

Raffaele Donnarumma

*Il melodramma, l'anti-melodramma, la Storia:
sull'Amica geniale di Elena Ferrante*

1.

Inutile girarci intorno: *L'amica geniale* è un grande melodramma – o, se si preferisce, un grande *feuilleton*.¹ Stanno in questo molte ragioni sia del suo successo di pubblico, sia dello sfavore con cui l'ha giudicato una parte dell'accademia, soprattutto italiana. Elena Ferrante non guarda del resto solo alla tradizione del romanzo ottocentesco, ma ha introiettato anche alcuni meccanismi narrativi della serialità televisiva; e non alludo affatto a quelle produzioni statunitensi che anche il pubblico colto o, come si dice, sofisticato si fa un vanto di seguire, quanto proprio alle *telenovelas* più imbarazzanti. La segmentazione di una lunga storia in capitoli brevi, che si concludono, otto volte su dieci, su un effetto di *suspense* viene più dalle *soap operas* che da Sue o da Dumas. Per scandalizzarsene occorrerebbe conservare un certo candore, sia perché la tradizione del romanzo si è sempre avvalsa di queste macchinerie, orgogliosa dei propri trucchi e del proprio carattere popolare, sia perché, dopo tanta (e stucchevole) retorica postmoderna sulla rottura dei confini fra cultura alta e cultura bassa, riesce difficile difendere una pretesa separatezza della letteratura. Il racconto costruito sulla lunga durata, sui colpi di scena, sui personaggi memorabili trova il suo spazio nella traducibilità, cioè in quella zona in cui scrittura letteraria, cinema, televisione si confondono, si parlano, si scambiano le parti. *L'amica geniale* rifà un *serial*, ed è scritto come se fosse predisposto per diventare una fiction per la tv (e infatti, sono già all'opera): da questo punto di vista, uno degli antecedenti più prossimi alla sua struttura è *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana. Certo, questo installarsi nel campo di una narratività diffusa, non specificamente letteraria, induce a uno stile che vuol essere piano e che invece ha poco peso, e a volte suona persino sciatto: è un vero peccato per l'autrice dell'*Amore molesto*, ma è la strada in cui si è messa dal suo secondo romanzo, *I giorni dell'abbandono*.

L'amica geniale fa dunque pensare che la logica del modernismo sia proprio tramontata: non è vero che non si può più raccontare come se non si fosse consumata una certa rivoluzione o non fosse caduto l'interdetto su certe forme, squalificate e desuete; e non è vero che non si può più tornare indietro, perché la bussola dell'avanti e dell'indietro si è inceppata. Ma allo stesso modo del riuso di strutture di narrativa commerciale, que-

1 Uso le due definizioni come sinonimiche, anche se sono consapevole della forzatura. Il riferimento va, naturalmente, a P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1976], trad. it. di D. Fink, Pratiche, Parma 1985.

sto recupero di forme passate non ha nulla di ironico o di nostalgicamente distaccato – non ha nulla, cioè, di postmoderno. Elena Ferrante è per alcuni tratti una manierista del *feuilleton*: usa certe sue convenzioni con un’insistenza esibita, immoderata, senza nessuna vergogna; non è mai tentata, invece, di metterle fra virgolette o di parodiarle. Se usa un trucco, ci crede, perché ne fa il mezzo adeguato a raccontare una forma di vita, e lo reincanta, perché gli restituisce la capacità primitiva e un po’ ricattatoria di tenere il lettore avvinto alla storia.

2.

Riconoscere il carattere melodrammatico dell’immaginazione narrativa e della costruzione dell’*Amica geniale* vuol dire riconoscerne la qualità – cioè il *proprium* e i pregi. Elena Ferrante crede che le passioni siano radicali; che seguano una grammatica eterna; che siano dettate dalla carne più che dallo spirito e che si trasmettano ereditariamente; che non possano restare sepolte nell’interiorità, ma debbano sempre sbocciare nell’agire; che determinino in modo manifesto i grandi mutamenti delle esistenze individuali; che dettino il ritmo stesso della vita, marcato da scene madri, colpi di teatro, agnizioni, capovolgimenti imprevisi. Tutto è estroflesso, anche se da questo non deriva affatto che tutto sia chiaro. I personaggi posso mentire o tacere (e anzi, lo fanno spesso), ma le loro passioni si riversano nell’azione e la muovono: in questa concordanza fra essere e agire i personaggi finiscono sempre per dire la verità su loro stessi, per manifestarsi in quello che sono essenzialmente al di là di nascondimenti e bugie. Il destino dei personaggi è infatti il loro svelarsi: come accade (per fare solo due esempi) a Nino, che alla fine scopriremo essere ed essere sempre stato fedifrago, donnaiolo e sentimentale allo stesso modo del padre, che pure odia; o ad Alfonso, il cui corpo si metamorfosa portando alla luce la sua natura femminile e la sua somiglianza con Lila.

Il mondo melodrammatico è un mondo della varietà. Anzitutto, il *feuilleton* mette a disposizione di Ferrante la possibilità di abbracciare una pluralità di classi e ceti spesso preclusa ai romanzi contemporanei, che tendono piuttosto a specializzarsi concentrandosi su un solo *milieu*. Invece, nell’*Amica geniale* incontriamo tutta la molteplicità di un mondo per cui val la pena di spendere l’aggettivo ‘popolare’, con quanto di relativamente interclassista esso comporta. Prevalgono gli artigiani e i piccoli commercianti, legati a mestieri che, all’inizio della vicenda, hanno ancora un colore arcaico, da presepe (Fernando Cerullo lo scarparo, Alfredo Peluso il falegname, Nicola Scanno il fruttivendolo, Spagnolo il pasticcere); ma ci sono anche i dipendenti pubblici, in una scala di progressione culturale e sociale (il padre di Elena Greco è usciere comunale, Donato Sarratore è ferroviere, prima che poeta e giornalista; ha un ruolo importante la maestra Oli-

viero). Non mancano affatto gli operai (quelli del salumificio di Bruno Soccavo, dove lavorerà la stessa Lila, Pasquale Peluso il muratore, Antonio Cappuccio il meccanico); né quella zona oscura dove le attività malavitose offuscano i confini di classe e sono o un modo di ascesa (è il caso di don Achille Carracci, borsanerista e usuraio, e di Manuela Solara, lei pure usuraia; e più ancora di Marcello e Michele Solara, boss del quartiere), o uno sprofondamento nell'illecito non nominato (cosa va a fare in Germania Antonio Cappuccio?); né quella forma moderna di eroismo velleitario e criminale che è il terrorismo politico (Nadia Galiani, Pasquale Peluso). E poi c'è la borghesia vera, alla quale sono sempre attribuite patenti di nobiltà culturale: è quello che accade con la Galiani, professoressa di liceo, e la sua famiglia; e più ancora con gli Airotta, dinastia di accademici (Guido, Mariarosa, Pietro; mentre Adele lavora nell'editoria). La promozione culturale è infatti uno dei modi principali dell'ascesa e dell'imborghesimento: lo dimostrano la storia di Elena stessa (che pure manterrà con l'*upper class* una relazione ambivalente, di non piena integrazione) e di Nino, che diviene professore universitario prima e quindi deputato del Psi.

Come nei *feuilleton*, infatti, questo mondo è mobile: segue non solo le carriere in ascesa e le scalate sociali, ma anche i rovesci, le cadute, i troncamenti. Elena, cui spetta il privilegio di essere la narratrice, attraversa e conosce tutti gli strati della società di cui racconta; e neppure la sua vicenda, sebbene veda la sua progressiva affermazione, è lineare. Non è un caso che viaggi, e che la sua vita abbia luoghi diversi, talvolta messi a fuoco con un'esattezza che li promuove a entità quasi protagonistiche, talvolta, invece, semplici sfondi di parole, privi di una concretezza figurativa. Incontriamo così Napoli, con il rione e il centro residenziale; Pisa con la Scuola Normale; Firenze, dove va a vivere dopo il matrimonio; ma anche Ischia, scenario della vacanza, dell'educazione sentimentale e della scoperta del sesso; Milano, capitale della cultura, dell'editoria e della politica dal basso; Genova, riassunta dall'eleganza borghese degli Airotta; Roma, dove Nino è deputato; le città francesi in cui Elena è portata dalla sua attività di scrittrice. Lila, invece, è stanziale (la sua vita si svolge quasi solo a Napoli, e comunque mai fuori dalla Campania), ma segue una traiettoria sociale più imprevedibile e accidentata: la vediamo popolana da bambina, signora quando sposa sedicenne Stefano Carracci, poi operaia, quindi piccola imprenditrice informatica insieme al compagno Enzo Scanno, infine senza più collocazioni esatte dopo la perdita della figlia, quando è un'e-marginata e insieme non sa fare un passo fuori del rione.

Tuttavia, questa mobilità di spazi topografici e sociali non è anarchica o dispersiva, perché ha un centro riconoscibile: il rione, inteso sia come luogo fisico verso il quale convergono le storie dei personaggi, sia come mondo popolare intorno al quale ruotano i singoli destini, sia come spazio di una memoria che niente riesce a cancellare. È impossibile abbandonare

il rione anche nel caso in cui lo si lasci, o perché, letteralmente, ci si ritorna, o perché i legami affettivi e simbolici non sono mai rescissi davvero. Si è esclusi dal rione solo quando si è esclusi dalla vita civile: come accade a Pasquale, che prima fugge in quanto terrorista, poi viene incarcerato. La legge della mobilità, sia che i personaggi ascendano socialmente, sia che subiscano rivolgimenti che li portano al declino, è appunto quella del ritorno; e per questo uno dei meccanismi narrativi centrali (che, ancora una volta, viene desunto dal *feuilleton*) è il riconoscimento, cioè il ripresentarsi di figure legate al passato sulla scena presente. Cito solo un caso esemplare: l'amore di Elena per Nino, che, con tutte le sue ambiguità, nasce nell'adolescenza, viene bruscamente interrotto dalla relazione fra Nino e Lila, trova una forma in età adulta per rompersi definitivamente alla scoperta della costituiva infedeltà e poligamia del figlio del ferroviere. Rispetto a questa relazione, quella con Pietro, che pure Elena sposa e dal quale ha due figlie, sembra solo una parentesi, appunto poiché Pietro viene da fuori. I personaggi crescono, si evolvono, si trasformano; ma in un certo senso la loro è la storia di una coazione a ripetere, in cui, sotto il mutare delle superfici, torna sempre la stessa sostanza. Questo comporta che un mondo narrativo così agitato sia insieme coeso e, per certi aspetti, persino chiuso; ed è uno dei maggiori segni dell'intelligenza costruttiva di Ferrante, del suo dominio di un progetto di più di mille e settecento pagine, della capacità di garantire al lettore – come vuole uno dei più ripetuti principi di poetica del romanzo ottocentesco – l'unità nella varietà. Ma è anche un segno del fatto che Ferrante non intende stare sempre alle regole del *feuilleton*, dove la strategia delle agnizioni non riesce mai a garantire davvero piena coerenza all'intreccio, governato da istanze più imprevedibili. In nessun *feuilleton* si può sapere alla prima pagina ciò che accadrà nell'ultima, e il finale suona sempre come una pausa accidentale, che si sarebbe potuta procrastinare o cambiare; *L'amica geniale* è costruito invece su questa prescienza (inizia infatti con l'evento che lo conclude: la scomparsa di Lila) e concede al narratore di sapere come sono andate a finire le cose, anche se, vedremo, non ha una perfetta intelligenza di tutto quanto sia accaduto. In questo modo, non solo il mondo narrato è centripeto, perché lo regge la figura del ritorno; la stessa narrazione, chiusa ad anello, è rigorosamente teleologica. L'unione di queste due logiche – che sono, del resto, la stessa – dà all'*Amica geniale* il suo tono di romanzo alla maniera antica.

Elena Ferrante,
L'amica geniale

3.

Eppure, dentro questi schemi melodrammatici così scoperti, Ferrante porta qualcosa che non è riducibile al melodramma: uno stile piatto, che si sottrae agli scialci di retorica e di cattiva letteratura che sono sempre stati

del *feuilleton*; l'ambivalenza, intesa non come capovolgimento dell'amore nell'odio, ma come compresenza che rende le attitudini difficilmente decifrabili; l'incongruenza, quando non addirittura l'incomprensibilità, come cifra del comportamento umano; una forza della corporeità che spazza gli schemi sentimentali; l'impossibilità di legare organicamente destino individuale e grande storia; un senso del tempo e della durata che il melodramma non può ospitare; un'euforia narrativa che alla fine suona come un'agitazione incomposta, fratturata, che ostacola il flusso continuo degli eventi nel momento stesso in cui lo sospinge, poiché lo affolla di troppe cesure; l'ossessione per una quotidianità inerte e vuota; e un desiderio di scomparire, di perdersi, che mette in crisi qualunque principio di psicologia melodrammatica, proprio perché, alla fine, sgretola e nega quelle stesse passioni che sembravano sovrane, inscalfibili. Gli eroi melodrammatici tendono all'isteria, cioè alla recita convulsa delle passioni; i personaggi di Ferrante giungono allo stesso risultato per vie più traverse: sono nevrotici (e questo ne fa personaggi di stampo primonovecentesco) o patiscono incrinature psicotiche che, mentre ne esaltano l'intensità romantica, ne spezzano pure la coerenza morale e psichica.

Nelle due protagoniste, Elena e Lila, c'è qualcosa di esemplarmente antimelodrammatico. Lasciamo perdere qui uno dei motivi principali della riuscita di questi romanzi: l'aver messo al centro non una storia d'amore (e certo non ne mancano), ma la storia di un rapporto fra donne neppure ridicibile alla sola cifra dell'amicizia, perché le tensioni e i non detti lo sottraggono a qualunque stereotipia; e, in aggiunta, averlo fatto narrare da una donna che non ha una piena conoscenza dei fatti. Il *feuilleton* ha storicamente avuto bisogno di un narratore non solo onnisciente, ma tanto più affannato a spiegare e sciogliere tutti i nodi della trama quanto più li aveva aggrovigliati. *L'amica geniale*, invece, non solo sceglie l'*Icherzählung*, ma almeno a tratti eredita il narratore inattendibile della narrativa modernista. Elena non può né sapere, né intendere tutto di Lila: e in questo senso la presenza dei suoi quaderni, mentre consente un accesso all'interiorità di lei, altrimenti precluso, ricorda che ogni racconto in prima persona si fonda sull'opacità degli altri ai nostri occhi, ed è l'opposto della trasparenza melodrammatica, dove ogni cosa è sempre detta, cantata, orchestrata.

Ma soprattutto, né Elena né Lila hanno quella pienezza e quella compiutezza che nel *feuilleton* tende sempre a trasformare il personaggio in tipo, cioè in incarnazione di alcune caratteristiche morali, passionali, sociali strettamente intrecciate e ridotte a unità. Elena è infatti dipendente: da Lila, anzitutto, e di volta in volta dagli uomini cui si lega e dagli ambienti cui chiede riconoscimento. In questo modo, al centro del personaggio c'è un vuoto che non si può colmare, una mancanza radicale di autonomia e di compiutezza; e per questo Elena vive lunghi sensi di infe-

riorità ed è mimetica: perché solo imitando qualcuno può cercare di darsi un'identità che, altrimenti, le sfugge. Lila, invece, è minacciata dalla «smarginatura», cioè dalla sensazione che la realtà perda i suoi contorni, si sfaldi e rovini nell'inarticolato – una sorta di aggiornamento dell'epifania in senso disforico e psicotico. La smarginatura è l'episodio clinicamente acuto di una sindrome diffusa, cronica: Lila è incoerente, non sa organizzare la propria esistenza secondo disegni duraturi, né è in grado di dominare un'interiorità abitata dall'incomprensibile. La cattiveria è il nome infantile dato a questo disaccordo fra essere e dover essere (nel doppio senso di obbligo etico e di convenienza sociale): Lila è sempre un personaggio fuori posto, tanto quanto Elena è ossessionata dal desiderio di trovare una sua collocazione nel mondo e stare fra quelli che sanno come si vive, salvo sbagliare nell'individuazione dei suoi modelli e fallire. Per questa sua inadattabilità, che assume ora la forma della ribellione sconsiderata (il tradimento del marito), ora della rivolta eroica (la denuncia delle condizioni di lavoro in fabbrica), ora dell'autodistruzione (l'abbandono dell'azienda informatica a se stessa), il destino di Lila è sparire (un'ossessione tematica che attraversa la produzione di Elena Ferrante sin dall'esordio, con *L'amore molesto*). La scomparsa della figlia prefigura romanzescamente la sua – ed è un romanzesco dell'inspiegabile, che strappa ancora una volta le convenzioni del *feuilleton*, dove invece i misteri vanno suscitati per essere dissolti.

Elena Ferrante,
L'amica geniale

4.

Se insomma il mondo melodrammatico è saturo di eventi e di spiegazioni, quello dell'*Amica geniale* è insidiato dal vuoto. L'evento che dà il titolo all'ultimo volume, *Storia della bambina perduta*, non trova né chiarimenti né soluzioni narrative: resta lì, a insidiare la tenuta dei fatti e a far vacillare, proprio quando si avvicina al finale, tutta la costruzione tirata su con tanto calcolo e pazienza. E come se non bastasse, quella sparizione è raddoppiata dalla sparizione di Lila: comprensibile nelle sue ragioni, questa volta, ma non meno perturbante se si considera la tenuta generale del racconto. Elena Ferrante sceglie insomma il *feuilleton*, si appropria delle sue leggi con ostinazione, e lo sabotava, contestando l'illusione che esso ingenera: e cioè che nella vita tutto torni, tutto si ricompatti, tutto acquisti un senso. Del resto, come dicevo, il ritmo narrativo dei quattro romanzi è così incalzante da sembrare impazzito: il che trasforma insensibilmente il piacere del romanzesco in un affanno ansiogeno. Questa costruzione diviene la figura adeguata per raccontare da un lato la fase della storia d'Italia in cui il movimento sociale è stato più impetuoso, dall'altro una Napoli come teatro sulla cui scena si consumano i drammi della carne e del sangue, e tra le cui quinte si muovono i fantasmi del non detto e del non compresi-

bile. Quando Ferrante fa scivolare il melodramma verso la sceneggiata, da cui attinge alcuni temi e alcune figure (*isso, essa e o' malamente*, gli sciupafemmine e le sciupafamiglie, persino la figlia rimproverata per aver dimenticato le origini, come nello *Zappatore* di Raffaele Chiurazzi), dà anche l'impressione che in quella stereotipia popolare ci sia qualcosa del mito, dell'antropologia e dell'identità di Napoli. Alla fine, Napoli è il luogo della violenza: la violenza dei morti ammazzati, certo, e dello scontro fra arcaismo e modernità, familismo e affermazione individualista, radicamento e volontà di fuga; ma prima ancora la violenza delle occupazioni quotidiane, dei rapporti fra individui, delle passioni che non possono mai essere vissute solo privatamente, e che sono sempre sottolineate da un di più di enfasi.

Il melodramma è allora la forma di un'antropologia, la cui connotazione locale acquista subito un colore simbolico (e si capisce che questi romanzi siano diventati *Neapolitan Novels* appunto fuori d'Italia); e insieme, il melodramma non sfugge a una caratterizzazione di genere sessuale. Si discute, ogni tanto, sull'identità di Elena Ferrante, e c'è chi ha messo in dubbio che si tratti davvero di una donna. Il dubbio a me sembra infondato; ma poco conta, di fronte all'evidenza che la narratrice dell'*Amica geniale*, come di tutti i romanzi precedenti firmati da Elena Ferrante, sia appunto una donna. C'è del resto qualcosa che sembra legare scrittura femminile e *feuilleton*, nel momento in cui il *feuilleton* diventa un genere arcaico e colpito da un interdetto culturale. Il melodramma ha cominciato a essere il grande nemico del romanzo europeo almeno da Flaubert (e forse, già con Stendhal), sino a subire il bando pronunciato dai naturalisti e l'irrisione del modernismo europeo. Ferrante, invece, vi attinge con un'alacrità e una fiducia spudorate, senza nessun senso di colpa e nessuna di quelle cautele parodiche di cui avevano bisogno i postmoderni. Come in Dickens o ancora più in Dostoevskij, in lei il melodramma può diventare l'alleato del realismo, perché porta nella vita quotidiana una gravità di cui sarebbe altrimenti priva; e così, è promosso a forma propria di un intero mondo della vita. Ma come modo romanzesco di serie B, esso sembra la figura di una scrittura e di una condizione femminile che ancora oggi, soprattutto nel nostro paese, fatica a trovare il proprio riconoscimento. Il gesto di Elena Ferrante è analogo a quello di Elsa Morante, cui a volte è accostata di fretta e superficialmente. Quando *Menzogna e sortilegio* esce, nel 1947, in piena ondata neorealista, appare come un romanzo fuori tempo, in ritardo, e per questo controttempo: ignaro del presente, estraneo al dibattito ideologico e politico che, con qualche eccezione come la Viganò, resta cosa da uomini, privo di intenti pedagogici, incurante di esattezza storica, centrato su un mondo privato e periferico che, in realtà, traveste di favola un'analisi eccezionalmente lucida delle psicologie sociali. Ora, io credo che *L'amica geniale* assuma nel campo del romanzo

contemporaneo una posizione analoga, e che questa posizione abbia qualcosa di specificamente femminile. Se facessimo un esperimento mentale e ragionassimo per stereotipi (e purtroppo, in questi casi, non ci si sbaglia di troppo), da un lato potremmo mettere una scrittura maschile che vuole stare al centro, essere all'avanguardia, occuparsi di politica; dall'altro la scrittura delle donne, condannata alla lateralità, al passatismo, al cosiddetto privato. Elena Ferrante, come aveva fatto Elsa Morante, accoglie consapevolmente questi cliché, li rivendica, li smonta, li trasforma in modi per guardare la vita contro l'ovvietà prevalente. Partire da una minorità di classe, di cultura, di genere sessuale, di linea letteraria non significa solo lottare per emanciparsi, come *L'amica geniale* racconta diffusamente: significa pure che, per affermarsi, bisogna continuare a ricordare di essere stati dominati.

Elena Ferrante,
L'amica geniale

5.

Qual è in effetti, per Elena Ferrante, lo spazio del romanzo? Dove può scegliere la sua materia? In nome di cosa prende la parola? E che posto cerca, tra le narrazioni di oggi?

L'amica geniale respinge il romanzo saggio che, come atteggiamento intellettuale oltre che come forma specifica, sta conoscendo una specie di *renaissance*. Elena Ferrante rifiuta la postura di chi racconta per saltare alle teorie. Ammette, certo, il ragionamento sui casi e sui personaggi, ma solo se è coerente con la narrazione, e solo perché viene dalla protagonista-narratrice e contribuisce a definirla. Non le interessa invece dichiarare leggi generali: importano solo il concreto e il determinato; mentre l'eternità delle passioni melodrammatiche non ha bisogno di essere spiegata. Ma soprattutto, *L'amica geniale* costeggia il romanzo storico, nella deliberata volontà di non esserlo. Negli ultimi anni abbiamo letto molti romanzi, anche italiani, che o vogliono essere davvero romanzi storici, o si presentano come romanzi storici della contemporaneità, e scelgono la loro epoca in quella stessa raccontata da Elena Ferrante, assumendo quasi sempre il modo dell'esemplarità generazionale. Questi libri lottano per riconquistare al romanzo (o semplicemente, alla letteratura) uno spazio nella costruzione della nostra identità collettiva e nel dibattito pubblico. Le trappole in cui spesso cadono sono una sorta di promozione abusiva, che gonfia vicende in fondo piuttosto esigue e stente per farne grandi allegorie del corso dei tempi; oppure l'universalizzazione indebita, che trasforma soggetti strettamente determinati per sesso, età, classe in araldi di uno *Zeitgeist* universale sul quale sono pronunciate diagnosi sonore, ma piuttosto elementari; o ancora l'ossessione dei Grandi Fatti e dei Grandi Personaggi, in una specie di storicismo spasmodico che ignora quanto diversi siano i modi in cui la Storia maiuscola cambia le nostre vite, e che

quello invece di cui facciamo esperienza oggi è qualche cos'altro: la sensazione di essere espropriati della possibilità di agire, di fronte a eventi che sovrastano i singoli e le collettività, insieme all'urgenza morale di non restarcene, rassegnati, in disparte. Il romanzo storico, inteso, ripeto, come racconto dell'integrazione fra storie individuali e Grande Storia eventuale, è ormai un fossile, e non sa fare i conti con la condizione che stiamo vivendo soprattutto in Europa.

Il merito di Elena Ferrante, invece, è appunto sapere che esiste un intreccio fra vite individuali e destini generali, ma che quasi mai questo intreccio viene dall'incontro diretto con la Storia; che neppure i mutamenti più teatrali cancellano un altro tempo, tanto antico e lento da sembrare immobile come quello del mito; e che la condizione più comune – qui, esemplarmente, assegnata alla Donna che viene dal Popolo – è quella di chi sta ai margini della Storia, ma non per questo vive meno intensamente la propria epoca.

Anche qui, Ferrante riusa il *feuilleton* a modo suo. Il *feuilleton* può buttersi a testa bassa nella contemporaneità (basti pensare alle arringhe politico-educative di Sue), ma il suo scopo non è raccontare e seguire trasformazioni storiche. Come accade all'opera, il suo mondo è quello di una natura umana sentita come universale al di là dei costumi d'epoca e degli eventuali fondali esotici; ed è un mondo in cui, nonostante la varietà degli abiti, Violetta, Gilda e Aida, come Mimì, Butterfly e Turandot, vivono condizioni psichiche insieme collocate in luoghi e tempi precisi, e date per assolute. Il melodramma vede solo l'eternità e un qui e ora determinato; non ha modo di pensare a nulla che stia nel mezzo. Ora, Elena Ferrante ha conservato le strutture immobili, che parlano di una temporalità lunga, antropologica, ma ha installato in esse un senso del mutamento sociologico più sottile e problematico di quanto non accada in molti dei romanzi di cui parlavo prima. I personaggi dell'*Amica geniale*, infatti, sono attraversati dalle trasformazioni che la storia italiana conosce dal dopoguerra a oggi, ma non sono né i protagonisti della grande storia, né, come accade nello «scandalo» denunciato da Elsa Morante, le sue vittime. La storia li tocca, certo, ma li lascia sempre ai propri margini: cambia la loro condizione, non la loro natura. La scena del romanzo non è la Storia, che, come gli astri, agisce sui destini degli uomini da lontano, poiché la sua sede è un mondo inaccessibile anche se non separato dal nostro. I grandi eventi sono infatti citati e messi sullo sfondo, senza diventare mai oggetto di narrazione diretta: l'azione comincia quando la guerra è già finita; il Sessantotto entra più volte nella vita e nella formazione dei personaggi, a partire da Elena, ma non viene rappresentato nessun suo momento apicale (e anzi, Elena stessa potrebbe andare a Parigi nel maggio di quell'anno, ma non lo fa); il terrorismo e il pentitismo sconvolgono alcune esistenze, senza però che sia raffigurato alcun atto di sangue; Nino è un perfetto cra-

xiano, senza che Craxi compaia e l'ombra di Tangentopoli si proietta su di lui restando solo un'ombra; la camorra è una presenza pervasiva, ma senza nome. Certo, Elena Ferrante ha pagato pegno al romanzo storico della contemporaneità popolando *L'amica geniale* con le figure obbligate (e quindi stereotipe soprattutto nella loro somma) di una narrazione sugli ultimi sessant'anni: appunto, il Fascista, il Comunista, l'Operaio, il Politico, l'Intellettuale, la Femminista, il Camorrista, il Terrorista, il Socialista, l'Omosessuale... È il suo *côté La meglio gioventù*. Eppure la sua scelta della lateralità rispetto ai Grandi Fatti è un segno della sua intelligenza del presente. Tanti romanzieri e registi italiani, narrando di quegli stessi anni, si sentono in dovere di mettere in scena gli scontri Villa Giulia, la strage di Piazza Fontana o l'omicidio Moro, Craxi o Berlusconi, Riina o Falcone. Naturalmente, i singoli risultati possono essere stupefacenti (penso, per esempio, al *Divo* di Sorrentino; mentre non riesco a farmi conquistare dalla *Vita in tempo di pace* di Pecoraro); ma l'effetto complessivo è una specie di romanzesco degli stati d'eccezione pubblica, parassitario di uno storicismo spettacolare e televisivo, alla fine più ingannevole del romanzesco dichiarato di Elena Ferrante che, invece, guarda dritto alla vita ordinaria.

Il vero spazio del romanzo, per lei, è la psicologia sociale, cioè il luogo in cui davvero l'individuo è dentro il mondo degli altri, perché ne è condizionato, o ci si conforma, o vi resiste; perché lo riconosce come proprio o protesta la sua estraneità ad esso; perché lo subisce o cerca di mutarlo. Come accade in *Menzogna e sortilegio*, dove la Storia è espunta, il carattere è sempre anche questione di ereditarietà e di rapporto con il proprio ceto, cioè ha a che fare con il tempo lungo della biologia e quello breve delle esperienze individuali.

E così, Ferrante riesce a farci capire che cosa è accaduto in Italia dal dopoguerra a oggi meglio di molti che se lo propongono per programma: senza mettersi a far lezioni su cosa siamo diventati, senza ripiegare su un verdetto di genocidio culturale ormai scaduto a retorica, senza la pigrizia del nichilismo, senza sentimentalismo unanimista, senza la costruzione abusiva di un noi o di un tutti; e nonostante tanti trucchi romanzeschi, senza barare.

Elena Ferrante,
L'amica geniale