soprattutto in clausola dei capitoli, è la sceneggiata napoletana: il genere più ingombrante della cultura popolare partenopea, una messa in scena di canto e discorso intorno alle emozioni primarie. Anche questa forma è una rivisitazione dell'arcaico, una sua riscrittura in un contesto alto (l'inclusione del popolare nel letterario è d'altronde la cifra della migliore sperimentazione napoletana), nel quale il modulo stereotipato della passione, dell'onore e dell'omicidio – la realtà del rione – è usato per raccontare una storia molto più complessa. I tipi della sceneggiata (*issa*, *esso e 'o malamente*, *'o zappatore ca nun sa scorda 'a mamma*; i figli *ca so' piezz e' core*, *'a malafemmena*) diventano personaggi problematici: il camorrista Michele, per esempio, è l'unico personaggio maschile in 1730 pagine che riesce a vivere e a dichiarare una passione d'amore violenta, sofisticata e cerebrale verso una donna (cioè Lila: *Sfr*, 186-187, 303-306). 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).

La spirale di perdita e accrescimento dell'amicizia femminile si traduce poi in un'altra strategia formale particolarmente riuscita: una narrazione

polifonica, duale, grazie alla quale la voce narrante di Elena si sdoppia in quella dell'amica.

[Lila] è riuscita a inserirsi in questa catena lunghissima di parole per modificare il mio testo, per introdurre ad arte anelli mancanti, per sgan-
ciarne altri senza darlo a vedere, per dire di me più di quanto io voglia,
più di quanto io sia capace di dire. (*Sbp*, 16)

La stessa scrittura del romanzo ha origine dal desiderio di colmare magicamente l'assenza di Lila, la sua enigmatica sparizione:

Voglio che lei ci sia, scrivo per questo. Voglio che cancelli, che aggiunga,
che collabori alla nostra storia rovesciandoci dentro, secondo il suo estro,
le cose che sa, che ha detto o che ha pensato. (*Sfr*, 91)

Lo sdoppiamento della voce narrante è generato da una focalizzazione sui pensieri di Lila, ottenuta attraverso lo stratagemma del materiale documentario. Elena si appoggia all'autorità degli otto quaderni che l'amica le consegna nel 1966 (*Snc*, 15-18) e ad essi fa poi continuamente riferimento; una lunga confessione di Lila guida poi il racconto degli anni tra il 1967 e il 1969 (*Sfr*, 87-153); la testimonianza di sua figlia Imma documenta la passione dell'amica per Napoli verso la metà degli anni Novanta (*Sbp*, 415-422). Ogni volume del ciclo si apre con un prologo che fa da cornice (la cui funzione è talvolta ribadita durante la narrazione), e che serve a dare voce all'assente, una voce ammutolita anche a causa della stessa Elena, che ha distrutto proprio quei quaderni così intensi e suggestivi, fonti di invidia e di competizione, ed è ora costretta a ricostruirli attraverso la propria memoria. Questa tecnica narrativa esprime quindi al tempo stesso un esorcismo dell'invidia e una prolessi delle emozioni: grazie ai quaderni, la voce narrante si focalizza su Lila, sui suoi sentimenti, sempre nascosti, e poi su ciò che essi suscitano nella stessa Elena. L'una si fa al tempo stesso sorella ed estranea, garante e rivale dell'esistenza dell'altra, imponendo un agonismo simbiotico – a volte euforico, a volte angoscioso – nel quale però vive e impone il suo diritto di vivere sia chi racconta sia chi si fa raccontare. Questa struttura consente un principio di reversibilità (Elena in realtà è sempre anche narrata da Lila) e una focalizzazione molto mobile, con una distanza della voce narrante da sé stessa – e del lettore dalla voce narrante. Per esempio, quando Elena racconta la notte di nozze e lo stupro dell'amica, tutto procede attraverso la focalizzazione su Lila, autorizzata dal materiale documentario che lei stessa ha affidato a Elena sei anni dopo il matrimonio, avvenuto nel 1959 («comincio a raccontare il suo viaggio di nozze non solo come me ne parlò [...], ma come poi ne lessi sui suoi quaderni», *Snc*, 31). Da questo punto di vista, la metamorfosi di Stefano in mostro è incontrovertibile. Ma poche pagine dopo ecco che s'impone un altro punto di vista, secondo il quale questo stesso personaggio esprime-

rebbe un'umanità mite e tormentata. Mi riferisco al colloquio di Elena con Stefano, avvenuto pochi mesi dopo il matrimonio, durante il quale la ragazza si mostra incredibilmente disposta – nonostante i visibili segni di violenza su Lila e il sintetico resoconto dell'abuso subito – a credere alla bontà e al buon senso di lui e a farsi sedurre dalla sua richiesta di dialogo («mi piacque l'importanza che mi attribuiva», *Snc*, 86), al punto da nascondere poi all'amica questo colloquio. La distanza tra i due momenti è creata proprio dalla verità di Lila: una verità che l'io narrante di Elena condivide pienamente solo quando legge i quaderni e quando scrive il racconto della loro vita (nel 2010), ma che il suo stesso io narrato, manipolabile, tende a rimuovere a causa della competizione e dell'ambivalenza durante la conversazione con Stefano. L'oscillazione tra i due punti di vista fa di Elena una narratrice inattendibile e di Lila un personaggio enigmatico. Per un verso Lila è sempre ed esplicitamente cattiva: l'aggettivo la accompagna per tutta la narrazione, insieme al dettaglio degli «occhi a fessura» o «piccoli» (rimpiccioliti cioè dalla rabbia), come un repertorio formulaico cui si associa anche l'evocazione di lei come «strega» (in grado di uccidere i propri figli nell'utero con la sua sola volontà) e poi come «pazza» (in seguito alla perdita di Tina). Per l'altro, però, i gesti di più evidente e lancinante tenerezza nel legame amicale vengono proprio da lei: è Lila che, per esempio, mentre ha le mani ferite dal lavoro di taglio nella azienda di Soccavo ed è immersa nell'odore nauseabondo degli insaccati, bacia con slancio la mano di Elena, venuta ad annunciarle che pubblicheranno il suo primo romanzo (*Snc*, 461).

La polifonia femminile è anche una risposta sedimentata nella forma a due varianti di monologismo maschile: quello della violenza sul femminile subalterno del rione e quello dell'autismo intellettuale. Tutti gli uomini che nel romanzo hanno una qualche ambizione o capacità intellettuale (dal giornalista all'accademico) possono fare della donna l'oggetto, anche elevato, del loro discorso ma non sono mai in grado di riconoscerla come soggetto: esistenziale, concettuale e creativo. La polifonia di Elena e Lila è una forma parlante e ambivalente: la sola che può dare vita ad un punto di vista femminile in grado di nominare la ferocia cui le donne sono sottoposte senza ridurle al ruolo stereotipato delle vittime, senza fare della narrazione che le racconta una vicenda patetica e lacrimevole. Storicamente rappresentato e percepito dalle stesse donne come silenzioso e invisibile, oppure al massimo come gregario e subordinato, il punto di vista femminile non può mettersi al centro di questa narrazione in modo immediato e irriflesso. Arriva a questa centralità attraverso una complessa costruzione, una premessa e una cornice che rafforzano attraverso lo sdoppiamento la loro ragione d'essere. Solo una circostanza eccezionale giustifica questa centralità: una morte appunto o una sparizione, un'assenza. In questo senso i *Neapolitan Novels* possono essere associati a due modelli narrativi

molto diversi. Il primo è visuale ed è *Desperate Housewives*, dove la storia è narrata da una morta, da un fantasma che da una dimensione postuma racconta le altrettanto fantasmatiche ossessioni delle proprie amiche ancora vive e del loro mondo residenziale piccolo-borghese. Il secondo è letterario: si tratta di *Menzogna e sortilegio*, il primo romanzo di Elsa Morante, nel quale – esattamente come nell’*Amica geniale* – l’io narrante di Elisa si specifica come io scrivente, il cui punto di vista è sostenuto e movimentato – anche in senso ambivalente e antagonistico – dalle false lettere della madre morta, Anna. Come Lila, anche Anna è assimilata a una strega cattiva; le sue azioni e il suo potere seduttivo sono equiparati all’esorcismo e al maleficio. Le presenze maligne di Anna e Lila hanno quindi nelle due narrazioni il senso di un’energia ambigua ma dotata di una forza redentiva contagiosa, tale da spingere infatti due donne a loro molto vicine (Elisa ed Elena) a prendere la parola anche in nome di un genere ammutolito per millenni. L’intera struttura di *Menzogna e sortilegio* ha d’altronde molte analogie con *L’amica geniale*: anche nell’opera di Morante, infatti, la narrazione realista, da grande romanzo ottocentesco, tesa a coagulare il tempo sulla linea direttiva dei destini e del loro compimento, è frammentata e dispersa dalla dimensione magico-favolosa di Elisa (celebri in tal senso i titoli dei capitoli). Si potrebbe parlare, in questa prospettiva, di un realismo magico del Meridione, incarnato dai due romanzi.

Elena Ferrante,
L’amica geniale

3. Una lingua straniera

Per il ciclo dell’*Amica geniale*, Ferrante adotta una lingua neutra e uno stile medio. Questa scelta ha a che fare in primo luogo con le necessità formali della saga familiare e della sua lunga durata. Ma ha origine anche dalla necessità di raccontare un universo che gravita costantemente intorno a Napoli e al rione Luzzatti, da intendere non solo come luogo individuato (una periferia degradata ai margini della città) ma anche come nucleo centrale dell’interiorità e della creatività di Elena – quindi come luogo oscuro dell’anima, che la sua vita nomade esporta, mimetizza e trascrive (il suo secondo romanzo è una narrazione del rione, con evidenti rinvii meta-narrativi alla stessa *Amica geniale*) nello spazio della geografia italiana e nei tempi di una vertiginosa modernità (il movimento studentesco, il movimento femminista, le nuove forme quotidiane di politica e aggregazione, le presentazioni dei suoi romanzi, le sperimentazioni di case editrici e convegni). In questo senso Ferrante ha individuato una fenomenologia dell’esilio da Napoli, che riguarda in realtà anche coloro che tuttora risiedono nella città: un esilio in cui molti napoletani (io per prima) potrebbero riconoscersi.

«La plebe è una cosa assai brutta», sottolinea la maestra Oliviero (Ag, 67). La medietà della lingua e dello stile rielabora e traduce l’umanità del

zione, che è parte del millenario sottoproletariato urbano napoletano. Violenta, anarchica, subalterna: la «plebe» è la vergogna e la mitologia di Napoli. Quando i borghesi e i piccolo-borghesi napoletani intrecciano le loro vite a quelle del quartiere ostentano un distacco, nel migliore dei casi travestito da filantropia, verso i suoi abitanti. In particolare, sono i docenti delle scuole – dalle elementari al liceo – ad essere i continuatori di quella dissociazione tra ceti intellettuale e popolo di cui già aveva parlato Cuoco. La maestra Oliviero rifiuta di leggere *La fata blu* perché Lila non può pagarle le lezioni private per accedere alle scuole medie (Ag, 67); è sempre la maestra a rivolgersi alla madre di Elena «come se fosse solo un essere vivente di scarto» (Ag, 203); il professor Gerace ride perché Elena ha pronunciato la parola oracolo con l'accento piano e non sdrucchiolo («non gli venne in mente che, pur conoscendo il significato della parola, vivevo in un mondo in cui nessuno aveva mai avuto ragione di usarla», Ag, 154); la professoressa Galiani invita alla festa dei suoi allievi Elena, ma ignora che la ragazza non è mai entrata in un ascensore (*Snc*, 152), non ha mai letto o visto leggere un quotidiano (*Snc*, 132) e meno che mai ha partecipato a una conversazione sulla politica italiana o mondiale (*Snc*, 157-160). La Napoli plebea è un'alterità irriducibile.

Il dialetto emerge come un nucleo magmatico, che la voce narrante di Elena contiene e di cui segnala di volta in volta la traduzione attraverso un travaso in grado però di distanziarsi o adeguarsi via via al parlato, alle sue movenze, facendo anche baluginare, soprattutto nelle forme dell'indiretto libero, la singola parola, spesso oscena, in napoletano, oppure la parola gergale fortemente antiestetica (il bagno, per esempio, viene spesso degradato a «cesso» per segnalare la focalizzazione su un parlante dialettale). La lingua italiana è invece una «maschera composta» (*Snc*, 153) «portata così bene che era quasi faccia»; un «travestimento» (*Snc*, 401) che Elena indossa ponendo una linea di confine al di là del magma delle origini: una barriera da lei costruita attentamente e artificiosamente grazie alla mimesi passiva dei brani letterari, dello stile altisonante delle versioni scolastiche e dei parlanti colti. Uno dei tanti segni della genialità di Lila – o quanto meno della rappresentazione fantasmatica che Elena ne fa – è proprio la lingua, la capacità di parlare sin da piccola un italiano diverso: vivo, vibrante, scaturito dalla mobilità espressiva del napoletano ma depurato da qualunque infiltrazione dialettale; un italiano sentito come casa della propria interiorità, non acquisito per vergogna o riscatto sociale («Lila era plebe ma rifiutava ogni redenzione», *Sbp*, 384). Non a caso, a differenza di Nino (*Sbp*, 189) e della stessa Elena (*Sfr*, 299), gli stati emotivi incontrollati (la rabbia per esempio) non generano in lei alcuna interferenza o regressione verso il dialetto (*Sfr*, 126). Per Elena invece l'«italiano vigilato» (*Snc*, 195) ha implicato nella giovinezza uno scollamento tra interiorità e formazione, ma le ha consentito – negli anni maturi

di questo lungo racconto sull'amicizia che è *L'amica geniale* – una extralocalità dai contesti vissuti, e quindi una notevole variazione di registri: dall'alto al basso, dal climax lirico all'italiano paradialettale. Nella prima tipologia, rientra il monologo interiore di Elena di fronte al corpo nudo di Lila in procinto di indossare l'abito da sposa:

Ti obblighi [...] a lasciarle lo sguardo sulle spalle di ragazzo, sui seni coi capezzoli intirizziti, sui fianchi stretti e le natiche tese, sul sesso nerissimo, sulle gambe lunghe, sulle ginocchia tenere, sulle caviglie ondulate, sui piedi eleganti; e fai come se nulla fosse, quando invece tutto è in atto, [...] e ti agita il cuore, ti infiamma le vene. (Ag, 309)

Alla seconda tipologia – definibile come una traduzione all'impronta dal napoletano, quasi dalla sua stessa intonazione vocale, talvolta con un incrocio molto interessante tra indiretto libero e discorso diretto – si può ascrivere la scenata di gelosia di Antonio verso Elena subito dopo il pranzo di nozze di Lila. Si tratta di una miscela che comunica molto efficacemente la carica emotiva e passionale del dialetto:

Mi gridò – un grido stretto nella gola – che lui era lì per me, solo per me, e che ero stata io a dirgli che mi doveva restare vicino sempre, in chiesa e alla festa, io, sì, e me l'hai fatto giurare, rantolò, giura, hai detto, che non mi lascerai sola. (Snc, 22-23)

Filtrando il dialetto, la voce narrante di Elena acquisisce immediatamente un punto di vista strabico, oscillante: visceralmente legato al rione e alla sua «lingua della violenza» (Sfr, 154-155) per una sorta di positivismo dell'eredità familiare, ma anche distante, estraneo; animato da un radicamento inevitabile come pure dalla vergogna e da un bisogno fobico di fuga.

La lingua è anche il genere. Oltre a non essere per Elena una lingua madre, l'italiano non è una lingua parlata dal punto di vista delle donne: l'usurpazione è quindi duplice; il suo linguaggio è doppiamente straniero. La formazione intellettuale di Elena è una costante imitazione delle parole e della postura maschile, una disposizione passiva a recepire e confermare (Ag, 212; Snc, 194; Sfr, 252). Il suo pensiero è una solerte anticipazione; la sua postura quella della «ascoltatrice consenziente» (Sfr, 252), materna. Molto più di un saggio sociologico sui costumi e sull'introiezione del dominio maschile in Italia (che è poi l'oggetto del secondo libro di Elena), il ciclo dell'*Amica geniale* racconta la formazione di una giovane donna tra gli anni Sessanta e Settanta come il sistematico addestramento di una colonizzata, di un'inferiore oscillante tra «risentimento e subalternità» (Sfr, 219). L'auto-disciplinamento serve a celare dentro di sé «la femmina nella sua espressione più allarmante», confermando però con questa volontà di integrazione la propria natura inferiore di «organismo rozzo che spezzava la fragile superficie del discorso e si manifestava in modo pre-

logico» (*Sfr*, 369). Ancor prima dei contenuti, sono le forme invisibili del discorso, le sue premesse interne – direbbe Foucault – a strutturarsi come logica e pratica egocentrica della casta maschile. Entrambe le strategie investono il linguaggio, e ancor prima il sesso: «l'invenzione della donna» (*Sfr*, 323) avviene anche in camera da letto. Gli uomini colti e borghesi – naturalmente socialisti, comunisti e aspiranti rivoluzionari – ignorano con placida indifferenza la fisiologia del piacere femminile e il diritto delle donne all'orgasmo. Anche in questo l'universo sottoproletario del rione non è un'alternativa, se dobbiamo basarci sulla sintetica e impietosa formula che per Lila riassume «il fastidio di chiavare»: «molta eccitazione, soddisfazione poca, senso di disgusto» (*Sfr*, 156). Se si esclude la fase passionale della storia con Nino, vissuta a ben 32 anni, gli scambi sessuali di Elena non sono meno umilianti di quelli discorsivi. L'interlocutrice viene rimossa e si rimuove dall'orizzonte del dibattito, anche qualora il tema in discussione sia connesso alle donne e sia stato sollecitato dalle donne. Ecco una scena fra tante:

Lui [Franco Mari] e Pietro finirono per discutere dottamente sulla coppia, sulla famiglia, sulla cura della prole, persino su Platone, dimenticandosi di me e Mariarosa. Mio marito se ne andò [...] contento di aver trovato un interlocutore con cui discutere in modo intelligente e civile. (*Sbp*, 95)

Dove la tonalità è comica, ma la lettura si fa amara perché a queste scene si continua tuttora ad assistere, anche nell'università italiana.

4. Smarginature e metamorfosi

La smarginatura è la perdita del confine che definisce le forme,⁸ è lo scivolamento delle gerarchie sensoriali: una «colata» (*Sbp*, 165) di massa lavica interna. Questa esperienza traumatica di rivelazione del nulla è stata finora giustamente connessa a una dimensione strutturalmente precaria del femminile (un legame di cui parla lungamente Ferrante nella *Frantumaglia*) e, in particolare, all'identità di Lila: colei che genera e vive tutte le smarginature del romanzo. Ma Lila è Napoli. Se proviamo infatti ad allargare la prospettiva del discorso, vediamo che la smarginatura rinvia anche a una più ampia energia metamorfica, che Lila catalizza, divenendone l'interprete più acuta, ma che è espressa dall'intera città.

La leggenda di Lila lampeggia sin dall'inizio con la «bambina terribile e sfolgorante» (*Ag*, 43), e poi con il «bagliore che pareva uno schiaffo violentissimo» (*Ag*, 260) della giovane splendida donna assimilabile a una

8 Sulla liminalità in Ferrante cfr. S. Milkova, *Mothers, Daughters, Dolls: on Disgust in Elena Ferrante's «La figlia oscura»*, in «Italian Culture», XXXI, 2, 2013, pp. 91-109.

divinità. Cocciuta, irragionevole, determinata: per il rione diventa con il tempo «una specie di santa guerriera che sponde fulgore vendicativo per lo stradone» (*Sbp*, 30), che emana «qualcosa di tremendo» (*Sfr*, 188). I suoi tratti sono sovrumani: lo sguardo è acuto come quello di un «rapace» (*Ag*, 101, 307), il senso di sé è «esorbitante» (*Snc*, 120), le scelte ignorano il limite o il buon senso (*Ag*, 60). Ha il potere di animare le cose, di travasare in esse la tensione della propria mente precoce e poliedrica (*Ag*, 126, 226). Il suo corpo sprigiona una forza che Elena sente come travolgente (*Sbp*, 253); il suo intenso erotismo, racchiuso com'è in una fisicità magra, scattante, nervosa, è in realtà potentemente antierotico o quanto meno estraneo ai canoni tradizionali del desiderio maschile. E infatti la sua presenza sollecita negli uomini più adorazione e rispetto che desiderio volgare (*Ag*, 237, 247). Lila è la *medium* di una potenza magica che s'insinua nelle maglie rigorose dell'effetto di realtà perseguito dall'intero ciclo narrativo e che contagia prima di tutto Elena, la cui struttura fortemente auto-centrata si regge in realtà su un vuoto di identità continuamente riempito dalla emanazione centrifuga di Lila, dal suo troppo pieno (*Snc*, 16, 273, 299). Il loro legame è generato proprio dalla smarginatura, sentita come una metamorfosi inarrestabile in cui le due amiche sono «formate, sformate, riformate» (*Snc*, 454). Un doloroso perdere i propri confini per poi recuperarli, ma in una separazione che si svela poi sempre come intermezzo precario nel flusso ciclico del cambiamento.

Un altro motore profondo di questa energia invisibile è la lotta tra i sessi. Il dominio degli uomini sulle donne è prima di tutto un dominio sulle loro forme fisiche, che si esprime negli uomini borghesi come progetto di colonizzazione del femminile: quella capacità «di espandersi nel femminile, di prenderne possesso» fino a creare «automi di donna» (*Sfr*, 321, 323), prove viventi dell'onnipotenza maschile. Nella dimensione sottoproletaria del rione, invece, la volontà di dominio è brutale e la rottura della forma femminile va piuttosto nella direzione dell'incorporazione, del cannibalismo.

[Le madri di famiglia del rione] erano state mangiate dal corpo dei mariti, dei padri, dei fratelli, a cui finivano sempre più per assomigliare, o per le fatiche o per l'arrivo della vecchiaia, della malattia. (*Snc*, 102)

A questo stesso processo è sottoposta anche Lila, che «aveva perso forma e si era sciolta dentro il profilo di Stefano, diventandone una emanazione subalterna» (*Snc*, 124). La deformazione imposta dal maschile non è tuttavia la smarginatura, che è un processo di esplosione dall'interno verso l'esterno, ma la sua premessa necessaria. Significativamente, i primi sintomi di smarginatura che Lila percepisce riguardano proprio il corpo maschile, non quello femminile: sono il fratello e il neo-sposo a essere segnati da una metamorfosi orribile che fa emergere dal loro interno, dalle crepe dell'a-

nima, il primitivo barbarico della violenza sulle donne (Ag, 161; *Snc*, 41, 80). Lila non subisce però mai passivamente la violenza, al contrario tende spesso a moltiplicarne e a manipolarne le dinamiche (al corteggiamento di Marcello, per esempio, oppone apparentemente, con la scelta di Stefano, un netto rifiuto, ma il suo matrimonio è del tutto interno alla logica camorrista del prevalere, dell'ostentare – come svela il simbolo del fidanzamento: l'automobile sportiva rosso fiammante del salumiere, di gran lunga più costosa e appariscente del millecento dei Solarà). La smarginatura è anche un processo affermativo o creativo, che fa fuoriuscire dal corpo femminile un'estrema volontà, uno «spezzarsi per necessità d'odio, per urgenza di vendetta o di giustizia» (*Snc*, 103). Questo esorbitare da sé genera una fenomenologia ramificata, trasversale: ad esso si ispirano il processo artistico del *collage* sulla gigantografia del negozio di Piazza dei Martiri (una «autodistruzione in *immagine*» della propria forma di giovane sposa, *Snc*, 122), la ricerca su Napoli (rappresentata come uno svanire di sé e della figlia perduta nel più ampio e ambiguo reticolo della città, *Sbp*, 430), come pure il misterioso gesto omicida che uccide Don Achille Carracci, compiuto non a caso, nella fantasia delle due amiche bambine, da «un essere nerognolo, un po' maschio ma soprattutto femmina» (Ag, 91).

Smarginare vuol dire infine travalicare i confini del genere, come accade ad Alfonso, «nei cui modi il femminile e il maschile rompevano di continuo gli argini» (*Sbp*, 255) e la cui progressiva metamorfosi in travestito arriva al suo apice proprio attraverso Lila. È lei che spinge Alfonso verso un'imitazione del proprio stesso corpo, un gioco di specchi spinto fino a «tirargli fuori una parte di sé» (*Sbp*, 287), al punto che Elena si trova di fronte ad una scena sorprendente:

Il mio vecchio compagno di banco, coi capelli sciolti, la veste elegante, era la copia di Lila. La sua tendenza ad assomigliarle [...] si era bruscamente definita, e forse in quel momento era anche più bello, più bella di lei, un maschio-femmina, [...] pronto, pronta, a incamminarsi per la strada che porta alla Madonna nera di Montevergine. (*Sbp*, 151)

Qui Elena evoca un antico pellegrinaggio, quello alla Madonna nera di Montevergine, tuttora celebrato dalle varianti napoletane del travestito, i femminielli. Figura esuberante della diversità, insieme maschile e femminile (come dice già il nome), storicamente riconosciuta e integrata (a differenza dell'omosessuale) nei quartieri popolari napoletani attraverso una serie di riti specifici (tra questi, la figliata: una messa in scena del parto), al femminiello viene attribuito uno statuto magico, associato alla buona sorte, perché rappresenta una unione metafisica dei due sessi.⁹ La

9 Cfr. *Genere: femminielli. Esplorazioni antropologiche e psicologiche*, a cura di E. Zito, P. Valerio, Dante & Descartes, Napoli 2013.

parola ‘femminiello’ non compare però nell’*Amica geniale* ed emerge solo implicitamente, nella perifrasi del pellegrinaggio. Ferrante è stata ben attenta a non attribuire al personaggio di Alfonso quella sfumatura folcloristica che una percezione superficiale del termine napoletano rischiava di evocare in un pubblico più ampio. Il valore simbolico della sua trasformazione rimane così intatto, traducibile (insieme al dialetto napoletano) in un contesto nazionale e internazionale, e allude a un’energia metamorfica dell’intera città: «una Napoli ciclica dove tutto era meraviglioso e tutto diventava grigio e dissennato e tutto ritornava a scintillare» (*Sbp*, 419). L’equivalenza tra metropoli e femminiello (già emersa trenta anni fa nella drammaturgia napoletana sperimentale di De Simone, Moscato e Rucello) ci dice che Napoli è la città del *limen*, della soglia, della sospensione tra temporalità, codici e generi opposti. La sua eccentricità si fonda proprio sull’essere una città ermafrodita¹⁰ e ibrida, portatrice di vettori a un tempo femminili e maschili, arcaici e contemporanei, che sotto la pressione della violenza si possono fondere in una totalità enigmatica.

Mi chiedo come mai questa favola aspra e scomoda che è *L’amica geniale* sia stata condivisa o anche solo intuita da così tante lettrici e lettori, al punto da fare di questa quadrilogia uno dei testi più apprezzati dell’attuale *World Literature*. Forse perché abbiamo tutti bisogno oggi di una narrazione che ci mostri dall’interno il nucleo oscuro della nostra contemporaneità, che ci trascini negli strati geologici e tuttavia del tutto sincronici del tempo, che mostri la connessione tra particolare e universale come oggi sanno fare nel mondo i migliori scrittori: coloro che aderiscono in modo più o meno consapevole al cosmopolitismo radicato. Forse abbiamo tutti bisogno oggi che l’arcaico sociale e di genere del nostro contemporaneo e del nostro quotidiano emerga non attraverso un pensiero filosofico o saggistico, ma attraverso una storia. E che infine questa storia si fondi su un evento umano universalmente vissuto e sentito, un evento finalmente visibile nella forma letteraria e nel nostro immaginario: l’amicizia tra due donne.

Elena Ferrante,
L’amica geniale

10 Su questo punto rinvio a T. de Rogatis, *Elena Ferrante e il Made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano*, in *Made in Italy e cultura. Indagine sull’identità italiana contemporanea*, a cura di D. Balicco, Palumbo, Palermo, 2015, pp. 288-317.