

Elisa Gambaro

Splendori e miserie di una duplice affabulazione

È stato lo straordinario successo internazionale, in particolare in ambito anglosassone,¹ a imporre la quadrilogia di Elena Ferrante all'attenzione del dibattito letterario italiano. Nel 2011 la pubblicazione del primo volume ottiene buoni risultati di vendita – del resto l'autrice gode fin dai tempi del suo esordio, all'inizio degli anni Novanta, di una nicchia fedele di pubblico – ma suscita scarsissimo interesse tra gli addetti ai lavori. L'attenzione comincia ad accendersi solo a partire dalla fine del 2012, con la traduzione inglese firmata da Ann Goldstein, cui segue poco dopo la consacrazione critica di James Wood sulle pagine del «New Yorker». Man mano che vengono tradotti, i quattro libri si posizionano in testa alle classifiche statunitensi e accumulano recensioni entusiastiche, mentre in ambito accademico i dipartimenti di Italian studies si dedicano alla produzione di un'ormai non piccola bibliografia critica. Parallelamente, *L'amica geniale* e i volumi successivi diventano una presenza pressoché stabile anche nelle graduatorie italiane dei *bestseller*, che settimana dopo settimana registrano la presenza di uno o due titoli della quadrilogia nell'elenco dei libri più venduti: è questa una tendenza osservabile da oltre un anno, e che per il momento non accenna a flettere.

Contrariamente a quanto è accaduto oltreoceano, al riscontro di pubblico non è seguito da noi un analogo consenso critico: spesso con veemenza un po' sospetta, all'anonima autrice sono stati anzi di volta in volta rimproverati mancato controllo espressivo, corritività di scrittura, eccesso di enfasi melodrammatica, ipertrofia affabulatoria, cedimenti al *kitsch*. Si tratta di giudizi, per alcuni aspetti, in parte condivisibili; colpisce tuttavia che sia mancato il parallelo riconoscimento delle non comuni qualità di *storyteller* di Ferrante. Il ciclo di *L'amica geniale* trae esemplarità memorabile da modulazioni di intreccio intensamente coinvolgenti, che fondono realismo psicosociale e significati simbolici a beneficio di schiere diverse di lettrici e lettori.

Intanto, là fuori, i *Neapolitan Novels* (questo il sottotitolo dell'edizione americana della saga), proseguono la loro marcia trionfale. La notorietà paradossale di questo scrittore senza volto assume i tratti di una vera e propria moda culturale, esemplificata dalla diffusione dell'*hashtag*#FerranteFever, fino a travalicare i confini dell'universo letterario: mentre agenzie di viaggio organizzano tour di Napoli sui luoghi dei romanzi, è notizia

1 Per un'analisi delle ragioni di questo esito si veda 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.

recente che *L'amica geniale* diverrà una serie tv co-prodotta da Fandango e Wildside, destinata a un pubblico internazionale.

Il carattere transmediale dell'opera di Ferrante, che apparenta i *Neapolitan Novels* ai romanzi ascrivibili alla cosiddetta *World Literature*, è del resto insito nella modalità di socializzazione temporalmente differita di un ciclo narrativo unitario, aggiornando morfologie ottocentesche alla luce dei dispositivi di offerta delle serie tv. Si tratta di una strategia compositiva ed editoriale ormai molto diffusa nell'ambito del "romanzo globale", ma scarsamente praticata in Italia prima del successo planetario di *L'amica geniale*.

Sotto questo profilo l'operazione di e/o, storico editore di Ferrante, è stata tanto insolita quanto audace: pubblicando i quattro volumi della saga a cadenza annuale, dal 2011 al 2014, la casa editrice ha scommesso sulla fidelizzazione di medio periodo del pubblico dei lettori, nonché sulla possibilità di acquisire via via nuovi consumatori dell'intera tetralogia. Dal punto di vista commerciale la scommessa è stata vinta oltre ogni più rosea previsione. Resta tuttavia l'impressione diffusa che la rifinitura stilistica del testo non abbia tratto giovamento da scadenze editoriali tanto ravvicinate, soprattutto se rapportate alla mole considerevole del lavoro di scrittura; non a caso le maggiori cadute si verificano specialmente negli ultimi due libri, *Storia di chi fugge e di chi resta* e *Storia della bambina perduta*.

D'altra parte, l'alternarsi di scene di rimarchevole forza narrativa a pagine viceversa improntate a una sciatteria verbosa è davvero troppo pervasiva nella compagine dell'opera per non dare adito a ulteriori domande. Sulla scia dei nutriti pettegolezzi alimentati dal mistero dell'identità autoriale, c'è chi ha ipotizzato a proposito la presenza di più mani nella stesura dell'opera. Può darsi. Senza sminuire il peso di fattori extratestuali, sembra tuttavia criticamente più proficuo provare a indagare gli evidenti dislivelli che percorrono l'ampio ordito della quadrilogia alla luce del funzionamento complessivo della macchina romanzesca.

1.

L'oltranza affabulatoria di *L'amica geniale* trova origine nell'opzione preliminare di un impianto narrativo duplice e speculare, ossessivamente governato dalla cifra retorica dello sdoppiamento e dell'antitesi: due sono le protagoniste, le amiche Elena e Lila, e la quadrilogia è il racconto delle loro vicende lungo un sessantennio di storia nazionale.

Nel 2010, tempo della scrittura, la narratrice Elena Greco, figlia di un usciere del comune di Napoli diventata scrittrice affermata, ha notizia della non inattesa sparizione della sua "amica geniale", Raffaella Cerullo detta Lila, figlia del ciabattino del rione popolare dove sono entrambe nate e cresciute. Si accinge quindi a ricomporre in forma scritta la loro storia, dall'infanzia ai giorni nostri.

Rispetto alla precedente produzione di Ferrante, che pure nutre in profondità l'invenzione di *L'amica geniale*, il tentativo è questa volta assai più ambizioso, e non solo per la misura estesa del progetto. Le vicende di personaggi femminili e i temi da sempre cari alla vena dell'autrice, tra cui quello cruciale del materno, non sono rappresentati solo attraverso lo scandaglio esclusivo di interni familiari, bensì innestando i moduli della *Bildung* sulle campate ampie del romanzo storico sociale.

A forgiare questo impianto è anzitutto la scelta, di probabile matrice autobiografica, di situare il cuore della vicenda delle protagoniste durante il "trentennio glorioso" che va dal dopoguerra alla fine degli anni Settanta. Elena e Lila appartengono alla generazione cresciuta nel frangente di maggiore sviluppo socioeconomico del paese, quella che più di tutte ha goduto di forme di mobilità sociale prima impensabili e in seguito divenute assai più ardue.

In questo modo la quadrilogia si propone apertamente ai suoi lettori anche nelle vesti di romanzo storico. Mentre il nucleo romanzescamente più ricco della storia – ma non il più esteticamente riuscito – va ricercato nella temperie sessantottina, la traiettoria esistenziale delle due amiche, nate entrambe nel 1944, scorre parallela agli snodi della vicenda italiana: dalla ricostruzione postbellica al boom economico, dalla contestazione alla stagione della lotta armata, dagli anni Ottanta a Tangentopoli, fino all'epoca berlusconiana. Le dinamiche di intreccio disegnano una parabola altrettanto ampia attraverso le barriere geografiche e di ceto, dalla Napoli popolare ai territori assai più confortevoli della borghesia intellettuale del nord Italia.

Al tempo stesso, se il tema del doppio declinato al femminile esige che il focus della narrazione rimanga sempre ben saldo sulle vicende delle due protagoniste, uno dei punti di forza dell'architettura romanzesca sta nel suo allestimento corale. Le storie di Elena e Lila si snodano lungo un ordito assai affollato di relazioni familiari, affettive ed economiche: di qui ha origine una messe notevole di peripezie e figure secondarie, tutte tra loro interdipendenti e intrecciate, in un susseguirsi di amori, violenze, matrimoni, separazioni, nascite e morti, ma anche di conflitti commerciali, intellettuali e politici. Avvalendosi senza complessi degli ingredienti tipici della narrativa popolare ottocentesca, Ferrante rivela ambizioni di interezza rappresentativa, tanto che «la storia del rione finisce per valere da correlativo oggettivo della storia di Napoli, e del Sud, e dell'Italia di quegli anni: fino ad alludere alla storia globale di una distorta modernizzazione».²

2 G. Turchetta, *Dal rione al mainstream: «L'amica geniale» di Elena Ferrante*, in «Tirature '16», *Un mondo da tradurre*, a cura di V. Spinazzola, il Saggiatore, Milano 2016, pp. 104-111: p. 106.

La fluvialità di scrittura e l'inventiva d'intreccio che tanto hanno scandalizzato alcuni critici italiani sembrano d'altronde funzionali a tenere desto l'interesse di diversi tipi di lettore.

Basterebbe a questo proposito considerare la fattura del ricco apparato paratestuale dei libri: l'inizio di ciascuno dei quattro volumi propone in sinossi ordinata l'elenco di tutti i personaggi che appariranno nelle pagine a seguire; il prospetto è corredato delle specificazioni attributive di ciascuna figura, aggiornando di libro in libro il compendio delle principali vicissitudini loro occorse. Questo assetto, mutuato dai testi teatrali ma soprattutto da molta letteratura di genere, è ispirato a criteri *reader friendly*: permette a chi legge di orientarsi in un universo romanzesco molto affollato, e insieme facilita una pratica di lettura necessariamente scandita in un lasso esteso di tempo.

In apparenza meno limpidi, ma ben più intriganti e decisivi nel modulare gli effetti estetici dell'opera, sono invece altri aspetti del patto narrativo.

Il fascino esercitato su lettrici e lettori dalla tetralogia romanzesca, ma anche l'origine prima degli squilibri dell'opera, si devono a due ordini di fattori: il primo attiene ai criteri che governano le modulazioni di intreccio, il secondo allo statuto della voce narrante.

2.

Sul versante dell'ordito narrativo, andrà anzitutto notato che la duplice storia di Elena e Lila mette in scena una comune origine, ma divergenti destini. Delle due amiche, è solo Elena, la narratrice, quella che ce l'ha fatta, riuscendo, con cocciuta autodisciplina e romanzesca buona sorte, a evadere dalla miseria e dalla violenza delle origini, e a coronare un percorso esemplare di ascesa sociale. Al contrario Lila, che pure fin da bambina appare dotata di intelligenza strepitosa e di magnetico carisma, è fin da subito destinata alla sconfitta: alla caparbità tenace dell'amica oppone gli sbandamenti febbrili di una psiche accesa e sofferente; al suo tetragono mimetismo conformistico, la ribellione verso i codici dell'oppressione sessuale e sociale.

La simmetria asimmetrica che governa questo schema speculare non è solo disseminata con enfasi spudoratissima nelle millesettecento pagine dell'opera, lungo una serie impressionante di *mise en abyme*, opposizioni, parallelismi e coincidenze forzate tra nuclei di intreccio; è anzitutto enunciata fin dal principio della fluviale narrazione, e quindi incessantemente replicata.

Valga su tutte la scena iniziale, nucleo genetico dell'intera epopea, che narra del sorgere dell'amicizia tra le due bambine: per sfida e sfregio, Lila getta in una cantina buia la bambola di Elena, che ricambia infliggendo il

medesimo trattamento a quella dell'amica. Il vero scioglimento romanze-sco avverrà centinaia di pagine dopo, quando, ormai adulte e già madri, le amiche rimarranno contemporaneamente incinte di due bambine: ma solo la figlia di Lila – che, guarda caso, si chiama Tina proprio come la bambola perduta – incorrerà in una crudelissima scomparsa. Infine, nelle ultime pagine del quarto volume, a conclusione della sua defatigante impresa affabulatoria, Elena riceverà al suo indirizzo torinese le bambole consuete smarrite sessant'anni prima.

Il lettore di Ferrante ritrova al centro dei *Neapolitan Novels* espedienti simbolici trasparentissimi, perfettamente identici a quelli impiegati nel romanzo precedente, *La figlia oscura*: il motivo psicoanalitico della bambola, la discendenza matrilineare, la confusione ecolalica dei nomi. In *L'amica geniale*, tuttavia, la rappresentazione dell'ambiguità oscura del materno e la sua allegoria ridondante si accompagnano sia a un tasso di realismo psicosociale assente nelle altre prove, sia a un'elaborazione simbolica e metanarrativa assai più densa.

Per quanto attiene al primo aspetto, andrà osservato che, come suggerisce il paratesto, l'impianto corale della narrazione è modellato sugli intrecci tra clan familiari. Una scelta che non solo favorisce lo scandaglio puntiglioso di dinamiche generazionali e di rapporti tra i sessi improntati a reciproca sopraffazione e violenza, ma che soprattutto mette analiticamente in luce il groviglio di lanci e repulsioni tra madri e figlie.

Questa rappresentazione è rigorosamente filtrata da una prospettiva femminile: la cronaca spicciola degli aspetti più grevi e prosaici della maternità sarà probabilmente suonata tediosamente triviale a gran parte dell'intellettualità letteraria italiana, ma senza dubbio ha suscitato il coinvolgimento partecipe e l'immedesimazione di una platea vasta di lettrici. Del resto è sempre la materialità dello sguardo femminile a gestire la progressione dell'intreccio romanzesco: basterà notare che alcuni snodi del *plot*, la scoperta da parte di Elena del tradimento del cattivissimo Nino Sarratore, già amante fedifrago dell'amica, come pure, nell'ultimo volume, la sparizione della bimba di Lila, sono diegeticamente motivati dalle necessità dell'accudimento infantile.

Un ulteriore elemento cruciale nell'architettura dei *Neapolitan Novels* è il nesso che lega la rappresentazione della maternità al tema della scrittura e a quello, non meno decisivo, del denaro.

Anche in questo caso, tutto è già detto, o quasi, fin dal principio della lunga storia. Dopo aver gettato le bambole nella cantina, le fantasmagorie infantili spingono le bimbe a recarsi a reclamarne la restituzione a Don Achille: costui, che appare ai loro occhi come «l'orco delle favole», in realtà è lo strozzino del quartiere, che ha accumulato una fortuna in tempo di guerra, fra complicità fasciste e borsa nera. Per toglierselo di torno, l'uomo darà alle bambine un po' di soldi, gli stessi che provengono

dal sangue degli oppressi: con questo denaro le amiche compreranno *Piccole donne*. Il romanzo di Alcott – all’epoca un’autrice di letteratura di consumo – rappresenterà per Elena il primo pungolo verso la conquista faticosa di un’*autorialità* femminile, mentre segnerà per Lila l’inizio di un destino di furibonde battaglie e frustrazioni dolenti.

«Ti ricordi che invece delle bambole don Achille ci diede dei soldi?» mi chiese.

«Sì».

«Non avremmo dovuto accettarli».

«Comprammo *Piccole donne*».

«Facemmo male: a partire da quel momento ho sempre sbagliato tutto».

(*Snc*, 45-46)

Lila, come al solito, ha ragione; pochi anni dopo l’inizio della loro amicizia, le strade delle due amiche si divideranno a suo costante svantaggio: Elena supererà le barriere di classe e continuerà a studiare; la figlia dello scarparo sarà invece costretta a lasciare la scuola dopo la quinta elementare, e in seguito si sposerà giovanissima con il salumaio del rione per tentare di sottrarsi alla miseria e alle attenzioni dei camorristi fratelli Solara. Elena approderà alle stanze della Normale di Pisa, al matrimonio con un rampollo della borghesia intellettuale settentrionale e al successo come scrittrice. All’opposto Lila, dopo un’esperienza coniugale disastrosa, subirà l’abbandono dell’amante, la violenza della subalternità di classe, la perdita straziante della figlia. Nella “storia di chi fugge e di chi resta”, le due amiche seguono traiettorie antitetiche: mentre la vicenda della narratrice si svolge interamente all’insegna della fuga e dall’allontanamento dalle origini, Lila, non a caso, non lascerà mai Napoli, rimanendo inesorabilmente invischiata nelle estenuanti faide che implacabilmente piegano i rapporti di forza nel territorio a favore dei poteri criminali.

È vero, l’incessante gioco di specchi che modella sia la fisionomia delle protagoniste sia l’ordito romanzesco è talmente ipertrofico da riuscire irritante per il lettore più smaliziato; d’altra parte, esso suggerisce criteri compositivi e orizzonti di senso nient’affatto corrivi. La specularità oppositiva è il cardine dell’intera compagine dei *Neapolitan Novels* proprio perché enuclea le ramificazioni di genere dell’opera. Da un lato abbiamo il diagramma lineare della *Bildung*, rappresentata dall’ordinato percorso di Elena attraverso le tappe di un’ascesa sociale faticosamente raggiunta. Dall’altra parte, le vicende buie di Lila, la sua napoletanità allucinata e feroce, che si svolgono tutte sotto il segno della vischiosità paralizzante delle origini.

Ancora una volta, è il paratesto a dirigere in prima istanza il patto narrativo, assolvendo alla consueta funzione di orientamento di un pubblico vasto e composito. Un primo dato notevole attiene alle copertine, dise-

gnate da Emanuele Ragnisco, non a caso riprodotte identiche nell'edizione americana, peraltro attirando accuse di *kitsch* e trivialità grafica.³ Uniformati da un identico cromatismo azzurrino, i quattro i volumi ritraggono rispettivamente due sposi in abito da cerimonia seguiti da tre damigelle, una coppia di amanti abbracciati, una donna con in braccio una bimba in riva al mare, due bambine. Ispirate a un immaginario fotografico popolare, tutte queste figure sono rappresentate di spalle: facile e ammiccante richiamo a uno dei più forti ingredienti promozionali del "caso Ferrante", il mistero sull'identità autoriale. Più interessante è tuttavia osservare che, mentre nei due volumi centrali gli sfondi appaiono indefiniti e non topograficamente connotati, l'iconografia del golfo di Napoli campeggia nitidamente sulle copertine del primo e dell'ultimo libro. La presenza circolare dei vessilli universalmente noti del paesaggio partenopeo vale non solo a rimarcare l'importanza cruciale del *milieu* nell'universo romanzesco, ma soprattutto a ribadirne i claustrofobici confini; mentre la successione studiata delle immagini più convenzionali del matrimonio, dell'intesa amorosa, della maternità, tappe canoniche di un percorso esistenziale femminile, suggerisce le coordinate del romanzo di formazione.

Il disegno e il senso profondo dell'intera saga si giocano su questa polarità duplice, tra progressione lineare ed eterno ritorno: da una parte Napoli, e dunque la vischiosità buia delle origini e del materno, dall'altra la scansione biografica e il percorso dell'ascesa, rappresentato come processo irreversibile di allontanamento dalle radici. Come di consueto, le figurazioni simboliche che innescano questo meccanismo ci vengono svelate molto presto; così una Elena quindicenne commenta il suo primo viaggio fuori da Napoli, sul vaporetto che la conduce a Ischia:

Quando il vaporetto si staccò dal molo mi sentii terrorizzata e insieme felice. Per la prima volta andavo via di casa, facevo un viaggio, un viaggio per mare. Il corpo largo di mia madre – insieme al rione, alla vicenda di Lila – si allontanò sempre di più, si perse. (Ag, 224)

La struttura del romanzo e la distribuzione della materia narrata ripropongono con nitidezza sia la circolarità di impianto, sia lo sviluppo cronologicamente ordinato della vicenda già allusi dall'iconografia di copertina. L'intera torrenziale parabola narrativa dei *Neapolitan Novels* è suddivisa in centinaia di capitoli numerati, ma solo il primo e l'ultimo libro sono dotati di partizioni interne, mentre i due volumi centrali ne sono privi; tutti e quattro i romanzi sono d'altra parte corredati da sottotitoli. Anche

3 M. Krule, «Dressing a Refined Story with a Touch of Vulgarity». *An Interview with Elena Ferrante's Art Director*, in «Slate», August 28, 2015, http://www.slate.com/blogs/browbeat/2015/08/28/elena_ferrante_neapolitan_novels_cover_design_an_interview_with_the_publisher.html (ultimo accesso 2 maggio 2016).

in questo caso, l'apparato paratestuale si incarica di esplicitare i criteri di simmetria che plasmano l'architettura narrativa. «L'indice completo dell'opera *L'amica geniale*» riportato alla fine del quarto volume, a conclusione e suggello dell'intera saga, appare così conformato:

Prologo *Cancellare le tracce*
 Infanzia *Storia di Don Achille*
 Adolescenza *Storia delle scarpe*
 Giovinezza *Storia del nuovo cognome*
 Tempo di mezzo *Storia di chi fugge e di chi resta*
 Maturità *Storia della bambina perduta*
 Vecchiaia *Storia del cattivo sangue*
 Epilogo *Restituzione*

Elena Ferrante,
L'amica geniale

Si tratta di una struttura speculare e simmetrica: le sezioni *Giovinezza* e *Tempo di mezzo* corrispondono nella loro interezza rispettivamente al secondo e al terzo libro, *Storia del nuovo cognome* e *Storia di chi fugge e di chi resta*; il primo e l'ultimo volume sono specularmente tripartiti, mentre l'intera parabola romanzesca è incorniciata da un *Prologo* e da un *Epilogo*, situati nel tempo della scrittura, che illustrano le coordinate del patto narrativo. La simmetria di impianto è a sua volta rimarcata dalla scelta, davvero cruciale, di accoppiare le diverse stagioni dell'esistenza al sostantivo "storia": spia della centralità del nesso vita/scrittura. Il punto è che Ferrante declina questa endiadi non già secondo le cadenze ragionative e sagistiche consuete alla letteratura di ricerca, bensì in base alle esigenze dello *storytelling*: che è poi come dire che sull'opposizione e complementarietà tra vivere e scrivere è costruita la progressione di intreccio del romanzo.

Il *Bildungsroman* della narratrice Elena, ovvero il racconto della sua ascesa, si compie in prima istanza sul terreno della scrittura: dai successi scolastici a quelli universitari, dall'esordio come giovane autrice all'attività pubblicistica sulla stampa nazionale, fino al consolidamento tenace del proprio personaggio pubblico, lo scrivere è anzitutto mezzo di affermazione personale e sociale. Del resto, la connessione figurale tra letteratura e denaro che ritroviamo in alcuni episodi centrali del romanzo serve proprio a questo: a meglio raccontarci il faticoso percorso di costruzione di un'identità autoriale al femminile. Al di là dell'immediato rimando alla questione dell'anagrafe di Elena Ferrante medesima, si tratta un'intuizione creativa non banale: il suo confliggere con la tradizionale mentalità umanistica italiana è forse un ulteriore elemento che ha determinato l'accoglienza critica fredda tributata in patria ai *Neapolitan Novels*.

È tuttavia la declinazione al femminile della scrittura a complicare irrimediabilmente il gioco. La specularità del racconto implica che il percorso di emancipazione della protagonista si nutra costantemente della

“genialità” del suo doppio sfortunato. Lo dimostra, con evidenza esemplare, l’epigrafe faustiana preposta all’intera saga:

L’agire dell’uomo si sgonfia 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.

Il torbido rispecchiamento delle due amiche si irradia dal meccanismo, davvero infernale, per cui Lila è, giusto il titolo, il “genio” di Elena, la parte oscura e al tempo stesso necessaria di sé. E così avviene che ogni tappa della lunga formazione della protagonista sia il risultato delle idee e degli interventi di Lila. È lei a suggerire la metafora decisiva del tema sulla Didone virgiliana che segnerà Elena alla professoressa di liceo e che sarà poi oggetto della sua tesi di laurea; è sempre Lila, con la sua breve ma intensa esperienza di lotta sindacale nel 1969, e poi negli anni Ottanta con la ricostruzione meticolosa degli affari camorristici nel rione, a fornire il materiale per i reportage impegnati che consolideranno la fama di scrittrice militante dell’amica. E soprattutto proviene ancora da Lila, dal suo racconto infantile *La fata blu*, il nucleo generativo del romanzo che segnerà la nascita di Elena come autrice: «le paginette infantili di Lila erano il cuore segreto del mio libro» (*Snc*, 453).

In questa prospettiva, la figura di Lila non rappresenta solo la sorte che sarebbe toccata a Elena nell’ordine consueto degli eventi, bensì la sua stessa matrice. Nella teleologia implacabile di Ferrante, il fondo buio da cui la narratrice attinge è il materno, con la sua folla di fantasmi ferali.

3.

L’assioma per cui l’impresa di scrittura si alimenta solo attraverso un continuo ritorno alle origini condiziona vistosamente la fattura dell’opera nel segno dell’ambiguità morfologica e della discontinuità estetica. Se il *plot* di *L’amica geniale* sollecita il coinvolgimento appassionato delle lettrici, è altrettanto innegabile che la storia ci trascini per centinaia di pagine in un continuo movimento a ritroso, in un’oltranzistica replica del già detto. La retorica della reiterazione germinativa è l’autentico criterio compositivo dell’opera, nonché probabilmente la causa primaria della diversa riuscita dei primi due volumi rispetto ai successivi.

Per la stessa ragione, non stupisce che l’orchestrazione delle peripezie dei personaggi secondari, gli abitanti del rione, ubbidisca allo stigma squisitamente ottocentesco dell’ereditarietà familiare, per cui i figli sono condannati a rivivere, con variazioni e rovesciamenti speculari, il destino dei genitori: Nino Sarratore non è che la controfigura acculturata della laidezza di suo padre, Pasquale Peluso sceglierà la lotta armata, facendosi carnefice in nome del martirio paterno, Ada Cappuccio diventerà moglie

legittima dopo essere stata amante clandestina come non era riuscito a sua madre, impazzita per amore, e così via.

Il procedimento mostra d'altronde la sua portata più significativa nel disegno della vicenda speculare delle due protagoniste; la *Bildung* di Elena acquista senso e sapore solo se confrontata con quello che si è lasciata indietro: senza il demone interiore dell'amica geniale, «l'intera mia vita si sarebbe ridotta solo a una battaglia meschina per cambiare classe sociale» (*Sbp*, 437).

In questa luce, si spiegano anche i vistosi dislivelli che solcano la compagine romanzesca nel suo complesso: dei due percorsi esistenziali che ci vengono raccontati, è la vicenda di Lila quella di gran lunga più intensa e coinvolgente. Quando viceversa la narratrice scrive solo di sé, l'impresa diventa "più facile", i vettori temporali si adeguano all'ordine lineare degli eventi minuti, ma la pagina spesso si spegne, la tensione narrativa cede il posto a un resocontismo querulo e ridondante. Questa differenza di esiti coinvolge, a cascata, sia l'articolazione delle coordinate ambientali, sia il sistema dei personaggi dell'opera. Solo Napoli e i suoi immediati dintorni hanno il potere di rendere seducenti le molte storie narrate da Ferrante: quando la protagonista si allontana dalla città odiosamata, dall'amica altrettanto ambigua e in definitiva dalle proprie origini biologiche e sociali, l'incanto regolarmente cessa.

Le sequenze esteticamente meno riuscite dei *Neapolitan Novels* mettono in scena le esperienze che Elena vive fuori dal luogo di nascita; ciò avviene specialmente quando più serrato si fa il confronto con la vicenda collettiva e Ferrante mostra di voler inclinare ai modi del romanzo storico. Se gli anni trascorsi a Pisa e l'ambiente normalista sono raccontati con frettolosità monotona, il Sessantotto visto da un'aula occupata della Statale di Milano e gli anni Settanta nei collettivi femministi a Firenze non aggiungono nulla alle più convenzionali mitografie della storia italiana. Soprattutto, queste pagine non reggono il confronto con la brevissima ma urticante esperienza di lotta vissuta da Lila, tra la fabbrica e la contestazione studentesca napoletana.

Allo stesso modo, i personaggi di estrazione borghese che entrano nella vita della studentessa e poi della scrittrice peccano inevitabilmente di stereotipia. Forse solo la figura della professoressa Galiani mantiene una qualche verosimiglianza come esemplare della borghesia intellettuale partenopea; ma più ci si allontana da Napoli e si sale nella scala del prestigio socio-culturale, più le movenze dei personaggi appaiono meccaniche, viste dall'esterno e povere di verità umana, come accade ai membri della famiglia Airola. Viceversa, intensità di passioni e profondità di sguardo animano la maggior parte dei personaggi popolari: buoni o malvagi, in piena luce o comprimari, le fisionomie degli abitanti del rione sembrano attingere a una superiore evidenza, e lasciano traccia nella memoria di chi legge.

A livello di tecnica compositiva, la difformità di effetti è essenzialmente dovuta alle modulazioni e alle dissolvenze incrociate della voce narrante. Per non venir meno alla prospettiva ristretta imposta dal racconto in prima persona, Elena ricorre a espedienti di conio squisitamente romanzesco quando si tratta di raccontare le avventure di Lila di cui non è stata testimone diretta: si avvale di lettere, o di un diario che l'amica le consegna nel 1966, alla vigilia di accadimenti pubblici e privati che imprimeranno una torsione decisiva alle loro esistenze. Lo stratagemma affabulatorio più costantemente praticato consiste tuttavia nell'affidarsi ai numerosi, caotici e conflittuali resoconti e pettegolezzi sull'amica che le forniscono gli abitanti del rione. L'impianto corale del romanzo è abilmente sfruttato per comporre una narrazione plurivoca e di attendibilità incerta: la rete degli odi, delle passioni e soprattutto dei ricorrenti e variabili conflitti socio economici che animano il *milieu*, tra necessità e violenza, finisce per disegnare un ritratto dell'amica geniale tanto enigmatico quanto cangiante.

Se dunque la narrazione acquista intensità solo quando la narratrice mescola la propria voce a quella fantasmatica del suo doppio, quando è spinta a occuparsi non degli scenari ben ordinati dell'esistenza borghese, bensì delle faide miserrime che agitano gli abitanti del luogo da cui è fuggita, allo stesso modo è la figura di Lila, non già quella in piena luce della narratrice, a catturare il lettore. L'accesso all'interiorità incandescente della figlia dello scarparo ci è concesso solo a sprazzi e attraverso una manipolazione costante dell'ordine temporale, così che la sua fisionomia si costruisce sui vuoti e sui non detti. Se ne capisce bene il motivo, se è vero che il fondo cieco delle origini ci rimane tanto necessario quanto inconoscibile. Altrettanto facilmente si capisce che l'inquietudine del mistero risulti più accattivante della prosaicità del noto. Ubbidendo al consueto dispositivo speculare, la fisionomia dell'io narrante sembra infatti costruirsi a partire da criteri opposti: tanto l'amica è sfuggente, in bilico tra assertività e assenza, tanto la scrivente è portata a autorappresentarsi con abbondanza di dettagli.

Fin dalla prima pagina, nel momento in cui traccia le coordinate del patto narrativo, Elena si presenta al lettore nelle vesti di scrittrice affermata, così che la rispettabilità sociale acquisita conferisca autorevolezza al suo racconto. Di qui deriva il timbro spesso fastidiosamente saputo della voce che racconta e commenta, nonché la stessa verbosità ipertrofica del suo dire. D'altra parte, andrà rimarcato che questo dispositivo finisce per catturare il lettore, portato ad abbandonarsi al piacere della storia sotto una guida tanto asseritamente consapevole.

A equilibrare i toni, e a confondere le carte, vi è tuttavia il fatto che Elena personaggio pare atteggiarsi in maniera opposta rispetto a Elena narratrice: la tetragona spinta a emergere è incessantemente condita di

ripetutissime proteste di inadeguatezza, spaesamento, e infine improntata a un acuto senso di inferiorità personale e sociale. Tutte le risorse del discernimento, dell'acutezza di sguardo e insomma della genialità sono viceversa patrimonio esclusivo dell'amica.

Senonché, il funzionamento del patto narrativo prevede che le cose stiano proprio in questo modo: pagina dopo pagina, capitolo dopo capitolo, il lettore è indotto a credere che l'unica prospettiva narrativamente affidabile appartenga a Lila, non già a Elena. La nostra cronista, in apparenza tanto qualificata, possiede la medesima dubbiosa attendibilità delle voci caotiche e discordi che si levano dal rione. Strategicamente, l'io narrante evita di intervenire in moltissimi punti cruciali della vicenda, preferendo lasciare campo libero ai giudizi erronei del sé giovanile. Elena frain-tende rovinosamente i desideri, le ambizioni e il carattere di Nino Sarratore, equivoca in modo grossolano su suo marito, addirittura mostra di ignorare pacificamente i risentimenti e i feroci rancori che agitano le sue proprie figlie. È invece regolarmente la voce diretta di Lila, in poche e fulminee battute, a illuminare di scorcio il profilo di un personaggio, a sciogliere un groviglio di interessi, soprattutto a mettere perfidamente in dubbio sia le qualità letterarie, sia l'attendibilità di chi narra: «ognuno si racconta la vita come più gli fa comodo», è una delle lapidarie sentenze che il personaggio sfrontatamente dissemina tra i suoi molti silenzi.

Ma se l'impresa di scrittura, e dunque la conquista di un'identità liberata, coincide con la rivisitazione incessante del rimosso, allora davvero nessuna *Bildung*, nessun progresso è possibile e autentico. Acconsentire al giudizio liquidatorio del proprio demone significa per l'io scrivente farsi portatore di una prospettiva visceralmente terragna e nichilista, quando non dichiaratamente apocalittica:

E oggi io la vedo così: non è il rione a essere malato, non è Napoli, è il globo terrestre, è l'universo, o gli universi. E l'abilità consiste nel nascondere e nascondersi il vero stato delle cose. (*Sf*, 19)

Le note del catastrofismo più cupo sigillano dunque l'epopea della generazione che è diventata adulta in un frangente di rapido e contraddittorio sviluppo. Non sembra un caso la coincidenza, nella finzione narrativa, tra l'evento che di fatto scioglie il voluminoso intreccio, la sparizione della bambina perduta, e la metà degli anni Ottanta, quando la sconfitta delle lotte del ventennio precedente appariva ormai chiara. Dopo, potranno seguire solo "il tempo del cattivo sangue" e stanche querimonie: così che, forse, le ragioni per cui questo libro ci parla, nonostante e al di là dei suoi molti difetti e delle sue troppe ridondanze, vanno cercate nell'orizzonte del nostro presente.