

**DONNE E SPAZI NELLA
TETRALOGIA *L'AMICA
GENIALE* DI ELENA
FERRANTE: UN
BILDUNGSROMAN DEL
VENTUNESIMO SECOLO?**

PATRICK SAMMUT

**A dissertation presented to
the Faculty of Arts of the
University of Malta for the
degree of Ph.D. in Italian**

September 2021



L-Università
ta' Malta

University of Malta Library – Electronic Thesis & Dissertations (ETD) Repository

The copyright of this thesis/dissertation belongs to the author. The author's rights in respect of this work are as defined by the Copyright Act (Chapter 415) of the Laws of Malta or as modified by any successive legislation.

Users may access this full-text thesis/dissertation and can make use of the information contained in accordance with the Copyright Act provided that the author must be properly acknowledged. Further distribution or reproduction in any format is prohibited without the prior permission of the copyright holder.

ABSTRACT

DONNE E SPAZI NELLA TETRALOGIA *L'AMICA GENIALE* DI ELENA FERRANTE: UN BILDUNGSROMAN DEL VENTUNESIMO SECOLO?

Questo studio si concentra sulla tetralogia *L'amica geniale* di Elena Ferrante, il lavoro che ha reso la scrittrice napoletana nota in tutto il mondo tramite la traduzione in inglese da parte di Ann Goldstein. L'obiettivo principale è quello di dimostrare la forza e il valore d'esemplarità con cui le protagoniste femminili - Lila e Lenù – riescono a farsi strada in reazione a una società e uno spazio prettamente patriarcali nei quali la donna è considerata come un oggetto. Inoltre, si propone l'ipotesi che *L'amica geniale* introduca nuovi elementi nel romanzo di formazione o Bildungsroman, genere nella cui tradizione l'opera si inserisce condividendone molte delle caratteristiche fondanti. Per questo della tetralogia si è parlato anche in termini di ipergenere.

La tesi discute poi la questione della scelta dell'anonimato da parte della scrittrice, parlando anche di altre sue opere, soprattutto il suo primo ciclo di romanzi, e libri come *La frantumaglia* e *L'invenzione occasionale*. Tutto questo serve a dimostrare che esiste un filo rosso che collega queste opere alla tetralogia napoletana de *L'amica geniale*. Vengono trattati anche altri elementi importanti presenti ne *L'amica geniale* come la relazione tra madre e figlia, il concetto di *genius loci*, l'elemento favolistico e il tema della metascrittura.

Il presente lavoro segue le tracce di studiosi contemporanei dell'opera di Elena Ferrante come Tiziana De Rogatis, Stiliana Milkova, Isabella Pinto, Viviana Scarinci, per menzionarne alcune. *L'amica geniale* viene analizzata soprattutto a partire da un punto di vista psicoanalitico e femminista.

Nella conclusione, lo studio offre ulteriori spunti di ricerca in ambiti ancora poco esplorati negli studi su Elena Ferrante. L'Appendice si concentra su uno di questi possibili percorsi di ricerca da sviluppare in un futuro prossimo, cioè i punti di contatto tra il diario di Carla Lonzi e la tetralogia napoletana.

DEDICA

**A mia moglie Rosalie che
mi ha sostenuto e
incoraggiato durante
questi anni di ricerca, e ai
miei figli Andrew, Kristina
e Matthew.**

**Ai miei genitori Ronald ed
Evelyn che hanno sempre
amato la lettura.**

RINGRAZIAMENTI

I ringraziamenti più speciali vanno in primo luogo alla mia relatrice, la Prof.ssa Gloria Lauri Lucente, e alla mia co-relatrice, la Dott.ssa Irene Incarico, per la loro supervisione e il loro incoraggiamento costante, anche durante i momenti di difficoltà, che mi hanno aiutato a portare a fine questo lavoro. Entrambe mi hanno persino dato più di un'opportunità di condividere la mia conoscenza delle opere di Elena Ferrante in vari seminari dal vivo e online con gli studenti che frequentano i corsi di letteratura e cinema italiano nel Dipartimento di Italianistica dell'Università di Malta. Desidero ringraziare il Prof. Ivan Callus per il suo suggerimento iniziale, tanti anni fa, di leggere i lavori di Elena Ferrante; un suggerimento che mi ha aperto la strada a questo intenso *iter* di ricerca che prende la forma della presente tesi. Un ringraziamento va anche al Dott. Alessandro Viti per i suoi utilissimi suggerimenti sulla lingua adoperata durante la scrittura di questa tesi. Colgo anche l'occasione per ringraziare i miei professori di italiano alla Facoltà di Lettere dell'Università di Malta e quelli della Facoltà di Scienze della Formazione all'Università degli Studi di Firenze, che mi hanno istruito e trasmesso l'interesse e l'amore per la lingua, la letteratura e la cultura italiana durante gli anni di formazione. Altri ringraziamenti vanno alla mia famiglia, soprattutto mia moglie Rosalie, che mi è stata vicinissima con molta pazienza durante tutto il percorso. Il lavoro di ricerca che si trova in questa tesi è stato finanziato dallo schema di Borse di Studio ENDEAVOUR.

INDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUZIONE | 1 |
| CAPITOLO 1 | 4 |
| LA SCELTA DELL'ANONIMATO, LE OPERE, LA TETRALOGIA NAPOLETANA | 4 |
| 1.1 CHI POTREBBE ESSERE ELENA FERRANTE? | 4 |
| 1.2 LE OPERE | 5 |
| 1.3 IL SUCCESSO | 6 |
| 1.4 LA SCELTA DELL'ANONIMATO | 7 |
| 1.5 LA TRAMA DE <i>L'AMICA GENIALE</i> : FABULA E INTRECCIO | 8 |
| 1.6 L'AMBIENTAZIONE SPAZIO-TEMPORALE: IL RIONE E NAPOLI | 9 |
| 1.7 L'ELEMENTO STORICO-SOCIALE: CRONOLOGIA | 12 |
| 1.8 <i>L'AMICA GENIALE</i> : OSSERVAZIONI DI NATURA STILISTICA | 12 |
| CAPITOLO 2 | 21 |
| UN <i>BILDUNGSROMAN</i> DEL VENTUNESIMO SECOLO | 21 |
| 2.1 COS'È IL <i>BILDUNGSROMAN</i> ?- ORIGINI | 21 |
| 2.2 IL <i>BILDUNGSROMAN</i> FEMMINILE | 24 |
| 2.3 <i>L'AMICA GENIALE</i> E IL <i>BILDUNGSROMAN</i> | 27 |
| 2.3.1 Alcune caratteristiche del romanzo di formazione nel ciclo de <i>L'amica geniale</i> : | 27 |
| 2.3.2 Elementi ulteriori del romanzo di formazione ne <i>L'amica geniale</i> : | 31 |
| 2.4 CONCLUSIONE | 46 |
| CAPITOLO 3 | 48 |
| UNA RELAZIONE TRIANGOLARE E IL PROCESSO DI FORMAZIONE | 48 |
| 3.0 INTRODUZIONE | 48 |
| 3.1 LENÙ/LILA, LE BAMBOLE TINA/NU, SPARIZIONI E RIAFFIORAMENTI | 50 |
| 3.2 RELAZIONE TRA FIGLIA-LENÙ E MADRE BIOLOGICA-IMMACOLATA | 53 |
| 3.3 RELAZIONE TRA LENÙ E LILA COME AMICA-SORELLA-MADRE SIMBOLICA | 57 |
| 3.4 MATERNITÀ IN PRIMO PIANO | 62 |
| 3.4.1 Lila come madre biologica | 62 |
| 3.4.2 Il rapporto di Lila con le figlie di Lenù | 65 |
| 3.4.3 Il rapporto di Lila - madre simbolica - con Lenù | 66 |
| 3.4.4 La figura di Immacolata e il suo rapporto con Lenù | 67 |

| | |
|--|-----|
| 3.4.5 Il rapporto di Lenù con le tre figlie | 69 |
| 3.5 CONCLUSIONE | 75 |
| CAPITOLO 4 | 77 |
| INTRECCIO TRA PROTAGONISTE E DIMENSIONE SPAZIALE | 77 |
| 4.0 INTRODUZIONE | 77 |
| 4.1 UNA CARTOGRAFIA DELLO SPAZIO | 79 |
| 4.1.1 Lo scantinato | 79 |
| 4.1.2 La scuola e la biblioteca | 81 |
| 4.1.3 Il rione | 84 |
| 4.1.4 Il tunnel | 93 |
| 4.1.5 La fabbrica | 95 |
| 4.1.6 Napoli | 98 |
| 4.1.7 Ischia | 107 |
| 4.1.8 Andare oltre Napoli | 110 |
| 4.1.9 Andare oltre i confini nazionali | 117 |
| 4.2 UNA LETTURA BACHELARDIANA DELLA TETRALOGIA NAPOLETANA | 120 |
| 4.3 CONCLUSIONE | 128 |
| CAPITOLO 5 | 130 |
| IL CONCETTO DI GENIUS LOCI | 130 |
| 5.1 IL CONCETTO DI <i>GENIUS LOCI</i> E IL PERSONAGGIO DI RAFFAELLA “LILA” CERULLO | 130 |
| 5.2 ALTRI <i>GENII LOCORUM</i> -PERSONAGGI | 141 |
| 5.2.1 Il <i>genius loci</i> della pazzia – Melina | 142 |
| 5.2.2 Il <i>genius loci</i> della violenza – Don Achille | 144 |
| 5.2.3 Il <i>genius loci</i> della scuola – La Maestra Oliviero | 146 |
| 5.2.4 Il <i>genius loci</i> della biblioteca rionale – Il Maestro Ferraro | 148 |
| 5.2.5 Il <i>genius loci</i> del liceo – La Professoressa Galiani | 149 |
| 5.2.6 Il <i>genius loci</i> della seduzione – Donato Sarratore | 150 |
| 5.3 CONCLUSIONE | 153 |
| CAPITOLO 6 | 155 |
| UNA FAVOLA DEL VENTUNESIMO SECOLO | 155 |
| 6.0 INTRODUZIONE | 155 |
| 6.1 LILA TRA STREGA E FATA BUONA | 156 |
| 6.2 SPAZI OLTRE IL REALE | 168 |

| | |
|--|-----|
| 6.3 IL PERSONAGGIO DI DON ACHILLE CARRACCI | 171 |
| 6.4 LE BAMBOLE | 173 |
| 6.5 ALTRE PRESENZE MITICO-FANTASTICHE E REMINISCENZE DI FIABE CLASSICHE | 174 |
| 6.6 UNA LETTURA PROPIANA DE <i>L'AMICA GENIALE</i> | 181 |
| 6.7 IL FANTASTICO CHE GUARDA VERSO IL FUTURO: IMMAGINI POST-APOCALITTICHE | 183 |
| 6.8 CONCLUSIONE | 185 |
| CAPITOLO 7 | 186 |
| IL TEMA METASCrittURA | 186 |
| 7.0 INTRODUZIONE | 186 |
| 7.1 LA SCRITTURA COME CAPACITÀ CONDIVISA TRA LILA E LENÙ | 187 |
| 7.2 UNA SCRITTURA AUTENTICA CONTRO UNA CHE IMBROGLIA | 190 |
| 7.3 SCRITTURA COME MALESSERE, MA ANCHE ISPIRAZIONE E LUCE | 192 |
| 7.4 SCRITTURA CHE FA VEDERE COME FUNZIONANO LE COSE; RAPPORTO TRA REALTÀ E FINZIONE; SCRITTURA E SENSO DI RESPONSABILITÀ | 193 |
| 7.5 SCRIVERE PER SAPERSI DISTACCARE DA QUELLO CHE SI SCRIVE E SI PUBBLICA. SCRITTURA COME MATERNITÀ SIMBOLICA | 195 |
| 7.6 ELENA FERRANTE ED ELENA GRECO: UN ROMANZO DENTRO UN ROMANZO | 197 |
| 7.7 SCRITTURA COME ORDINE ED EQUILIBRIO CONTRO IL SENSO DI CAOS | 199 |
| 7.8 SCRITTURA COME TERAPIA E SOPRAVVIVENZA | 201 |
| 7.9 SCRIVERE PER CONQUISTARE LA PROPRIA AUTONOMIA E SENTIRSI PRESENTE | 203 |
| 7.10 FRAGILITÀ DELLA SCRITTURA E IL TESTO IPOTETICO DI LILA | 204 |
| 7.11 CONCLUSIONE | 206 |
| CONCLUSIONE | 207 |
| APPENDICE | 211 |
| UNA LETTURA COMPARATIVA TRA <i>TACI, ANZI PARLA. DIARIO DI UNA FEMMINISTA</i> DI CARLA LONZI E LA TETRALOGIA NAPOLETANA DI ELENA FERRANTE | 211 |
| INTRODUZIONE | 211 |
| INCONTRO CON CARLA LONZI NELLA TETRALOGIA NAPOLETANA | 212 |
| UNA PRESA DI COSCIENZA TRAMITE LA 'DISACCULTURAZIONE' E LA 'DEMASCOLINIZZAZIONE' | 213 |
| DONNE CHE SI RISPECCHIANO IN ALTRE DONNE E DONNE 'NEMICHE' | 216 |
| DONNE CHE SCRIVONO DELLO SCRIVERE | 218 |
| IL BISOGNO DI SOLITUDINE E IL RAPPORTO MADRE-FIGLIA | 219 |
| CONCLUSIONE | 221 |
| BIBLIOGRAFIA | 222 |

INTRODUZIONE

Questa mia ricerca si concentra soprattutto sulla tetralogia di Elena Ferrante che porta il nome di *L'amica geniale* (2011-2014); il lavoro si divide in sette capitoli principali. Il primo capitolo tratta della scelta dell'anonimato da parte di chi scrive, della possibile identità di Elena Ferrante (che ipoteticamente potrebbe essere anche un uomo o un gruppo di persone) e delle sue opere, che vanno dal suo primo romanzo, *L'amore molesto*, pubblicato nel 1992, fino al suo ultimo, *La vita bugiarda degli adulti*, uscito nel 2019. Ferrante ha fatto giganteschi passi in avanti sia nella popolarità sia nello stile producendo 13 libri in meno di trent'anni, raggiungendo l'apice della sua fama con la tetralogia napoletana, anche attraverso le due serie tv basate sui primi due volumi de *L'amica geniale*. Inoltre, in questo capitolo iniziale si dà uno sguardo veloce alla trama dei quattro volumi de *L'amica geniale*, all'ambientazione spazio-temporale e alla cronologia di certi elementi storico-sociali presenti nell'opera in questione. Segue una parte dedicata ai diversi aspetti stilistici della tetralogia.

Il secondo capitolo inizia a trattare direttamente il titolo della mia tesi. Dopo una parte iniziale che discute le origini del romanzo di formazione – o *Bildungsroman* – e dentro la quale si cerca di dare una definizione di questo genere letterario, segue una parte dedicata al romanzo di formazione prettamente femminile. In questa parte, prendendo in considerazione la ricerca fatta da studiosi e ricercatori come E. Abel, M. Hirsch, E. Langland, S.E. Maier, A. Tryniecka, C. Goodman, J.P. Riquelme e S.J. Rosowski, vengono trattati i temi principali e anche i punti di contatto e le differenze tra il romanzo di formazione tradizionale e quello che si è sviluppato più tardi, cioè il *Bildungsroman* femminile. Un'altra parte di questo capitolo discute elementi del romanzo di formazione presenti nella tetralogia napoletana, mentre nella parte finale si legge di elementi ulteriori del romanzo di formazione ne *L'amica geniale* secondo J.P. Riquelme, B.H. Braendlin, S.E. Maier, E.M. Ferrara e altri. Si vede che il modo nel quale le due protagoniste della tetralogia, Lila e Lenù, si comportano in vari momenti della loro vita va oltre lo schema del romanzo di formazione di stampo femminile, avvicinando la tetralogia napoletana alla definizione dell'ipergenere.

Il terzo capitolo tratta del tema della maternità e di varie relazioni come quella tra le due amiche Lenù e Lila (intesa anche come madre simbolica), quella tra Lenù e sua madre biologica, e anche quella tra Lenù e le sue tre figlie. Molto importante è il concetto di ambivalenza sia in rapporto al tema maternità, intesa come un'esperienza positiva e/o negativa, sia in rapporto alle relazioni Lila-Lenù, Lenù-madre biologica e Lenù-figlie, che veicolano di amore e odio allo stesso tempo. La maternità viene intesa perciò come una fase importante nel processo di formazione delle due protagoniste. Nella trattazione di tale relazione triangolare – tra Lenù, Lila e la madre biologica, ma anche tra la madre biologica, Lenù e le proprie figlie – si attingerà a studi di natura psicoanalitica come quelli scritti da C. Maksimovich, E. Van Ness, L. Elwell, L. Curti, G. Alfonzetti, P. Sambuco e altri.

Il quarto è il capitolo centrale e anche il più lungo di questa ricerca. Qui si analizzano i vari spazi nei quali agiscono le due protagoniste. Sono spazi che si possono intendere come cerchi concentrici: partendo dal più angusto, che è lo scantinato, seguiranno poi spazi più estesi come la biblioteca, la scuola, il rione, Napoli, l'Italia e, alla fine, i territori extra-nazionali. Nel

corso di tale processo si vedrà qual è la relazione delle due protagoniste con gli spazi che abitano, e questo anche alla luce delle teorie di Michel de Certeau (come citato da Holly Prescott) e di Henri Lefebvre. Si dimostrerà inoltre come tale relazione si ricollegli in maniera coerente al tema della *Bildung* (nel caso di Lenù il suo abitare spazi diversi la porta alla maturità – strutturalmente intesa come un percorso che prende la forma di un albero in crescita – come donna e scrittrice professionista) o anti-*Bildung* (nel caso di Lila, tramite la sua decisione di restare nel rione si verifica un processo di maturazione ‘rizomatico’, nel senso che durante questo *iter* costruisce per poi ‘decostruire’ la propria vita attraverso la sua scomparsa finale).

Importante è lo spazio-immagine dello scantinato, inteso letteralmente come vuoto sotterraneo e buio nel quale vengono buttate le bambole di Lila e di Lenù (inizio primo volume della tetralogia), ma anche figurativamente, ovvero nell’accezione di spazio-memoria, magazzino di ricordi e di immagini che riemergono fisicamente e psicologicamente (infatti le due bambole vengono ‘restituite’ alla fine della tetralogia).

Il quarto capitolo dimostra inoltre che, abitando spazi diversi, Lenù da persona incerta e dipendente da Lila – e perciò ‘fluida’ – diventa sempre più ‘solida’ nella personalità, sia tramite la scrittura, sia tramite il suo allontanamento dal rione, dalla madre biologica, e dalla sua amica Lila. Dall’altro canto, Lila, intesa come personalità ‘solida’ e ingegnosa fin dalla sua infanzia, si trasformerà gradualmente in un essere ‘fluido’. Tale stato viene già annunciato più di una volta nella tetralogia attraverso gli episodi di smarginatura vissuti da Lila, per poi farci assistere come lettori alla sua uscita di scena.

Il quinto capitolo si lega al quarto perché tratta del concetto di *genius loci* come rappresentato nella tetralogia napoletana. S’inizia con la definizione classica di questo concetto, distinguendolo dal *genius saeculi*, e con il significato di *genius loci* come inteso da filosofi quali Georges Dumézil e architetti paesaggisti come Christian Norberg-Scultz. Più avanti si tratterà di personaggi che valorizzano o lasciano il segno sul territorio descritto dall’autrice, nel nostro caso Elena Ferrante. Tra questi Lila Cerullo – che si lega intimamente allo spazio del rione – che è intesa come spettro che ritorna a visitare Lenù ma anche come angelo custode, presenza costante e incantatrice, e fonte d’ispirazione. È una Lila presentata come forza importantissima, spirito geniale e matrice in ogni tappa della lunga formazione di Lenù. Oltre a Lila, seguirà una scelta soggettiva e limitata di personaggi presenti nel ciclo de *L’amica geniale* che potrebbero essere intesi come *genii loci*, nel senso che contribuiscono in un modo o nell’altro a costruire lo spirito del rione e della città di Napoli.

Nel sesto capitolo si parla degli elementi favolistici presenti nella tetralogia de *L’amica geniale*. Tale aspetto viene trattato nella luce di studiosi come T. De Rogatis – che scorge nell’opera ferrantiana tratti del realismo magico del Meridione - e J. Shulevitz – che legge Ferrante come una femminista nell’ambito della favola. Nel trattamento del personaggio di Lila intesa in senso ambivalente – come strega cattiva ma anche come fata buona – vengono portati alla luce dei lessemi che legano la tetralogia napoletana al genere favolistico. Altri elementi che rimandano alla favola sono le occasioni nelle quali l’essere umano si trasforma in bestia – centrali qui sono la figura dell’‘orco cattivo’ Don Achille e il tema della metamorfosi -, certi simboli – come le scarpe ‘magiche’ disegnate da Lila bambina, le bambole Tina e Nu, ma anche lo specchio -, la contesa tra il bene e il male, gli stessi momenti di smarginatura che presentano Lila come creatura fantasmagorica, il ruolo centrale del suo sguardo che incanta, insieme a certi spazi presenti nella tetralogia che vanno oltre il reale come lo scantinato e gli stagni,

nonché un tema centrale come quello del viaggio. In questo sesto capitolo personaggi come la maestra Oliviero, il ferroviere e poeta Donato Sarratore, Immacolata, la madre biologica di Lenù, Rino – fratello di Lenù -, Stefano Carracci e Nino Sarratore, vengono interpretati in termini favolistici. Segue una limitata lettura proppiana del ciclo de *L'amica geniale* individuando in quest'opera almeno cinque degli otto personaggi-tipo trattati dal teorico russo, e seguendo lo schema modello proposto da lui nel suo *Morfologia della fiaba*. La parte finale del capitolo discute certe immagini post-apocalittiche presenti nella tetralogia ferrantiana. Tutto questo per creare alla fine un romanzo che racconta sì tante realtà contemporanee, ma che al contempo riecheggia tanti modelli di tipo fiabesco-mitico-favolistico.

Il settimo e ultimo capitolo della presente tesi riguarda il tema della metascrittura nella tetralogia ferrantiana. Si portano alla luce le dinamiche dello scrivere da parte di Elena Ferrante come trattate anche ne *La Frantumaglia* (edizione riveduta del 2016) e susseguentemente ne *L'invenzione occasionale* (2019). La tetralogia napoletana viene filtrata da quello che scrive Robert Stam, intendendola perciò come un romanzo polifonico e ibrido, annettendo arti affini. Tali tensioni creative spingono il lettore a riflettere sulla natura del romanzo, rivelando Elena Ferrante come una “anatomista”, che fonde nella sua tetralogia vari generi sia di natura popolare sia letteraria. Visto come un'opera nella quale si intrecciano o si relativizzano a vicenda due o più testi e perciò trasformandoli – quello di Lila e quello di Lenù, ma anche quello di Ferrante e quello dei testi che l'autrice ha letto e le esperienze che ha vissuto – il ciclo de *L'amica geniale* viene presentato come ‘palinsesto’ o evento intertestuale (Stam e Kristeva) e dialogico (Bakhtin).

Questo capitolo finale della tesi tratta inoltre delle varie sfaccettature della scrittura come traspaiono dal ciclo de *L'amica geniale*: la scrittura come capacità condivisa tra le due amiche geniali; la scrittura come veicolo di verità ma anche di menzogna; la scrittura come malessere, ma anche ispirazione e luce; la scrittura come maternità simbolica; *L'amica geniale* inteso come un romanzo dentro un romanzo; la scrittura che dà ordine al caos; la scrittura come terapia e sopravvivenza; e, infine, la scrittura intesa come mezzo che porta alla conquista della propria autonomia ma anche al sentirsi presente. Si conclude con l'idea che nella tetralogia napoletana la scrittura segna in modo definitivo le due protagoniste, e che così facendo contribuisce al percorso di formazione di ambedue.

CAPITOLO 1

LA SCELTA DELL'ANONIMATO, LE OPERE, LA TETRALOGIA NAPOLETANA

1.1 CHI POTREBBE ESSERE ELENA FERRANTE?

Elena Ferrante è solo uno pseudonimo. Quello che si sa è che nasce nella prima metà degli anni quaranta, probabilmente nel 1943, a Napoli. Oggi perciò dovrebbe avere circa 78 anni. Ha studiato i classici, è stata traduttrice, insegnante, madre, ammira Omero, Shakespeare e Cechov, tiene accanto a sé sul comodino i libri di Federigo Tozzi, Alba De Cespedes ed Elsa Morante.

Tanti si chiedono chi è in realtà. Tra i nomi usciti fuori: lo scrittore Domenico Starnone; sua moglie, e traduttrice napoletana, Anita Raja; il giornalista Goffredo Fofi; Marcella Marmo, una professoressa di Storia all'Università di Napoli; gli stessi editori e/o Sandro Ferri e Sandra Ozzola; e anche la sua traduttrice Ann Goldstein. Nell'ottobre del 2016 il giornalista Claudio Gatti, dopo aver fatto un'analisi dei redditi registrati da Edizioni e/o, la casa editrice di Ferrante in Italia, aveva annunciato che Ferrante era in realtà Anita Raja, traduttrice freelance nella stessa casa editrice.¹ Poco dopo, in sei brevi tweet, come risposta all'articolo di Gatti, Raja confermava che Elena Ferrante era lei, sostenendo che tale ammissione non avrebbe cambiato niente della relazione che i lettori avevano con libri che per loro continuavano a essere di Ferrante, non suoi. Aggiungeva che non intendeva parlare utilizzando la prima persona, neanche dare interviste o rilasciare dichiarazioni, chiedendo allo stesso tempo di lasciarla vivere e scrivere in pace.²

¹ Claudio Gatti, "Ecco la vera identità di Elena Ferrante," *Il Sole 24 ORE*, consultato il 23 dicembre, 2019, <https://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-10-02/elena-ferrante-tracce-dell-autrice-ritrovata-105611.shtml?uuid=ADEqsgUB>.

² Ilaria Maria Sala, "(Updated: Fake, Says Publisher) 'Anita Raja' Says She Is Elena Ferrante and Asks to Be Left Alone.," *Quartz*, consultato il 23 dicembre, 2019, <https://qz.com/801069/in-six-tweets-translator-anita-raja-confirms-she-is-author-elena-ferrante-and-asks-to-be-left-alone/>. Riguardo questa identificazione Raja-Ferrante vedi, Daniel R. Schwarz, "Elena Ferrante's Neapolitan Quartet: Women Discovering their Voices in a Violent and Sexist Male Society", in *Reading the Modern European Novel since 1900: A Critical Study of Major Fiction from Proust's Swann's Way to Ferrante's Neapolitan Tetralogy*, First edition (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2018), pp. 321-323.

1.2 LE OPERE

I suoi romanzi sono otto e vengono suddivisi principalmente in due cicli.³ Il primo ciclo è composto da *L'amore molesto*, 1992; *I giorni dell'abbandono*, 2002; e *La figlia oscura*, 2006, più tardi raccolti insieme in un volume unico intitolato *Cronache del mal d'amore*, 2012. Il secondo ciclo è noto come il ciclo napoletano, o la tetralogia napoletana, o ancora *Neapolitan novels*, e comprende *L'amica geniale* (AG), 2011; *Storia del nuovo cognome* (SNC), 2012; *Storia di chi fugge e di chi resta* (SFR), 2013; e *Storia della bambina perduta* (SBP), 2014.⁴ Il 7 novembre del 2019 è uscito un suo nuovo romanzo, intitolato *La vita bugiarda degli adulti*.⁵

Oltre a questi romanzi, Ferrante è autrice di altri libri, tra i quali *La frantumaglia*, uscito originariamente nel 2003, ma ristampato e aggiornato due volte, nel 2007 e nel 2016. Si tratta di una raccolta di lettere mandate dai fan, conversazioni immaginate, interviste, pezzi narrativi scritti ma non inclusi nei suoi romanzi, saggi, riflessioni su aspetti vari, un breve racconto ed episodi della sua infanzia. Il tutto è assemblato con l'obiettivo di far capire meglio e addentrarsi nel mondo Ferrante. L'autrice si interrompe continuamente con addenda, note a fin di pagina e poscritti, però il libro non è né un'autobiografia, né un memoir, né un diario. Nel 2007

³ Riguardo la continuità ed evoluzione nell'opera di Ferrante vedi Claudia Carmina, 'Dalle *Cronache del mal d'amore* al Ciclo dell'*Amica Geniale*: Continuità ed evoluzione nella narrativa di Elena Ferrante', in *Nuove Ricerche su Elena Ferrante*, ed. G. Traina and M. Panetta, Diacritica Edizioni, 2019, 31–43, https://www.academia.edu/41856594/Dalle_Cronache_del_mal_d_amore_al_ciclo_dell_Amica_geniale_continuit%C3%A0_ed_evoluzione_nella_narrativa_di_Elena_Ferrante?auto=download&email_work_card=download-paper. Riguardo le differenze stilistiche tra il primo e il secondo ciclo dei romanzi di Ferrante vedi, Katrina Dodson, 'Ann Goldstein: The Face of Ferrante', *Guernica*, 15 January 2016, <https://www.guernicamag.com/the-face-of-ferrante/>.

⁴ Per William Deresiewicz il primo ciclo di romanzi che è caratterizzato dal psicodrama, apre le porte al sociodrama con la pubblicazione della tetralogia napoletana, in 'Conditions of Emergence: On Elena Ferrante', 24 September 2015, <https://www.thenation.com/article/archive/conditions-of-emergence-on-elena-ferrante/>. I libri di Ferrante usati per questo saggio sono: Elena Ferrante, *L'amica geniale: infanzia, adolescenza*, Dal Mondo (Roma: E/o, 2011).; Elena Ferrante, *Storia del nuovo cognome: giovinezza, L'amica Geniale*, volume secondo (Roma: Edizione e/o, 2012).; Elena Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta: tempo di mezzo*, Dal Mondo, volume terzo (Roma: edizioni e/o, 2013).; Elena Ferrante, *Storia della bambina perduta, L'amica Geniale*, Quarto e ultimo volume (Roma: edizioni e/o, 2014).; e Elena Ferrante, *La frantumaglia: carte: 1991-2003, tessere: 2003-2007, lettere: 2011-2016*, Nuova edizione, Dal mondo Italia (Roma: Edizioni e/o, 2016).

⁵ Come successe con i romanzi precedenti di Ferrante, anche in questo caso vengono pubblicate numerose recensioni per l'occasione. Vedi: Alice Figini, "'La vita bugiarda degli adulti' di Elena Ferrante," *Culturificio*, November 25, 2019, <https://culturificio.org/la-vita-bugiarda-degli-adulti-di-elena-ferrante/>; Paolo Di Stefano, "Elena Ferrante, il nuovo libro. Ritorno in una Napoli di specchi," *Corriere della Sera*, November 5, 2019, [/a-lettura/elena-ferrante/notizie/elena-ferrante-nuovo-libro-ritorno-una-napoli-specchi-speciale-258bef82-fff1-11e9-86c6-d2f1a0d8af2e.shtml](https://www.corriere.it/cultura/2019/11/05/elena-ferrante-notizie/elena-ferrante-nuovo-libro-ritorno-una-napoli-specchi-speciale-258bef82-fff1-11e9-86c6-d2f1a0d8af2e.shtml); Isabella Fava, "Il nuovo libro di Elena Ferrante: ecco perché ci piace," *Donna Moderna* (blog), November 6, 2019, <https://www.donnamoderna.com/news/cultura-e-spettacolo/elena-ferrante-nuovo-libro>; Oscar Buonamano, "Napoli, musa ispiratrice di Elena Ferrante," *Culture metropolitane* (blog), consultato il 15 dicembre, 2019, <http://culturemetropolitane.blogautore.espresso.repubblica.it/2019/11/26/napoli-musa-ispiratrice-di-elena-ferrante/>; Riccardo De Palo, "'La vita bugiarda degli adulti', la recensione in anteprima del nuovo romanzo di Elena Ferrante," consultato il 15 dicembre, 2019, https://www.ilmessaggero.it/blog/lampi/elena_ferrante_nuovo_romanzo_la_vita_bugiarda_degli_adulti-4842508.html; Michela Tamburrino, "Giovanna, tradita nei suoi sogni d'infanzia: ecco in anteprima il nuovo libro di Elena Ferrante," consultato il 15 dicembre, 2019, https://www.lastampa.it/topnews/tempi-moderni/2019/11/05/news/la-difficile-vita-di-giovanna-tradita-nei-suoi-sogni-d-infanzia-ecco-in-anteprima-il-nuovo-libro-di-elena-ferrante-1.37835789/amp/?__twitter_impression=true; Patricia Lockwood, 'I Hate Nadia beyond Reason', *London Review of Books*, 18 February 2021, <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v43/n04/patricia-lockwood/i-hate-nadia-beyond-reason>.

Ferrante ha anche pubblicato un breve racconto illustrato per bambini intitolato *La spiaggia di notte*.

Inoltre, tra il gennaio del 2018 e il gennaio del 2019, Ferrante ha scritto una serie di brevi articoli-riflessioni (in tutto 51) per *The Guardian*, tradotti in inglese dalla sua traduttrice Ann Goldstein; articoli che sono stati raccolti nel libro *L'invenzione occasionale* (2019).⁶ Alcuni hanno scorto ne *L'invenzione occasionale* un seguito de *La frantumaglia*, perché anche in questo recente volume, Ferrante scrive dell'arte dello scrivere, di letteratura, di cinema, e racconta la società che abitiamo raccontando “di se, della famiglia, del rapporto tra genitori e figli, tra figli e genitori, e di come ci sia un'assoluta continuità tra una condizione e l'altra.”⁷

1.3 IL SUCCESSO

In tutto, fino a novembre del 2019, Ferrante ha venduto circa 12 milioni di libri⁸ in 50 paesi differenti, e continua a vendere soprattutto dopo l'uscita della prima stagione della serie tv *L'amica geniale* nel novembre 2018. Tutti i libri di Ferrante sono stati tradotti in inglese da Ann Goldstein e sono apprezzatissimi soprattutto dai lettori statunitensi. Proprio negli Stati Uniti è stato coniato il termine *Ferrante fever* - espressione nata in una libreria a New York nel 2015 - proprio per descrivere il fenomeno del grande successo di Ferrante nel mondo. Nel 2014 Ferrante viene inclusa da “Foreign Policy” (sottotitolato “The global Magazine of News and Ideas”, una pubblicazione statunitense fondata nel 1970) tra i cento pensatori più influenti del mondo.

I romanzi di Ferrante sono stati adattati al cinema da Mario Martone (*L'amore molesto*, 1995) e Roberto Faenza (*I giorni dell'abbandono*, 2005) In televisione l'adattamento è avvenuto tramite una collaborazione tra la Rai e HBO, grazie al regista Saverio Costanzo (*L'amica geniale*, prima stagione, novembre 2018; la seconda stagione è uscita nel gennaio/febbraio 2020). Inoltre, nel 2017 è uscito il documentario “Ferrante Fever”, del regista Giacomo Durzi,

⁶ Elena Ferrante and Andrea Ucini, *L'invenzione occasionale* (Roma: e/o, 2019). Il volume è poi uscito nella versione inglese sotto il titolo di *Incidental Inventions*, edito da Europa Editions, 2019.

⁷ Vedi Oscar Buonamano, “«Il mondo nuovo» di Elena Ferrante e Vladimir Nabokov,” *Culture metropolitane* (blog), consultato il 24 dicembre, 2019, <http://culturemetropolitane.blogautore.espresso.repubblica.it/2019/06/04/%c2%abil-mondo-nuovo%c2%bb-di-elena-ferrante-e-vladimir-nabokov/>; Erminio Fischetti, ‘L'invenzione Occasionale’, Mangialibri, 17 July 2019, <http://www.mangialibri.com/libri/1%E2%80%99invenzione-occasionale>.

⁸ Jolanda Di Virgilio, “La mia notte con Elena Ferrante,” *Il Libraio*, November 5, 2019, <https://www.illibraio.it/la-vita-bugiarda-degli-adulti-elena-ferrante-1246132/>; Isabella Fava, ‘Il nuovo libro di Elena Ferrante’; Lara Crinò, “‘La vita bugiarda degli adulti’ di Elena Ferrante: la recensione in anteprima,” *Repubblica.it*, November 4, 2019, https://www.repubblica.it/robinson/2019/11/05/news/recensione_anteprima_elena_ferrante_la_vita_bugiarda_degli_adulti-240228230/; Laura Pezzino, “«La vita bugiarda degli adulti»: il nuovo libro di Elena Ferrante in 5 punti,” *VanityFair.it* (blog), November 5, 2019, <https://www.vanityfair.it/show/libri/2019/11/05/la-vita-bugiarda-degli-adulti-nuovo-libro-romanzo-elena-ferrante-trama>; Antonella Lattanzi, “Giovanna ha una zia (poco geniale) che fa scoprire le bugie degli adulti,” Edizioni E/O, consultato il 15 dicembre, 2019, <http://www.edizionieo.it/review/9499>.

nel quale si racconta - tramite la voce di testimoni d'eccezione - il percorso e lo straordinario successo dell'opera di Ferrante, partendo dai vicoli di Napoli e approdando negli Stati Uniti.⁹

1.4 LA SCELTA DELL'ANONIMATO

Ferrante ha tenuto la sua identità nascosta fin dalla pubblicazione del suo primo romanzo nel 1992, e tale situazione persiste ancora. In una lettera inviata agli editori del 1991, ancora da scrittrice esordiente, scrive: “Non parteciperò a dibattiti e convegni, se mi inviteranno. Non andrò a ritirare premi, se me ne vorranno dare. Non promuoverò il libro mai, soprattutto in televisione, né in Italia né eventualmente all'estero. Interverrò solo attraverso la scrittura.” (*La frantumaglia*, 2016, p. 12)

Inoltre, in un'intervista data ai suoi editori nel 2015, alla “Paris Review”, Ferrante afferma: “La mia esperienza di narratrice, sia quella inedita che quella pubblicata, si è compiuta, dopo i vent'anni totalmente nel tentativo di raccontare con una scrittura adeguata il mio sesso e la sua differenza.” (*La frantumaglia*, p. 257) Da tale affermazione si potrebbe dedurre che Ferrante sia una donna.¹⁰

Tanti si chiedono il perché Ferrante abbia scelto di firmare le sue (i suoi? i loro?) opere con uno pseudonimo. Le ragioni sono private, politiche, o persino parte di una strategia di *marketing*. Scegliendo lo pseudonimo Ferrante vuole proteggersi contro quelli che vorrebbero interpretare le sue opere come autobiografia, ma anche come una denuncia contro la criminalità locale (la camorra)? In questo caso è utile ricordare le parole della protagonista Lenù nel quarto volume dell'*Amica geniale, Storia della bambina perduta*: “aveva letto le mie pagine come una sorta di autobiografia, una sistemazione in forma di romanzo dell'esperienza che avevo della Napoli più povera e violenta.” (SBP, 243)¹¹

Perché tanti vorrebbero conoscere il vero nome di Elena Ferrante? Forse ciò riflette quanto la letteratura oggi, nella comunicazione culturale, sia di fatto totalmente asservita a fattori estrinseci, tipo l'identità dell'autore, il suo ruolo pubblico, e la commestibilità della sua immagine?¹² Proprio a questo riguardo Ferrante si chiede in una lettera del 1995 a Francesco Ermani: “non fa notizia, per le pagine culturali, che sia uscito un buon libro? Fa notizia piuttosto che un nome in grado di dire qualcosa alle redazioni abbia firmato un qualsiasi libro?” (*La frantumaglia*, p. 41)

Riguardo l'anonimato di Ferrante, Beatrice Collina scrive di identità autoriale e sostiene che

⁹ Della serie televisiva di Saverio Costanzo, ma anche delle versioni filmiche dei primi due romanzi di Ferrante, tratta Viviana Scarinci nella sua recentissima pubblicazione Viviana Scarinci, *Il libro di tutti e di nessuno: Elena Ferrante, un ritratto delle italiane del XX secolo*, 2020, pp. 142-145.

¹⁰ Di quest'idea è Annalena Benini, in ‘Le amiche geniali’, 9 December 2013, <https://www.ilfoglio.it/articoli/2013/12/09/news/le-amiche-geniali-55886/>.

¹¹ Di scelta dell'anonimato come difesa scrive Claudia Gargano in ‘La giusta distanza’, in Donatella La Monaca and Domenica Perrone, eds., *Incontro con Elena Ferrante, Memoria & Identità 5* (Palermo: Palermo University Press, 2019), p. 108.

¹² Caterina Verbaro, “Cancellature. Il caso Elena Ferrante/5,” *La letteratura e noi* · Blog diretto da Romano Luperini, consultato il 22 gennaio, 2018, <https://www.lalletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/357-cancellature-il-caso-elena-ferrante-5.html>.

L'identità di Ferrante non è nascosta, anzi è più palese [...] sappiamo moltissimo di Ferrante, perché la sua opera, soprattutto *L'amica geniale* [ma anche *La frantumaglia*, e adesso i suoi brevi articoli settimanali su 'The Guardian'], parla di lei e per lei. Sappiamo cosa pensa e come la pensa, [...] sua concezione della letteratura [...] sue idee sulla scrittura [...] sua poetica dell'amicizia [...] le sue letture e le sue preferenze letterarie, siamo informati sull'evoluzione o sugli attraversamenti dell'ultimo mezzo secolo di storia, politica, femminismo [...] Ferrante sottrae alla nostra conoscenza [...] la sua privacy.¹³

Invece, per Olivia Santovetti l'anonimato è inteso come difesa e risorsa: scrivere sapendo di non dover apparire - citando Ferrante - "genera uno spazio di libertà creativa assoluta." Santovetti aggiunge che l'anonimato "non solo preserva la libertà di chi scrive ma lascia che il testo, indipendentemente dal suo autore, si conquisti il suo lettore."¹⁴

Riguardo la questione della difesa, Roberto Saviano amaramente ammette:

Con il tempo ho scoperto che metterci la faccia e il corpo - accanto alla scrittura - vuol dire anche offrire carne e sangue ai nemici perché possano farne brandelli. Ho scoperto che esistono verità difficili da scrivere senza l'anonimato ho scoperto che esistono verità che prediligono che il volto si smaterializzi, che resti nell'ombra, perché le cose dette sono talmente personali che aggiungere carne e sangue vorrebbe dire due cose: rinunciare all'autenticità del racconto e morire.¹⁵

Da rammentare pure che, alla domanda "Perché ha scelto di non diventare un personaggio pubblico?", fatta da Stefania Scateni nel 2002, Ferrante risponde: "La fatica di scrivere tocca ogni punto del corpo. Quando il libro è finito, è come se si fosse stati perquisiti senza rispetto... Pubblica del resto è l'opera: lì c'è tutto quello che abbiamo da dire." (*La frantumaglia*, p. 75) Ferrante resta fermamente determinata su un punto particolare: nell'opera pubblicata c'è tutto quello che l'autrice/autore ha da dire. Uno scrittore si riconosce per e in ciò che scrive: "Io credo che i libri non abbiano alcun bisogno degli autori, una volta che siano stati scritti. Se hanno qualcosa da raccontare, troveranno presto o tardi lettori; se no, no." (*La frantumaglia*, p. 12)

Malgrado la scelta dell'anonimato Ferrante fu candidata al Premio Strega due volte: nel 1993 con *L'amore molesto*, e nel 2015 con *Storia della bambina perduta*.

1.5 LA TRAMA DE *L'AMICA GENIALE*: FABULA E INTRECCIO

La fabula è la storia narrata, l'insieme degli eventi che si verificano in un romanzo.¹⁶ Nella tetralogia di Ferrante, lunga 1700 pagine circa, si legge la storia di due amiche, Lenù e Lila: si descrivono come bambine alle elementari, poi come giovani nel rione, poi come adulte e donne

¹³ Beatrice Collina, "Esserci e non esserci. Il caso Elena Ferrante/3," *La letteratura e noi* · Blog diretto da Romano Luperini, consultato il 27 ottobre, 2018, <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/352-esserci-e-non-esserci-il-caso-elena-ferrante-3.html>.

¹⁴ Olivia Santovetti, 'Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de *L'amica geniale* (2011-2014) di Elena Ferrante', *Allegoria*, gennaio/giugno 2016.

¹⁵ Roberto Saviano, 'Roberto Saviano: cara Ferrante ti candido al premio Strega', *Repubblica.it*, 21 February 2015, http://www.repubblica.it/cultura/2015/02/21/news/roberto_saviano_cara_ferrante_ti_candido_al_premio_strega-107829542/.

¹⁶ Federico Bertoni, *Romanzo* (Scandicci: La Nuova Italia, 1998), p. 115.

sposate, più tardi come donne che si separano dai mariti e diventano autonome, non senza difficoltà e sfide da affrontare, fin quando si arriva alla loro vecchiaia e alla scomparsa di Lila.

L'intreccio è invece il modo in cui tali eventi vengono presentati nel testo e poi ricostruiti dal lettore; è il modo nel quale tali avvenimenti vengono *distribuiti*, ordinati in una costruzione determinata, esposti in modo che le componenti della fabula si trasformino in una composizione letteraria.¹⁷ L'intreccio è una struttura voluta e organizzata, fatta di una serie di operazioni (spostamenti, manipolazioni temporali, tessiture parallele, e tutto il resto) che fanno pensare a un intervento di regia.¹⁸ Nelle pagine introduttive de *L'amica geniale*, Lenù vecchia viene informata da Rino, figlio di Lila, che quest'ultima è scomparsa da tanti giorni. Il figlio scopre che Lila ha cancellato ogni sua traccia. Questo spinge Lenù a reagire e a decidere di scrivere il racconto di loro due dall'infanzia (inizio anni '50) fino al presente (2010, 60 anni dopo).¹⁹ Si assiste perciò, tramite il ricordo e la scrittura, al ritorno all'infanzia, e al racconto della vita delle due amiche dai tempi della Ricostruzione fino al presente, con tante analessi dentro questo flashback principale, ma anche prolessi ed ellissi (omissioni, come il salto/omissione del matrimonio di Lenù con Pietro Airola, per raccontare invece il periodo di crisi vissuto da Lila quando lavorava in fabbrica). Alla fine della tetralogia si ritorna al presente, e le bambole sparite 60 anni prima ricompaiono nella vita di Lenù, ora una donna di 66 anni.

Il romanzo viene inteso come un universo virtuale e multiforme da Federico Bertoni, secondo il quale l'intreccio dovrebbe essere un groviglio di destini possibili in cui alcuni fili vengono selezionati e condotti a uno sviluppo effettivo.²⁰ Anche *L'amica geniale*, come intreccio, è "un groviglio di destini possibili." Nel corso della lettura della tetralogia napoletana il lettore potrebbe porsi varie domande: cosa sarebbe successo se Lila, non Lenù, avesse avuto l'opportunità di continuare i suoi studi scolastici?; o se le due amiche avessero avuto pari opportunità?; cosa sarebbe successo se Lenù avesse deciso di sposare il muratore Antonio, non lo studente intelligente e figlio di genitori intellettuali, Pietro Airola?; cosa sarebbe successo se Lila avesse sposato Marcello Solara (il camorrista) o Nino Sarratore (lo studente brillante e donnaiolo) invece del salumiere Stefano Carracci?; cosa sarebbe successo se Lenù non avesse incontrato maestre come la Oliviero e la Galiani che l'hanno aiutata a rafforzare il suo livello di cultura tramite la lettura di libri e giornali, offrendole svariate opportunità?

1.6 L'AMBIENTAZIONE SPAZIO-TEMPORALE: IL RIONE E NAPOLI

Con i suoi romanzi ambientati a Napoli (soprattutto *L'amore molesto*, *L'amica geniale* e *La vita bugiarda degli adulti*) Ferrante entra a far parte della schiera di quegli scrittori che hanno avuto o hanno forti legami napoletani. Tra questi, Matilde Serao, nata in Grecia nel 1856 ma

¹⁷ *Ibid.*, pp. 114-115.

¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹ Gerhild Fuchs include nel suo saggio una tabella cronologica dei quattro volumi della tetralogia: *L'amica geniale* (1950-1960); *Storia del nuovo cognome* (1960-1968); *Storia di chi fugge e di chi resta* (1968-1976); *Storia della bambina perduta* (1976-anni 2000), in 'Beheimatung Und Fremdheit in Einem Armenviertel Neaples: Elena Ferrantes *L'amica Geniale* (2011-2014)', in *Jenseits Der Hauptstadt. Stadtebilder Der Romania Im Spannungsfeld von Urbanitat, Nationalitat Und Globalisierung*, vol. 6 (Gottingen: V & R Unipress/Mainz University Press, 2019), p. 137, https://www.academia.edu/40678620/Ferrante_Beheimatung_und_Fremdheit?email_work_card=view-paper.

²⁰ *Ibid.*, p. 119.

vissuta a Napoli - e anche a Roma - da quando aveva 4 anni, morta a Napoli nel 1927, autrice del romanzo *Il ventre di Napoli*, 1884; Curzio Malaparte, nato a Prato nel 1898, morto a Roma nel 1957, ma che, nel romanzo *La pelle*, pubblicato nel 1949 e ambientato per la maggior parte a Napoli, narra dell'occupazione alleata in Italia dal 1943 al 1945; Anna Maria Ortese, nata a Roma nel 1914, morta a Rapallo, Genova, nel 1998, ma vissuta per lunghi anni a Napoli e autrice della raccolta di novelle, *Il mare non bagna Napoli* (1953), ma anche dei romanzi *Il porto di Toledo* (1975) e *Il Cardillo addolorato* (1993); Fabrizia Ramondino, nata a Napoli nel 1936 e morta a Gaeta nel 2008, autrice di *Althénopis* (1981), romanzo ambientato in una Napoli sfasciata e occupata dai tedeschi nella Seconda Guerra Mondiale, e *Un giorno e mezzo* (1988), romanzo nel quale ritrae la Napoli dell'anno 1969; Domenico Starnone, nato a Saviano, vicino a Napoli, nel 1943, autore di romanzi ambientati nella città partenopea come *Via Gemito* (2001) – un romanzo di memoria raccontato dal punto di vista di un figlio che ridà vita a una madre vittima di un padre ambizioso e violento -, e *Lacci* (2014) – che racconta di una moglie e madre abbandonata da un marito che poi finirà per ritornare; Ermanno Rea, autore della trilogia di romanzi napoletani *Rosso Napoli. Trilogia dei ritorni e degli addii*, uscita nel 2009, e comprendeva i romanzi *Mistero napoletano* (1995), *La dimissione* (2002) e *Napoli ferrovia* (2007); Elisabetta Rasy con il suo romanzo *Posillipo* (1997). Infine Roberto Saviano, nato a Napoli nel 1979, autore del libro di successo *Gomorra* (2008), ambientato nel capoluogo campano, nido della Camorra.

Il rione (o quartiere, spazio microcosmico senza nome) è il luogo nel quale Ferrante ambienta l'azione della sua tetralogia napoletana; è stato individuato nella realtà come il rione Luzzatti. Tale spazio è da intendere in vari modi: come luogo individuato, cioè una periferia degradata ai margini della città; ma anche come nucleo centrale dell'interiorità e della creatività di Elena Greco.²¹ In più, ne *L'amica geniale* il rione è uno spazio di rumori e disordine, di violenza tra le generazioni, tra le bande rivali, tra uomini e donne. In tale ambiente

la Ferrante ci 'fa vedere' e ci 'fa camminare' tra i vicoli e le case di un rione, ma senza mai arrivare a dirci di quale luogo di Napoli esattamente si tratti. Il suo è un realismo allusivo che sceglie il non mostrarci per intero la realtà, senza però perdere nulla della sua capacità di ricostruire un ambiente o un dialogo.²²

Altri luoghi nei quali Ferrante ambienta le azioni della sua tetralogia napoletana sono Pisa (dove Lenù studia da giovane alla Normale), Firenze (dove Lenù si sposa e vive con il marito Pietro Airola), Genova (dove si trovano i suoceri di Lenù), Milano (dove si trova la casa editrice di Lenù), Torino (è la città dove Lenù si ritira dopo aver lasciato una volta per tutte Napoli nel 1995 e dove scrive la storia sua e di Lila), Parigi (Mariarosa, cognata di Lenù, la invita a partecipare alle manifestazioni studentesche), Nanterre (editrice del secondo libro di Lenù); inoltre Lenù scrittrice viaggia anche in Germania e negli Stati Uniti.

Lasciando il rione, Lenù penetra in uno spazio dell'avventura che equivale a un'acquisizione di esperienza. Lungo il cammino, oltre agli spostamenti nello spazio e allo sviluppo delle vicende, il romanzo segue le trasformazioni stesse del personaggio.²³

²¹ Tiziana De Rogatis, 'Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'*Amica geniale*', ARCADE, 12 October 2016, <http://arcade.stanford.edu/content/metamorfosi-del-tempo-il-ciclo-dellamica-geniale>.

²² Andrea Villarini, 'Riflessioni sociolinguistiche a margine de *L'amica Geniale* di Elena Ferrante', ARCADE, 21 February 2017, <http://arcade.stanford.edu/content/riflessioni-sociolinguistiche-margine-de-1%E2%80%99amica-geniale-di-elena-ferrante-0>.

²³ Bertoni, p. 107.

Ferrante scrive del rione, perciò della provincia di Napoli, una società povera e soffocante. Però è anche una scrittrice che rompe le barriere (“smargina”) della provincia, della regione, persino quella nazionale, acquistando fama europea, mondiale, soprattutto negli USA.

Nel romanzo, Ferrante dichiara che

Napoli è uno spazio che contiene tutte le mie esperienze primarie, infantili, adolescenziali, della prima giovinezza. Molte delle storie di persone che conosco e a cui ho voluto bene si sono sviluppate in quella città e con le parole di quella città... i miei libri, anche se muovono dall’oggi e da città diverse [hanno] radici napoletane.²⁴

A Rachel Donadio Ferrante risponde: “Napoli è la mia città, la città in cui ho imparato in fretta... il meglio e il peggio dell’Italia e del mondo. Consiglio a tutti di venirci a vivere anche solo per qualche settimana. È un tirocinio in tutti i sensi stupefacente.” (*La frantumaglia*, p. 247)

La Napoli di Ferrante è spesso presentata “come una città ostile, brutale, una riserva di caccia in cui gli uomini sono assoluti padroni del territorio e le donne prede in affanno.”²⁵ Ne *L’amica geniale* “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.”²⁶ Queste parole di Giovanni Turchetta rammentano quello che si legge nel terzo volume della tetralogia:

Ma solo per scoprire, nei decenni a venire, che mi ero sbagliata, che si trattava di una catena con anelli sempre più grandi: il rione rimandava alla città, la città all’Italia, l’Italia all’Europa, l’Europa a tutto il pianeta. E oggi la vedo così: non è il rione a essere malato, non è Napoli, è il globo terrestre, è l’universo, o gli universi. (SFR, 19)

Napoli potrebbe essere intesa persino come lo specchio attraverso il quale sia Ortese sia Ferrante misurano la propria identità:

È soprattutto nel quarto volume de *L’amica geniale*, *Storia della bambina perduta*, dove emerge, non meno drammaticamente che nei precedenti volumi ma con una forza conclusiva che odora di denuncia e un risolutivo cinismo, la visione di una Napoli, e di un’Italia, che riconosciamo anche nelle parole, spesso durissime, della Ortese. La città di Napoli si tramuta nel simbolo riflesso dell’Italia, delusa e arresasi di fronte alle mancate promesse e alle false attese di un popolo che, in momenti diversi, ha desistito con la stessa tragica ripetitività. Ma Napoli è anche lo specchio attraverso il quale le due autrici [Ortese e Ferrante] misurano la propria identità...²⁷

²⁴ Mirella Armiero, “Elena Ferrante, il lato femminista,” *Www.Libreriadelledonne.It* (blog), consultato il 18 aprile, 2017, <http://www.libreriadelledonne.it/elena-ferrante-il-lato-femminista/>.

²⁵ Laura Benedetti, “Il linguaggio dell’amicizia e della città: ‘L’amica Geniale’ di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento,” *Quaderni d’italianistica* 33, no. 2 (February 9, 2013), p. 174.

²⁶ Giovanni Turchetta, ‘Dal rione al mainstream : l’amica geniale di Elena Ferrante’, in *Tirature '16. Un mondo da tradurre*, ed. Vittorio Spinazzola, vol. 2016 (il Saggiatore, 2016), <https://air.unimi.it/handle/2434/392097#.Wnb49KinHIU>.

²⁷ Adele Ricciotti, “Un confronto tra Elena Ferrante e Anna Maria Ortese: la città di Napoli, la fuga, l’identità,” *Zibaldone. Estudios italianos* 4, no. 2 (2016), pp. 111–22. Dello sfondo storico-sociale-politico-economico nella tetralogia ferrantiana e del legame tra il personale e il politico vedi anche Daniel R. Schwarz, ‘Elena Ferrante’s Neapolitan Quartet: Women Discovering Their Voices in a Violent and Sexist Male Society’, in *Reading the Modern European Novel since 1900*, n.d., 286–326; Alessia Risi, ‘Elena Ferrante’s Neapolitan Novels: Retelling History through Gendered Fiction’, *Journal of Romance Studies* 18, no. 3 (2018): 317–40; e Benini, ‘Le amiche geniali’, *op. cit.*.

1.7 L'ELEMENTO STORICO-SOCIALE: CRONOLOGIA

L'amica geniale “segna il passaggio di Elena Ferrante dalla storia privata ad un affresco epocale in cui vengono tratteggiati non solo rapporti interpersonali ma anche i cambiamenti di un quartiere napoletano dal dopoguerra alla soglia degli anni Sessanta [nel caso del primo volume].”²⁸ Tutti i quattro volumi insieme coprono un arco di tempo di circa 60 anni, cioè dal 1944 - l'anno in cui sono nate Lenù e Lila²⁹ - fino all'anno 2010, cioè l'anno nel quale l'io narrante di Lenù scrive il racconto della vita delle due amiche geniali.

Tra gli avvenimenti storici che vengono registrati nella tetralogia ferrantiana: Piazza Fontana, 12 dicembre 1969, “Quando saltò per aria la Banca dell'Agricoltura mi trovavo a Milano...” (SFR, 212); “era subito dopo il colpo di stato in Cile”, 11 settembre 1973 (SFR, 251); “la strage di Brescia”, 28 maggio 1974, in Piazza della Loggia (SFR, 266) - sono gli anni di piombo; la notte del 3-4 agosto 1974, la “bomba fascista sull'Italicus” (SFR, 281); “... morte di Ulrike Meinhof, [...] nascita della repubblica socialista del Vietnam, [...] avanzata elettorale del partito comunista...”. (SFR, 355);³⁰ il terremoto in Friuli, 6 maggio 1976; il caso delle “tangenti che la Lockheed aveva pagato a Tanassi e a Gui...”, 1976 (SFR, 326); la crisi petrolifera e il compromesso storico, 28 giugno 1977 - “l'avvicinamento del partito comunista alla democrazia cristiana...” (SFR, 252); sequestro e uccisione di Aldo Moro dalle BR, 1978 (SBP, 76); 1980 agosto - attacco terroristico alla stazione di Bologna (SBP, 135); “il terremoto del 23 novembre 1980” a Napoli (SBP, 158); 1986, lo scoppio del reattore nucleare di Chernobyl quando tutta l'Europa era sotto la minaccia delle radiazioni pericolose (SBP, 337); gli anni '90, Tangentopoli e Mani Pulite, “... l'intero sistema dei partiti fu travolto [...] Un'onda nera, prima nascosta sotto fastose scenografie di potere e una logorrea tanto sfrontata quanto proterva, ecco che diventava sempre più visibile e dilagava in ogni angolo d'Italia.” (SBP, 412); infine, la sciagura delle Torri Gemelle del 2001, “... ho visto in televisione gli aerei che accendevano le torri di New York come si accende con un urto leggero la capocchia di un fiammifero.” (SBP, 435-436)

1.8 L'AMICA GENIALE: OSSERVAZIONI DI NATURA STILISTICA

La tetralogia de *L'amica geniale* “smargina,” o rompe i margini - caratteristica del genere del romanzo - in tanti modi. A tale riguardo, Caterina Falotico scrive:

la Ferrante per impegno e per gioco intellettuale punta decisamente sul Romanzo, esibendo tutte le potenzialità tecniche ed espressive maturate nel tempo. Nel ciclo dell'*Amica geniale* c'è più sperimentalismo... la fusione di più generi che vanno dal romanzo storico a quello generazionale e di formazione; dal romanzo di fabbrica, aggiornato all'era del computer, al racconto metaletterario e all'autofiction; né manca la *detective story*, specialmente in riferimento alla *Storia della bambina perduta*.³¹

²⁸ Benedetti, p. 171.

²⁹ Costanza Barchiesi ricorda che l'anno 1944 è quello in cui è scoppiato il Vesuvio, ma anche l'anno nel quale gli Alleati avevano raggiunto la Linea Gotica, in ‘The “genius Friend” and the Genius (Loci): Classical Meaning of The Neapolitan Novels’, *Italian Quarterly*, 2020, p. 70.

³⁰ Meinhof era una militante di sinistra e terrorista tedesca, morta il 9 maggio 1976.

³¹ Caterina Falotico, “Elena Ferrante: il ciclo dell'*Amica Geniale* tra autobiografia, storia e metaletteratura,” *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies* 49, no. 1 (May 1, 2015), p. 114, <https://doi.org/10.1177/0014585815578573>.

Altri, nel caso di Ferrante, hanno notato elementi della tradizione “pop”, come “il feuilleton, il romanzo d’appendice; e [...] il melodramma, il fotoromanzo, la soap opera, la serie tv.”³² È quello che Serena Guarracino chiama il “fascino ecumenico della scrittura di Ferrante, fatta di intrecci così complessi da richiedere la ricapitolazione delle *dramatis personae* all’inizio di ogni volume, e capitoli brevi con *cliffhanger* che rendono pressoché impossibile l’interruzione volontaria della lettura.”³³

Da parte sua, riguardo lo stile de *L’amica geniale*, Tiziana De Rogatis sostiene che

Ferrante [...] ha avuto con i Neapolitan Novels il coraggio e l’intelligenza creativa [...] di immettere i materiali della letteratura di consumo [...] in una forma complessa, non residuale, ma al contrario sintonizzata con un bisogno antropologico dei nostri tempi. [...] 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.³⁴

Allacciandoci a questo concetto di linearità e di cronologicità della narrazione, Ferrante, ne *L’amica geniale*, parte dalla struttura del romanzo di formazione tradizionale, nel senso che in generale la vita delle due amiche viene presentata da Lenù in ordine cronologico (infanzia e adolescenza nel vol. 1, giovinezza nel vol. 2, tempo di mezzo nel vol. 3, maturità e vecchiaia nel vol. 4), ma all’interno vi sono sparse tante sequenze narrative retrospettive (flashback). Sempre nelle parole di De Rogatis, “... i finali non chiudono (e anzi [...] anticipano lo sviluppo della vicenda), i colpevoli non si trovano, le sparizioni non si spiegano.”³⁵ Quella di Ferrante è una narrazione polifonica, duale, che interessa i personaggi di Lila e Lenù:

Ferrante [...] racconta l’amalgama terribile di invidia e riconoscimento elettivo da cui l’amicizia tra due donne [...] in cerca della loro emancipazione, inevitabilmente è costituita. Questo sentimento di perdita e accrescimento è [...] una narrazione polifonica, duale, nella quale la voce narrante di Elena fa continuamente riferimento a quella dell’amica. L’una si fa al tempo stesso garante e rivale dell’esistenza dell’altra, imponendo una sorta di simbiosi agonistica - a volte euforica, a volte angosciata - nella quale però vive e impone il suo diritto a vivere sia chi racconta sia chi si fa raccontare.³⁶

L’amica geniale inizia come desiderio da parte di Lenù, la ‘sopravvissuta’,

“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)’³⁷

³² Laura Buffoni, ‘Elena Ferrante sono io’, *Internazionale*, 30 November 2014, <http://www.internazionale.it/opinione/laura-buffoni/2014/11/30/elena-ferrante-sono-io>.

³³ Serena Guarracino, “L’ambivalenza dell’autrice-personaggia,” in *Dell’ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza* (Roma: Iacobelli editore, 2016), pp. 77-78. Della tetralogia ferrantiana come un *Bildungsroman* che ‘smargina’ e perciò inteso anche come ipergenere, vedi Alessia Risi, ‘Elena Ferrante’s Neapolitan Novels’, pp. 333-336; Schwarz, ‘Elena Ferrante’s Neapolitan Quartet: Women Discovering their Voices in a Violent and Sexist Male Society’, pp. 299-302; Devanshi Khetarpal, ‘Smarginatura : The Language of Porosity in Elena Ferrante’s Neapolitan Novels’, 17 May 2009, https://www.academia.edu/42699150/Smarginatura_The_Language_of_Porosity_in_Elena_Ferrante's_Neapolitan_Novels; anche Isabella Pinto, *Elena Ferrante: poetiche e politiche della soggettività*, *DeGenere*, n. 18 (Milano: Mimesis, 2020), pp. 125-141, 150.

³⁴ De Rogatis, ‘Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell’*Amica geniale*’, p. 127.

³⁵ *Ibid.*, p. 128.

³⁶ Tiziana De Rogatis, “Elena Ferrante - *L’amica Geniale*,” *Allegoria* 71–72, no. gennaio/dicembre 2015 (n.d.), p. 313.

³⁷ Tiziana De Rogatis, *Elena Ferrante: Parole chiave*, *Dal Mondo* (Roma: Edizioni e/o, 2018), p. 42.

De Rogatis nota che ogni volume della serie de *L'amica geniale* apre con un prologo che funge da cornice e che serve a dar voce a Lila, il personaggio assente, una voce ammutolita anche per colpa di Lenù che distrugge i quaderni lasciati da Lila, “così intensi e suggestivi, fonti di invidia e di competizione”, che poi Lenù è costretta a ricostruire tramite la propria memoria.³⁸

Altro meccanismo letterario adoperato da Ferrante nella tetralogia è la tecnica narrativa del *mise en abime*:

una sorta di *mise en abime*, all'interno di un intreccio in cui le protagoniste sono esse stesse narratrici: si trovano in snodi di vita che potrebbero svilupparsi in modi diversi, ma, soprattutto, li stanno raccontando (e quindi potrebbero raccontarli in un altro modo). È questa la convenzione narrativa adottata da Elena Ferrante che parla attraverso Elena/Lenù, e spesso attraverso il doppio filtro di Raffaella/Lina/Lila raccontata da Lenù.³⁹

Lidia Curti invece è tra quelli che assegnano *L'amica geniale* al genere del *Bildungsroman*, ma non solo ad esso:

... l'assegnazione de[l romanzo] a un genere specifico è difficile; vi si possono riconoscere i caratteri del romanzo di formazione o del divenire al femminile, in quanto storie di passaggio da una condizione all'altra delle protagoniste attraverso tappe e momenti diversi, ma altri generi [...] si affollano alla mente in uno spazio incerto tra viaggio psicoanalitico e narrativa popolare, favola e racconto epico-storico [...] L'uso della voce narrante suggerisce l'autobiografia, ma qui si dovrebbe piuttosto parlare di 'autobiomitografia' [...] Le storie della vita [...] di Lenù e Lila sono emblematiche della condizione femminile nel sud d'Italia, ma il processo di emancipazione ha svolte che appartengono all'epica o alla mitografia.⁴⁰

Allacciandosi al discorso dell'autobiografia, Elena Greco, nella serie dei Neapolitan Novels, è creata a immagine e somiglianza della “reale” Elena Ferrante:

... il personaggio di Elena in *L'amica geniale*, che immaginiamo creata a immagine e somiglianza della ‘reale’ Ferrante: due voci che raccontano la propria storia, l'origine povera, la precarietà vissuta durante l'infanzia e, soprattutto, la necessità di scrivere, di studiare attraverso un percorso personale scandito dalla passione per la lettura e la volontà di istruirsi per fuggire dall'ignoranza che le circonda...⁴¹

Il *parvenu*⁴² è una persona arricchita rapidamente, che, pur affettando presuntuosamente una certa distinzione, conserva almeno in parte i modi e la mentalità della condizione sociale

³⁸ *Ibid.*, pp. 42-43.

³⁹ Anna Maria Crispino and Marina Vitale, eds., “Introduzione,” in *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza* (Roma: Iacobelli editore, 2016), p. 13.

⁴⁰ Lidia Curti, ‘Tra Presenza e Assenza’, in *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza* (Iacobelli editore, 2016), 35–55. Approfondendo sul genere del *Bildungsroman*, Federico Bertoni scrive: “Il romanzo di formazione è una variante del romanzo biografico che descrive l'apprendistato intellettuale e morale di un personaggio, nel passaggio dalla giovinezza (o dall'infanzia) all'età adulta. [...] In realtà l'etichetta potrebbe essere estesa a qualunque romanzo che tratti il soggetto dell'evoluzione, della crescita, dell'acquisizione dolorosa di esperienza [...] Se [...] c'è un'idea di prova nel romanzo di formazione [...] si tratta [...] di uno scontro basilare con il mondo di una lotta che può concludersi con il successo di un *parvenu* o con la delusione di un inetto, ma che mostra comunque il divenire dell'uomo e i suoi rapporti con il divenire stesso del reale [...] il romanzo di formazione coglie il senso della durata e del tempo in una dimensione specificamente romanzesca: non segue tanto lo sviluppo degli eventi o del destino quando l'evoluzione dell'eroe stesso...”, *op. cit.*, p. 50.

⁴¹ Ricciotti, p. 17.

⁴² Bertoni, p. 50.

precedente. Nella tetralogia ferrantiana questo personaggio *parvenu* e inetto allo stesso tempo, potrebbe essere Lila stessa che, dopo tanti anni di imprese diverse (il matrimonio, le salumerie, le scarpe Cerullo, la maternità, il lavoro in fabbrica, la Basic Sight), sceglie di scappare dalla società attraverso l'autocancellazione e la propria sparizione.

La tetralogia napoletana di Ferrante può essere considerata persino come un "double *Bildungsroman*",⁴³ in questo caso trattando di una relazione donna-donna - cioè il percorso fatto da Lila e Lenù, un percorso lungo 60 anni, dalla loro infanzia fino alla vecchiaia -, un rapporto che può essere inteso anche come uno di sororanza.⁴⁴ È un viaggio che a un certo punto prende direzioni diverse, dato che da un punto di vista di istruzione formale le due amiche hanno esiti opposti. Tutto questo sostituisce il rapporto originale uomo-donna. Infatti i genitori di Lila non le permettono di continuare i suoi studi a livello di scuola media, mentre quelli di Lenù decidono di seguire i consigli della maestra Oliviero e dare alla figlia l'opportunità di proseguire nei suoi studi.

Nella serie de *L'amica geniale* sono presenti diversi colpi di scena e svolte a sorpresa. Tali dispositivi letterari mirano a creare suspense e aspettativa per quello che seguirà. A tal riguardo Curti scrive:

Non mancano le svolte a sorpresa, gli eventi, le passioni che si accendono e si spengono con la stessa forza; i suicidi, i cambiamenti di sesso, la vita di un quartiere popolare che vive ai margini dei mutamenti sociali e politici, invischiato nelle mafie, gli omicidi, le ascese e le cadute imprevedute; il terrorismo che sfiora Lila e Lenù.⁴⁵

La stessa Curti avverte un certo percorso psichico che è presente nella sottotrama degli intrecci: infatti, nell'opera di Ferrante, si assiste al "ritorno del passato traumatico nel viaggio nella memoria e nell'inconscio: la vertigine della profondità, la nerezza dell'inferno..."⁴⁶

Non manca nella tetralogia ferrantiana il commento metanarrativo:

I commenti acuti e attenti di Lila sulla scrittura di Elena sono voce di un super io che da lei si riverbera sull'autrice, in una riflessione sulla sua stessa scrittura, su com'è e come vorrebbe essere, sintomo di una qualche insoddisfazione; il dialogo tra loro sembra essere quello tra due modi di scrittura, su cui si interroga Ferrante, passata a un tipo di narrativa diversa dalla precedente, con la sua struttura seriale e con le svolte e gli scioglimenti che aumentano tensione e curiosità, come nei finali provvisori di penny dreadful e feuilleton - una scrittura di élite che fa l'occholino alla narrativa popolare.⁴⁷

L'elemento metanarrativo è presente ne *L'amica geniale* per il fatto che si legge un racconto (quello di Elena Greco e Lila Cerullo) nel racconto (quello di Elena Ferrante). Tale metanarrazione è ascrivibile alla tradizione del romanzo sperimentale,⁴⁸ ma si assiste persino a

⁴³ Kathryn Bromwich, "I Fell in Love with Lila": On the Set of Elena Ferrante's *My Brilliant Friend*, *The Observer*, 11 November 2018, sec. Books, <https://www.theguardian.com/books/2018/nov/11/on-the-set-of-elena-ferrante-my-brilliant-friend-tv-adaptation>.

⁴⁴ Riguardo il rapporto di sororanza tra le due amiche, vedi Giulia Zagrebelsky, 'La sororanza nell'"Amica geniale" di Elena Ferrante: complicità e rivalità', *Studi Novecenteschi*, no. 98 (2019): pp. 411-29.

⁴⁵ Curti, pp. 43-44.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁸ De Rogatis, *Elena Ferrante*, p. 46.

Lenù e Lila bambine che comprano il romanzo di Alcott *Piccole donne*, che leggono e imparano a memoria insieme; perciò un libro nel libro, una sorellanza nella sorellanza.

Di sorellanza, ma anche della voce di Lila che viene filtrata dal punto di vista narrativo di Lenù, scrive Nadia Setti: "... l'iniziativa della voce narrante è soltanto di Lenù, 'la sopravvissuta', la depositaria della memoria di Lila."⁴⁹ Nel 1966 Lila consegna a Lenù otto quaderni nei quali l'amica scriveva di tutto:

Non era un diario, anche se vi figuravano dettagliati resoconti di fatti della sua vita a partire dalla fine delle elementari. Pareva piuttosto la traccia di una cocciuta autodisciplina alla scrittura. Abbondavano le descrizioni [...] Ma non c'erano solo pagine descrittive. Comparivano parole isolate in dialetto e in lingua [...] esercizi di traduzione in latino e in greco. E interi brani in inglese sulle botteghe del rione [...] E tanti ragionamenti sui libri che leggeva, sui film che vedeva... (SNC, pp. 15-16)

A questi quaderni Lenù fa continuamente riferimento. Non si troverà nella tetralogia ferrantiana un solo rigo scritto da Lila. Ferrante stessa dichiara che "Lila non può essere altro che il racconto di Elena: fuori da quel racconto lei stessa probabilmente non saprebbe definirsi." (*La frantumaglia*, p. 351) Descrivere quello che c'è scritto nei quaderni di Lila serve inoltre a ricordare al lettore cosa è successo nel primo volume. Lenù cerca di scoprire l'artificio dietro la naturalezza della scrittura di Lila. Mentre Elena Greco legge le pagine di Lila, noi leggiamo le pagine di Elena Greco-Ferrante.

L'amica geniale è anche un romanzo di memoria, dunque tutto si basa sul ricordo: "Lo faccio di nuovo adesso con l'immaginazione, mentre comincio a raccontare il suo viaggio di nozze non solo come me ne parlò lì sul pianerottolo, ma come poi ne lessi sui suoi quaderni." (SNC, p. 31) "Adesso" è il momento presente, cioè l'anno 2010, quando Lenù inizia a scrivere il suo racconto, all'età di circa 66 anni.

Nel secondo volume della tetralogia Lenù inizia a scrivere in terza persona cose accadute a lei. La scrittura qui serve come terapia contro la vergogna:

Una mattina comprai un quaderno a quadretti e cominciai a scrivere in terza persona di ciò che mi era successo quella sera sulla spiaggia sotto Barano. Poi [...] di ciò che mi era successo a Ischia. Poi raccontai un po' di Napoli e del rione [...] Impiegai venti giorni a scrivere quella storia [...] Ma intanto mi scoprii più tranquilla, come se la vergogna fosse passata da me al quaderno. (SNC, 431-432)

Questo sarà il primo romanzo di Lenù, un romanzo che avrà un grosso successo e la renderà famosa. È un altro esempio di racconto dentro un racconto.

Anche il nome di famiglia ha un ruolo essenziale nella tetralogia. All'inizio del primo volume Ferrante inserisce una lista dei nomi delle famiglie e dei rispettivi membri: Cerullo (famiglia dello scarparo); Greco (famiglia dell'usciera); Carracci (famiglia di Don Achille, salumiere e usuraio); Peluso (famiglia del falegname); Cappuccio (famiglia della vedova pazza, il marito scaricava cassette al mercato ortofrutticolo); Sarratore (famiglia del ferroviere-poeta); Scanno (famiglia del fruttivendolo), Solara (famiglia del bar-pasticceria); Spagnuolo (famiglia del pasticciere); nel secondo volume si aggiunge la famiglia Airola (padre professore di Letteratura

⁴⁹ Nadia Setti, "Il genio dell'ambivalenza," in *Dell'ambivalenza. Dinamiche Della Narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza* (Iacobelli editore, 2016), p. 112.

greca). Questo si intende come concetto di “coralità del sistema dei personaggi”, che forma “un caleidoscopio di contesti e classi sociali.”⁵⁰ Di tale molteplicità di racconti scrive De Rogatis:

Il rione e le sue famiglie popolari, il liceo e poi la Normale di Pisa, l’universo piccolo-borghese della maestra Oliviero e dei professori di Elena, l’aristocrazia intellettuale della famiglia Airola e di Franco Mari, la fabbrica di Bruno Soccavo e gli operai, l’ambiente editoriale di Milano e la casa-comune di Mariarosa, gli spazi della contestazione e del femminismo sono messi in relazione dal romanzo di formazione di Elena e Lila e dalla coralità del sistema dei personaggi. La quadrilogia [...] genera incessantemente una molteplicità di *storie*, che aspirano a comporsi in un senso compiuto e in una totalità, uno dei tratti tipici del romanzesco.⁵¹

Il nome di famiglia nella tetralogia di Ferrante è un elemento molto importante dal punto di vista della struttura narrativa e drammaturgica anche per Nadia Setti:

ogni individuo, donna o uomo, giovane o vecchio, è collocato in una famiglia sotto il segno del nome (anzi del cognome [...]). Con tale cognome Lenù firmerà i propri libri [...] per Lila il cambiamento di cognome è avvenuto a soli 16 anni, con il matrimonio: ormai sulla sua carta d’identità c’è scritto Raffaella Cerullo in Carracci [...] Per Elena Greco il cambiamento di cognome non produce lo stesso effetto sconvolgente; infatti quando Elena si sposa con il professore Pietro Airola ha già pubblicato il suo primo racconto, il suo nome è già quello di un autore, di una scrittrice.⁵²

Setti assegna il quarto volume della tetralogia ferrantiana al genere del giallo o del thriller. La ragione dietro tale decisione è il fatto che alla fine è Lila che fugge e Lenù che resta, lasciando senza soluzione l’amicizia ambivalente di Ferrante. C’è anche la questione della scomparsa della figlia di Lila, Tina, che rimane fino alla fine un mistero irrisolto - rapimento, omicidio? Tale uscita di scena di Lila affida a Lenù il ruolo di voce narrante, unica “rappresentante e testimone dell’esistenza e della storia dell’amica geniale”, lasciando in sospeso il dubbio su chi in realtà scrive e chi non scrive.⁵³

L’amica geniale può quindi essere inteso come un racconto con dentro tanti micro-racconti incompiuti. Durante la lettura della tetralogia il lettore si pone tante domande. Tra le altre: cosa è successo esattamente a Tina, la figlia di Lila sparita nel nulla? Cosa c’era scritto esattamente nella fiaba *La fata blu* di Lila e nei suoi quaderni? Dov’è Lila alla fine della serie de *L’amica geniale*? Cosa sarebbe successo se Lila avesse avuto l’occasione di continuare gli studi? Infine, chi aveva preso le bambole quando Lila e Lenù erano bambine, e chi le ha restituite a Lenù alla fine della tetralogia?

Un ulteriore elemento stilistico importante nei Neapolitan Novels è l’uso dell’italiano standard e del dialetto napoletano come indicatori/marcatori di valore e differenza sociale:

... Elena Ferrante uses the language choices of her characters as a compelling narrative device. [...] a connection between states of mind and linguistic choices. [...] Ferrante’s metalinguistic attention to the specific language a character uses repeatedly occurs during

⁵⁰ Tiziana De Rogatis, *Elena Ferrante: Parole chiave*, Dal Mondo (Roma: Edizioni e/o, 2018), p. 37.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Setti, p. 114.

⁵³ *Ibid.*, p. 118.

moments of crisis and transformation, as characters move into new circumstances, come in conflict with one another, or find themselves in moments of difficulty, such that their language choices become an essential part of how such conflicts are enacted and contextualized. In doing so, Ferrante exploits the rich semiotic potentials of Italian and dialect to situate characters in time and space...⁵⁴

Per Cavanaugh la scelta della lingua, sia nel campo letterario sia nella vita, non è mai solo una mossa linguistica, ma è anche e sempre una mossa di natura sociale.⁵⁵ La studiosa riflette sull'uso della scelta linguistica di Ferrante come un meccanismo e uno strumento per sviluppare i suoi personaggi narrativi; evidenzia come tali scelte sono legate a siti geografici e sociali particolari; si sofferma sulle valenze di natura emotiva che l'italiano e il dialetto portano con sé nella narrativa di Ferrante. Ad esempio, osserva che il legame tra dialetto e violenza è un'associazione particolarmente forte.⁵⁶ Il dialetto napoletano in Ferrante si lega anche a momenti di intimità e rabbia. Bestemmie o insulti in dialetto spesso indicano un intensificarsi di un conflitto, come quando Lenù litiga col neo-marito Pietro Airola che non è napoletano, e più tardi col suo amante napoletano Nino Sarratore. Anche Lila si accapiglia col marito Stefano in dialetto; un modello che continua con Enzo, una volta che i due sono diventati amanti e soci d'affari.⁵⁷

La tetralogia ferrantiana non è un'opera a lieto fine. Gigliola viene trovata morta nel giardino pubblico; Lila scompare dopo essere 'impazzita'; don Achille, Manuela Solara, madre dei fratelli Solara, e più avanti Michele e Marcello Solara vengono uccisi; la madre di Lenù muore di cancro; Gino viene ucciso dai comunisti; Pasquale finisce in prigione; Tina, figlia di Lila, svanisce misteriosamente; la moglie di Peluso si suicida; Rino, fratello di Lila, muore da drogato disperato. Tutto questo si lega alla realtà napoletana, una città malata.

La serie de *L'amica geniale* ha tuttavia anche una prospettiva fiabesca. Già "nel momento in cui comincia a raccontare l'infanzia nel rione e la discesa nello scantinato di don Achille, la voce narrante di Elena assume ben presto il tono della cantastorie di favole nere."⁵⁸ Tra gli elementi fiabeschi ne *L'amica geniale* c'è la figura dell'orco della favola, personificata dal personaggio di don Achille Carracci.⁵⁹

⁵⁴ Jillian R. Cavanaugh, "Indexicalities of Language in Ferrante's Neapolitan Novels: Dialect and Italian as Markers of Social Value and Difference.," in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), pp. 45-46.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁵⁷ Secondo Cavanaugh, "Ferrante uses the dialect to enhance the force of insults and moments of heightened affect, especially anger. Some of the very few places that Neapolitan itself appears on the page [...] are insults, as when Lila describes the Solara brothers, local men and camorristi, as 'chillu strunz' [...] for daring to touch her as they invited her to dance. Similarly, during an argument in *The Story of a New Name* between Lila and her new husband, Stefano, Lila groups Stefano with the Solara brothers, calling them all 'uommen'e mmerd'...", *ibid.*, pp. 60-61.

⁵⁸ Tiziana De Rogatis, *Elena Ferrante: Parole chiave*, Dal Mondo (Roma: Edizioni e/o, 2018), p. 34.

⁵⁹ Riguardo don Achille leggiamo: "Don Achille era l'orco delle favole..." (AG, 23); "Mio padre ne parlava in un modo che me l'ero immaginato grosso, pieno di bolle violacee, furioso malgrado il "don", che a me suggeriva un'autorità calma. Era un essere fatto di non so quale materiale, ferro, vetro, ortica, ma vivo, vivo col respiro caldissimo che gli usciva dal naso e dalla bocca. Credevo che se solo l'avessi visto da lontano mi avrebbe cacciato negli occhi qualcosa di acuminato e bruciante. Se poi avessi fatto la pazzia di avvicinarmi alla porta di casa sua mi avrebbe uccisa." (AG, 24); e più avanti: "Tremavo. Ogni rumore di passi, ogni voce era don Achille che ci arrivava alle spalle o ci veniva incontro con un lungo coltello, di quelli per aprire il petto alle galline. Si sentiva

La “Storia delle scarpe” è il sottotitolo della seconda parte de *L'amica geniale* (Vol. 1). Tali scarpe, create da Lila bambina, rappresentano le sue speranze di riuscire a sviluppare la sua creatività nei confini del rione. L'apparizione di Marcello Solara, un camorrista del quartiere, con ai piedi le scarpe di Lila - cedute dal marito Stefano a Marcello -, proprio durante la festa del suo matrimonio, segna la svendita brutale di quelle speranze e allo stesso tempo rivela l'esistenza di una rete di relazioni che sfuggono al controllo di Lila. C'è un legame stretto tra i due uomini, più inquietante anche perché le speranze di Lila si fondavano sulla credenza che Stefano fosse estraneo al mondo corrotto rappresentato dai Solara. Non è forse questo il rovescio della favola di Cenerentola?

L'amica geniale viene letto, come visto sopra, come romanzo di formazione, ma in realtà è anche romanzo di deformazione: da una parte domina l'elemento della *Bildung*, cioè si viene a conoscere chi è il narratore/la voce narrante - Lenù - tramite le sue relazioni con Lila e con tutti gli altri che la circondano e che fanno parte della sua vita; dall'altra, però, si assiste alla 'ritirata' graduale di Lila fino all'autocancellarsi, cosicché alla sua scomparsa finale.

A questo punto si possono azzardare i seguenti punti. Per primo si deduce dalle parole di Lidia Curti il fatto che il ciclo de *L'amica geniale* è un' opera che conferma il romanzo come un genere che rompe gli argini, che *smargina*, e questo accade in svariati modi: Lenù esce fuori dai limiti del rione tramite lo studio ma anche tramite il suo matrimonio con Pietro Airola; Lenù e Lila rompono le barriere del matrimonio tradizionale: sono donne che tradiscono, si separano dai mariti, conducono una vita indipendente anche se difficile, piena di ostacoli e sfide; vanno oltre le vite vissute dalle loro madri, oltre le norme di una società patriarcale. La smarginatura descrive momenti in cui “si dissolvevano all'improvviso i margini delle persone e delle cose” (AG, 85); si verifica una rottura della barriera tra la realtà e quello che non si vede (un universo/spazio parallelo?); ci si chiede se, tramite la scelta dello pseudonimo si riesca a rompere la barriera tra finzione e realtà (autobiografia), o se si mantenga.

In secondo luogo, per altri versi la tetralogia ferrantiana può essere considerata come quello che Alberto Asor Rosa chiama “romanzo normale”. Con tali parole Asor Rosa intende

la confluenza di diverse cose insieme. Il ‘romanzo normale’ [...] è un testo narrativo abbastanza lungo e complesso da non esaurirsi in un solo spunto o tema: racconta una storia, o più storie, con atteggiamento fondamentalmente consequenziale (filo logico o filo cronologico, collegati fra loro; gli eventuali flashback s'inseriscono organicamente in questa trama); ha un protagonista, o più protagonisti, e intorno un numero più o meno elevato di personaggi. Generalmente il ‘romanzo normale’ attinge a un immaginario necessariamente realistico e descrittivo. [...] In qualche modo, il ‘romanzo normale’, almeno in Italia, comporta sempre un qualche ritorno all'indietro: al naturalismo e realismo europeo [...], al verismo italiano [...] persino alla tradizione manzoniana...⁶⁰

Il piano del realismo e della rappresentazione della verità, del verismo che si lega direttamente a fenomeni storici-politici italiani contemporanei, viene reso da Ferrante nell'attenzione al Sud che patisce per l'arretratezza economica, come esemplificato dalla situazione delle famiglie Cerullo e Greco che non hanno soldi per pagare scuola e libri alle rispettive figlie.

un odore d'aglio fritto. Maria, la moglie di don Achille, mi avrebbe messo nella padella con l'olio bollente, i figli mi avrebbero mangiato, lui mi avrebbe succhiato la testa come faceva mio padre con le triglie.” (AG, 24)

⁶⁰ Franco Moretti, Pier Vincenzo Mengaldo, and Ernesto Franco, eds., *Il romanzo* (Torino: G. Einaudi, 2001), pp. 289-290.

L'impianto realista non nasconde l'abisso di oscure pulsioni dei personaggi:

Far male era una malattia. Da bambina mi sono immaginata animali piccolissimi, quasi invisibili, che venivano di notte nel rione, uscivano dagli stagni, dalle carrozze in disuso dei treni oltre il terrapieno, dalle erbe puzzolenti dette fetienti, dalle rane, dalle salamandre, dalle mosche, dalle pietre, dalla polvere, ed entravano nell'acqua e nel cibo e nell'aria, rendendo le nostre mamme, le nonne, rabbiose come cagne assetate. Erano contaminate più degli uomini, perché i maschi diventavano furiosi di continuo ma alla fine si calmavano, mentre le femmine, che erano all'apparenza silenziose, accomodanti, quando si arrabbiavano andavano fino in fondo alle loro furie senza fermarsi più. (AG, 33-34)

Nel caso di Ferrante si può interpretare il realismo come

il frutto di una scelta ideologicamente preformata e in qualche modo polemica, [che] diventa ora lo strumento con cui il narratore [o narratrice, anche perché Elena Ferrante è solo uno pseudonimo] si adegua alla necessità prioritaria di dare una buona descrizione della realtà contemporanea italiana.⁶¹

In questo caso la realtà contemporanea italiana è raccontata tramite la prospettiva di Elena Greco che narra anche la storia della sua amica Lila Cerullo. Sempre nelle parole di Asor Rosa, anche il ciclo della tetralogia napoletana “è in grado di guardare all'Europa [...] e al mondo [...] senza complessi di inferiorità.”⁶²

In conclusione, il ciclo de *L'amica geniale* ha le basi nel romanzo di formazione tradizionale, adotta caratteristiche del *Bildungsroman* femminile, ma incorpora numerosi altri elementi – tra i quali, il distacco dalla dipendenza della figura materna e da una società di stampo patriarcale, lo sviluppo come deformazione, la presa di distanza tra il narratore e le sue esperienze, il tema della perdita e dello smarrimento -, rompendo così gli argini persino del romanzo di formazione di stampo femminile.

⁶¹ Moretti, Mengaldo, and Franco, p. 290.

⁶² *Ibid.*

CAPITOLO 2

UN *BILDUNGSROMAN* DEL VENTUNESIMO SECOLO

2.1 COS'È IL *BILDUNGSROMAN*?– ORIGINI

La parola *Bildungsroman* viene introdotta all'uso popolare da Wilhelm Dilthey nel 1906 tramite la sua opera *Poetry and Experience*. Precedentemente lo stesso termine viene usato per la prima volta in pubblico da Karl Morgenstern (1770-1852) nel 1819, in un discorso intitolato "Über das Wesen des Bildungsromans" ("Sull'essenza del *Bildungsroman*").⁶³ Secondo Morgenstern il *Bildungsroman*, o il romanzo di formazione, non indaga l'interiorità, ovvero lo sviluppo del protagonista fittizio, ma guarda verso l'esterno, cioè verso il mondo reale e lo sviluppo della sua fruizione.

Più di cento anni dopo Morgenstern, Mikhail Bakhtin descrive il *Bildungsroman* come un tipo di romanzo nel quale la comparsa ("emergence") individuale dell'uomo è inseparabilmente legata all'attinenza storica.⁶⁴ Perciò il *Bildungsroman* presenta al lettore "l'immagine dell'uomo nel processo del divenire".⁶⁵ Tale descrizione è riferita alla tesi di Morgenstern che concepisce il *Bildungsroman* come uno strumento di mimesi realista.⁶⁶ In un certo senso, nel suo discorso del 1819, Morgenstern ricorda l'aspetto pedagogico del romanzo di formazione⁶⁷ ("We may call a novel a *Bildungsroman* [...] because it represents the development of the hero in its beginning and progress to a certain stage of completion, [...] because this depiction promotes the development of the reader to a greater extent than any other kind of novel."),⁶⁸ e cita *Wilhelm Meister's Apprenticeship* di Goethe come l'esempio migliore di *Bildungsroman*, obiettivo del quale era raffigurare un essere umano che si sviluppa nella sua vera natura attraverso una collaborazione tra le sue disposizioni interiori e le circostanze esteriori.⁶⁹

Marianne Hirsch afferma che per Goethe *Bildung* è l'evolversi organico di una totalità di capacità umana tramite il contatto con forze esperienziali mondane, un processo che sfocia nell'accomodazione di tali forze.⁷⁰ Il *Bildungsroman* si concentra in egual misura su azioni, pensieri e riflessioni e cerca di illustrare una personalità nella sua totalità: fisica, emozionale, intellettuale e morale, e allo stesso tempo mantiene un equilibrio particolare tra il sociale e il

⁶³ Karl Morgenstern and Tobias Boes, "On the Nature of the 'Bildungsroman,'" *PMLA* 124, no. 2 (2009), p. 647.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 648-649.

⁶⁵ Tobias Boes, "Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends," *Literature Compass* 3, no. 2 (March 1, 2006): p. 236, <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2006.00303.x>.

⁶⁶ Morgenstern and Boes, p. 649.

⁶⁷ Tobias Boes chiama il *Bildungsroman* "novel of formation", in *op. cit.*, p. 230, <https://doi.org/10.1111>.

⁶⁸ Morgenstern and Boes, pp. 654-655.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 656.

⁷⁰ Marianne Hirsch Gottfried and David H. Miles, "Defining Bildungsroman as a Genre," *PMLA* 91, no. 1 (1976), p. 122, <https://doi.org/10.2307/461404>.

personale, esplorando la loro interazione.⁷¹ E. Abel, M. Hirsch ed E. Langland concordano sul fatto che il *Bildung* di successo ha bisogno di un contesto sociale che faciliterà l'evolversi di capacità interiori, così conducendo un personaggio giovane da uno stato di ignoranza e innocenza a uno di saggezza e maturità.⁷²

Il *Bildungsroman* viene chiamato “novel of education” da Brendan Boyle,⁷³ che cita Franco Moretti e Richard Eldridge, ricordando che tale genere tratta della “questione di libertà”, nel senso che ci presenta il modo in cui un soggetto in fase di sviluppo trova la sua libertà nel mondo.⁷⁴

Un'altra caratteristica del romanzo di formazione è la scelta da parte del protagonista di scappare dalla società.⁷⁵ Tale scelta, secondo Dilthey, si lega a una precondizione di natura ideologica del *Bildungsroman* del secolo XIX, intendendo questo genere come un prodotto di circostanze sociologiche. Inoltre, durante il periodo romantico - nel quale esisteva un potere di stato repressivo e non c'era una sfera pubblica legittima - sono stati scritti tanti romanzi che rappresentavano protagonisti egocentrici che sceglievano di ritirarsi da un impegno attivo con il mondo sociale.⁷⁶

Tradizionalmente il *Bildungsroman* è un romanzo autobiografico,⁷⁷ che incorpora sia elementi del picaresco sia del confessionale nella sua descrizione dello sviluppo dell'adolescente e nella riflessione riguardo le esperienze educative del giovane. Tali descrizioni e riflessioni sono fatte sia dal protagonista in fase di sviluppo sia dal suo 'io' maturato, che spesso funzionano come narratori.⁷⁸

Charlotte Goodman e Louis F. Caton elencano le caratteristiche del *Bildungsroman* tradizionale. Inizialmente, il protagonista maschio cresce in un ambiente provinciale dove incontra restrizioni imposte sulla sua vita immaginativa;⁷⁹ sono restrizioni che ostacolano il suo sviluppo “naturale”.⁸⁰ In secondo luogo, il protagonista inizia a sentirsi frustrato dalla propria famiglia, scuola e amici.⁸¹ In terzo luogo, si esplorano l'alienazione progressiva del giovane maschio dalla propria famiglia; la sua istruzione; la partenza dalla propria casa; la sua

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Elizabeth Abel, Marianne Hirsch, and Elizabeth Langland, eds., *The Voyage in: Fictions of Female Development* (Hanover, NH: Published for Dartmouth College by University Press of New England, 1983), p. 6.

⁷³ Brendan Boyle, “The Bildungsroman after McDowell: Mind, World, and Moral Education,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69, no. 2 (2011): p. 173.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Bonnie Hoover Braendlin, “Alther, Atwood, Ballantyne, and Gray: Secular Salvation in the Contemporary Feminist Bildungsroman,” *Frontiers: A Journal of Women Studies* 4, no. 1 (1979): p. 18, <https://doi.org/10.2307/3346662>.

⁷⁶ Tobias Boes, “Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends,” *Literature Compass* 3, no. 2 (March 1, 2006), p. 231, <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2006.00303.x>.

⁷⁷ “... the attempts of women to ‘write themselves’.”, in Sandra Frieden, “Shadowing/Surfacing/Shielding: Contemporary German Writers in Search of a Female Bildungsroman,” in *The Voyage In. Fictions of Female Development* (University Press of New England, 1983), p. 306.

⁷⁸ Braendlin, p. 18.

⁷⁹ Charlotte Goodman, “The Lost Brother, the Twin: Women Novelists and the Male-Female Double Bildungsroman,” *NOVEL: A Forum on Fiction* 17, no. 1 (1983): p. 28, <https://doi.org/10.2307/1344822>.

⁸⁰ Louis F. Caton, “Romantic Struggles: The Bildungsroman and Mother-Daughter Bonding in Jamaica Kincaid’s Annie John,” *MELUS* 21, no. 3 (1996): p. 125, <https://doi.org/10.2307/467978>.

⁸¹ Goodman, p. 28.

iniziazione sessuale; e la valutazione definitiva delle possibilità della vita.⁸² In questa fase il protagonista maschio lascia la repressione della propria casa per un'istruzione "reale" che accade in un ambiente sofisticato, mondano e urbano, e porta la sua "naturalzza" in una missione di maturazione.⁸³ Tuttavia Aleksandra Tryniecka ricorda che la decisione del protagonista di intraprendere una *quest* serve alla fine per formare l'eroe ad essere un "adeguato" membro della società.⁸⁴

Caton ricorda pure che tali caratteristiche ci offrono una interpretazione tradizionale del *Bildungsroman* di stampo maschile - bianco, maschio e europeo -, cioè androcentrica, e che il romanzo di formazione "has a perceived history of only turning the boy into the man, not the girl into the woman."⁸⁵

Il *Bildungsroman* viene descritto come un "novel of coming of age, of discovery of self, which recounts the process of growing up and coming to terms with the world."⁸⁶ Invece Aleksandra Tryniecka sostiene che la vera essenza del romanzo di formazione rappresenta un'espressione della necessità inconscia dello scrittore di ottenere la propria interezza dell'"io", il proprio procedere verso una coscienza più grande.⁸⁷

Riguardo questo argomento, Lazzaro-Weis scrive di due principi del *Bildungsroman*: il primo è la convinzione che esista un "io" coerente (anche se non necessariamente un "io" autonomo"); il secondo è la fede nella possibilità di sviluppo.⁸⁸ A parte questo, Lazzaro-Weis osserva che la forma del *Bildungsroman* (quello che lei chiama un "coming to consciousness" della protagonista)⁸⁹ si basa su una dialettica irrisolta tra il suo intento di rappresentare il vissuto e la critica negativa di strutture sociali e politiche.⁹⁰ Perciò sostiene la necessità di inventare un romanzo di formazione femminile per "riconcettualizzare" la relazione tra madre e figlia, smentire l'esistenza di identità stabili, e smascherare le strutture sociali che determinano l'esperienza.⁹¹ Tale punto è da legare all'osservazione di Hirsch quando scrive che l'identità femminile si forma innanzitutto tramite le fluttuazioni di simbiosi e separazione dalla madre, e che la teoria femminista suggerisce che l'insistenza sulla relazione rivela non una maturità fallita, ma il desiderio di una evoluzione diversa.⁹² Questo ci porta alla seconda parte del presente saggio.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Caton, pp. 125-126.

⁸⁴ Aleksandra Tryniecka, che cita Stella Bolaki in "The Bildungsroman Revisited: J. D. Salinger's 'the Catcher in the Rye' and M. Duras' 'the Lover' and 'the North China Lover': An Intertextual Study of the Genre," *International Journal of Arts & Sciences* 8, no. 7 (2015): p. 466.

⁸⁵ Caton, p. 126.

⁸⁶ In questo caso Caton cita Aldai Murdoch, *ibid.*, p. 133.

⁸⁷ Tryniecka che si riferisce al commento di Petru Golban, pp. 465-466.

⁸⁸ Carol Lazzaro-Weis, "The Female 'Bildungsroman': Calling It into Question," *NWSA Journal* 2, no. 1 (1990): p. 18.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁰ *Ibid.* p. 26.

⁹¹ *Ibid.*, p. 34.

⁹² Elizabeth Abel, Marianne Hirsch, and Elizabeth Langland, eds. *The Voyage in: Fictions of Female Development*. Hanover, NH: Published for Dartmouth College by University Press of New England, 1983, p. 10.

2.2 IL *BILDUNGSROMAN* FEMMINILE

Nella loro introduzione a *The Voyage In: Fictions of Female Development*, Elizabeth Abel, Marianne Hirsch e Elizabeth Langland sostengono che la loro definizione del romanzo di formazione femminile non è da intendersi come statica.⁹³ Negli anni '80 Marianne Hirsch e Susan J. Rosowski presentano modelli e canoni alternativi del *Bildungsroman* femminile, considerato da Sarah E. Maier come un'estensione radicale del - e una sfida al - romanzo di formazione tradizionale individuato per la prima volta nel testo di Goethe.⁹⁴ Maier ricorda il realismo sociale che si manifesta in opere come *Jane Eyre* e *The Mill on the Floss*, un realismo che permette un'investigazione del bisogno della giovane donna di negoziare il suo posto nella società, e ricorda come tali contesti realistici incidono sui suoi istinti creativi, non trascurando il fatto che ella ha solo un livello limitato di autonomia.⁹⁵

Dal canto suo, Tobias Boes ricorda che *The Voyage In: Fictions of Female Development* è la prima opera accademica che predilige il secolo XX al posto del XIX secolo - durante il quale le condizioni sociali soffocavano le voci femminili -, dedicando tre quarti delle pagine a studi specifici che trattano testi moderni e contemporanei, incluse opere di Virginia Woolf, Doris Lessing, Jean Rhys e Clarice Lispector.⁹⁶ Si cita *A Portrait of the Artist as a Young Man* di Joyce e *The Magic Mountain* di Mann come *Bildungsromane* moderni canonici, e si afferma anche che con il sorgere della critica femminista negli anni ottanta e novanta del secolo XX si ottiene un ampliamento nelle definizioni del *Bildungsroman* tradizionale.⁹⁷

Da parte sua, Braendlin nota delle similarità tra il *Bildungsroman* del movimento femminile attuale e i predecessori della tradizione: in primo luogo, la ribellione contro valori parentali stabiliti e posizioni sociali accettate; in secondo luogo, una decisione di presa di responsabilità finale che permette alla protagonista o l'integrazione nella società o l'abbandono di tale società.⁹⁸ Si sostiene inoltre che il *Bildungsroman* femminile moderno ritrae uno sviluppo adolescenziale, ma si concentra sulla crisi causata dal risveglio ("awakening") di una donna, ventenne o trentenne, un risveglio "to the stultification and fragmentation of a personality devoted not to self-fulfillment and awareness, but to a culturally determined, self-sacrificing, and self-effacing existence."⁹⁹ Tale crisi e la risultante lotta per l'individualità e l'integrazione continuano a occupare una posizione tematica centrale nel *Bildungsroman* femminile di metà anni settanta.

⁹³ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁴ Sarah E. Maier, "Portraits of the Girl-Child: Female Bildungsroman in Victorian Fiction1," *Literature Compass* 4, no. 1 (January 1, 2007): p. 320, <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2006.00411.x>.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Boes, 'Modernist Studies and the Bildungsroman', p. 234.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 231.

⁹⁸ Braendlin, p. 18. Secondo John Paul Riquelme, "[T]he nineteenth-century Bildungsroman was pedagogical, offering moral instruction about achieving social integration and sincerity from a narrator as a reliable guide for both the protagonist and the reader.", in John Paul Riquelme, "Modernist Transformations of Life Narrative: From Wilde and Woolf to Bechdel and Rushdie," *MFS Modern Fiction Studies* 59, no. 3 (2013): p. 463, <https://doi.org/10.1353/mfs.2013.0038>.

⁹⁹ Braendlin, p. 18. Secondo Hirsch, tale romanzo del risveglio ("novel of awakening") rappresenta una rottura non da un'autorità paternale ma da una maritale, e perciò è inteso come romanzo d'adulterio, in Abel, Hirsch, and Langland, *The Voyage In*, p. 12.

Questo discorso si collega a quello che scrive Susan J. Rosowski, che distingue tra il *Bildungsroman*, o romanzo d'apprendista (nel quale il protagonista è maschio), e il romanzo del risveglio ("awakening"): in ambedue i casi si legge dello sforzo di un protagonista sensibile nell'imparare la natura del mondo, scoprire il suo significato e il suo schema, e acquistare una filosofia di vita, ma nel romanzo del risveglio la protagonista deve imparare tali lezioni come una donna. Purtroppo la protagonista cresce rendendosi conto che per lei acquistare "un'arte del vivere" è difficile o impossibile, perciò il suo è un risveglio a un mondo di limitazioni.¹⁰⁰

Durante i secoli XIX e XX il romanzo di formazione si è progressivamente allontanato dal picaresco per avvicinarsi al confessionale o allo psicologico. Il narratore, come il protagonista o l'"io" più giovane, partecipa al conseguimento del vero *Bildung*, cioè tramite l'auto-coscienza e l'auto-determinazione.¹⁰¹ In questo caso Caton, trattando del romanzo *Annie John* di Jamaica Kincaid uscito nel 1983, considera l'interesse per la propria identità ("self-identity") - riferendosi a quella femminile - come un elemento vitale per il *Bildungsroman*.¹⁰² Si cresce ("growing up") anche tramite il rapporto tra madre e figlia¹⁰³ che può essere inteso attraverso due forze: il *Bildungsroman* esterno ("outward *Bildungsroman*") e l'interiore psicologico.¹⁰⁴

In tale circostanza l'"io" viene creato dal ricordo e dalla costruzione della memoria, una rimembranza di cose passate. Braendlin sostiene che la giustapposizione ironica del giovane protagonista in fase di sviluppo e il narratore più anziano e maturo risulta nella "doppia visione" dalla quale nasce una nuova persona.¹⁰⁵ Oltre a ciò, si sottolinea la prevalenza della narrazione in prima persona nel *Bildungsroman* femminile contemporaneo, ma anche l'importanza del ricordo e della ricostruzione della memoria nella ricerca del proprio essere ("selfhood"). La narrazione di queste memorie da donne più anziane che si trovano nel processo di ricordare non solo descrive influenze ambientali sulla ragazza in fase di sviluppo, ma provoca riflessione e autoanalisi.¹⁰⁶ In aggiunta, è menzionata la discrepanza tra l'essere madre e l'essere artista, che porta a un forte senso di frammentazione.¹⁰⁷

Alla luce di quello che scrivono Sandra Gilbert e Susan Gubar in *The Madwoman in the Attic* (1984) si ricorda che, confrontandosi con l'egemonia maschile, le donne scrittrici del secolo XIX hanno seguito, ma si sono anche distaccate, dai generi letterari di stampo maschile.¹⁰⁸ Alcune donne scrittrici hanno cercato di trascendere la loro ansietà di riconoscimento d'autorialità ("anxiety of authorship") revisionando i generi maschili.¹⁰⁹

Goodman rammenta che, mentre l'obiettivo finale di un protagonista maschio nel *Bildungsroman* era quello di vivere all'interno di una comunità più grande, l'intento della protagonista femminile era sposarsi con un compagno scelto da se stessa. Scrive anche di

¹⁰⁰ Susan J. Rosowski, "The Novel of Awakening," in *The Voyage In. Fictions of Female Development* (University Press of New England, 1983), p. 49.

¹⁰¹ Braendlin, p. 19.

¹⁰² Caton, p. 125.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 139.

¹⁰⁵ Braendlin, p. 19.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ "[A] split between woman's nurturing duties and her artistic, expressive inclinations, her sense of obligations and her wish for personal accomplishment.", *ibidem*.

¹⁰⁸ Goodman, pp. 28-29.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 29.

“chiusure” (“endings”) alternative del romanzo di formazione scritto da donne, nel quale si dipana l’evoluzione di un paio di protagonisti, un maschio e una femmina (quello che Goodman chiama il “male-female double *Bildungsroman*”): il primo tipo di “chiusura” è quello dove la protagonista accetta il ruolo di moglie e madre; il secondo tipo è dove la protagonista impazzisce; il terzo invece vede la protagonista che si suicida.¹¹⁰

A questo punto è da tenere in mente quello che sottolinea Braendlin: “Endings to novels [...] constitute new beginnings for the protagonists, who either merge into their societies or escape into the freedom of exile or utopia.”¹¹¹

Qui porrei la domanda se la fine della serie *L’amica geniale* costituisca “nuovi inizi” per le due amiche protagoniste. *L’amica geniale* inizia già con una conclusione (“ending”), cioè la sparizione di Lila. Invece, si può interpretare la fine della tetralogia come un “new beginning” per Lenù che, dopo aver raccontato l’esperienza con Lila che è durata più di sessanta anni, inizia a vivere una nuova vita, o meglio una propria vita, indipendente dall’amica che per tanti decenni ha esercitato una forte influenza su di lei; ma anche libera dall’influenza/presenza di sua madre. In questo caso Lenù può essere descritta come una “reborn woman”.¹¹²

Lazzaro-Weis ricorda che il termine *Bildungsroman* è entrato nella critica femminista negli anni Settanta del secolo XX; tale termine si era rivelato utilissimo nell’analisi dei modi tramite i quali le romanziere del secolo XIX e dei primi anni del secolo XX avevano rappresentato la repressione e la sconfitta dell’autonomia, della creatività e della maturità femminile da parte delle norme di genere di stampo patriarcale.¹¹³ Nel *Bildungsroman* femminile l’“io” narrante sfida l’idea di un “io” femminile coerente che una società patriarcale cerca di imporre sulle donne, rappresentando la protagonista impegnata in ruoli molteplici e formulando auto-definizioni molteplici. Anche Gregory Castle, nel suo saggio “Coming of Age in the Age of Empire”, tratta di quello che caratterizza le narrative di formazione che si differenziano dal romanzo di formazione tedesco tradizionale: “... scenes of instruction and ideological interpellation, in which the subject resists a social system to produce rational individuals capable only of serving the needs of what Louis Althusser calls ‘the ideological state apparatuses.’”¹¹⁴

In aggiunta Lazzaro-Weis asserisce che negli anni Settanta del secolo XX il termine *Bildungsroman* era utilizzato per difendere il diritto di scrittrici donne e femministe di descrivere la propria realtà e di legittimizzare queste esperienze e di come esse si differenziavano da quelle degli uomini.¹¹⁵ Elenca anche i temi nel romanzo di formazione femminile più recente: la casa, la comunità, la gioventù, la nostalgia, lo smarrimento, il divario generazionale e la relazione madre-figlia,¹¹⁶ sottolineando pure il fatto che la tradizione del romanzo di formazione ha

¹¹⁰ Goodman, p. 30. Vedi anche Caton, p. 126. In una nota a fine pagina Caton cita Dana Heller: “In twentieth-century plots as well as a striking number of female protagonists reach an implicit completion of the quest’s cycle through marriage or through childbirth, both often sanctifying the essential spiritual worth of woman’s socio-biological destiny.”, p. 139.

¹¹¹ Braendlin, p. 18.

¹¹² *Ibid.*, p. 21.

¹¹³ Lazzaro-Weis, p. 17.

¹¹⁴ Come citato in Boes, p. 240.

¹¹⁵ Lazzaro-Weis, p. 21.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

sempre rappresentato i conflitti tra l'iniziativa (nel senso di *agency*) individuale e la società, tra strutture soggettive e sociali.¹¹⁷ Da parte sua, Hirsch osserva che tali conflitti o tensioni che formano lo sviluppo femminile possono portare a una separazione tra una trama ("plot") di superficie, che afferma le convenzioni sociali, e una trama sommersa che codifica la ribellione, una trama che delinea lo sviluppo e una che lo svela ("to unravel").¹¹⁸

Altro elemento del *Bildungsroman* femminile è l'indeterminatezza, che ha a che fare con la rappresentazione dell'auto-formazione umana conscia ("conscious human self-formation").¹¹⁹ Tale analisi critica e decostruttiva dell'"io", dei dintorni e della soggettività dell'"io", caratterizza diverse storie fittizie di sviluppo femminile che hanno visto la luce fin dagli anni '80 nella letteratura italiana. Lazzaro-Weis scrive anche del modo in cui la geografia, l'architettura e la demografia abbiano un ruolo attivo nella costruzione della voce narrante, allargando l'orizzonte mentre le protagoniste esplorano i sentieri.¹²⁰

2.3 L'AMICA GENIALE E IL BILDUNGSROMAN

2.3.1 Alcune caratteristiche del romanzo di formazione nel ciclo de *L'amica geniale*:

Jerome Hamilton Buckley, in *Season of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding* (1974), elenca un numero di caratteristiche del romanzo di formazione: caratteristiche quali l'infanzia, i conflitti generazionali, il provincialismo, la società più grande, l'auto-istruzione, l'alienazione, il travaglio causato dall'amore, la ricerca di una vocazione e di una filosofia di lavoro.¹²¹

Gran parte di tali caratteristiche vengono riprese da Elena Ferrante nella tetralogia napoletana de *L'amica geniale* uscita tra il 2011 e il 2014: i quattro volumi si aprono con gli anni dell'infanzia delle due amiche Lila Cerullo ed Elena Greco (l'io narrante). I conflitti generazionali si rivelano, tra l'altro, nella relazione tra Lila bambina e adolescente e suo padre ciabattaio. Infatti, nel primo volume, il padre di Lila chiede a suo figlio Rino: "Allora perché deve studiare tua sorella che è femmina?" (AG, 65); è un padre che arriva persino a buttare la figlia fuori dalla finestra (AG, 77). I conflitti generazionali esistono anche tra Lenù e sua madre Immacolata: Lenù afferma: "Il problema era mia madre, con lei le cose non andavano mai per il verso giusto [...] Mi repelleva il suo corpo [...] Ma aveva l'occhio destro che non si sapeva da che parte guardasse. E anche la gamba destra non le funzionava, la chiamava la gamba offesa. Zoppicava..." (AG, 40); e persino: "io odiavo mia madre, e la odiavo davvero, profondamente." (AG, 65).

Nella tetralogia napoletana il provincialismo viene rappresentato soprattutto dalla vita nel rione - uno spazio dal quale Lenù scappa tramite l'istruzione, e nel quale Lila sceglie di rimanere per

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁸ Abel, Hirsch, and Langland, *The Voyage In*, p. 12.

¹¹⁹ Lazzaro-Weis, p. 26.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 26-27.

¹²¹ In Tobias Boes, "Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends," *Literature Compass* 3, no. 2 (March 1, 2006), pp. 231-232, <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2006.00303.x>.

tutta la vita - ma anche dall'uso del dialetto e dalle tante istanze di violenza.¹²² Già nel primo volume si assiste alla voglia delle due amiche bambine di uscire fuori dai limiti del rione, attraversare la frontiera tra il conosciuto e lo sconosciuto tramite il tunnel e voler vedere il mare.¹²³ Ma è proprio qui che si legge del desiderio di Lenù di uscire fuori dai limiti imposti dalla provincia, e della paura di Lila di distaccarsi dal suo spazio d'origine:

Per tutta la notte cercai [Lenù] di capire cosa fosse realmente successo [...] Si era verificata una misteriosa inversione di atteggiamenti: io, malgrado la pioggia, avrei continuato il cammino, mi sentivo lontana da tutto e da tutti, e la lontananza - avevo scoperto per la prima volta - mi estingueva dentro ogni legame e ogni preoccupazione; Lila s'era bruscamente pentita del suo stesso piano, aveva rinunciato al mare, era voluta tornare dentro i confini del rione.” (AG, 74)

Perdipiù, nel secondo volume della tetralogia si legge che Lila “aveva lo sguardo del rione. Era capace di guardare solo come Melina che, chiusa dentro la sua follia...” (SNC, 168). In questo caso i vocaboli “rione” e “chiusura” vengono messi nello stesso periodo sintattico insieme al vocabolo “follia”.

La società grande è quella con la quale Lenù interagisce un volta laureatasi, sposatasi con Pietro Airola - uno dei modi per avanzare socialmente è quello di sposare qualcuno che appartiene a una classe più alta -, e più tardi, scelta la vita della separazione,¹²⁴ vivendo per due anni con Nino Sarratore (SBP, 18). Una volta stabilitasi con la famiglia Airola, Lenù sente d'aver raggiunto un punto importante nella sua vita: “Ero io, io, io.” (SNC, 409). Pietro Airola diventa professore di ruolo a Firenze (SFR, 33), e di lui Lenù sostiene che,

era di adesso, massiccio, una pietra di confine. Delimitava una terra per me nuovissima, una terra di buone ragioni, governata da regole che gli derivavano dalla sua famiglia e che assegnavano senso a ogni cosa [...] E aveva uno spiccato senso del dovere, non sarebbe mai venuto meno ai suoi impegni verso di me, non mi avrebbe mai tradita. (SFR, 35)

Però, una volta sposatasi con Pietro Airola, il marito si rivela impegnatissimo con lo studio. Tra lui e Lenù si genera una relazione ambivalente (“Gli parlavo sempre con un misto di risentimento e subalternità.”, SFR, 219), anche perché non le dà l'apprezzamento e la stima che desidera:

... mio marito non mi lodava mai, anzi mi riduceva a madre dei suoi figli, voleva che pur avendo studiato non fossi capace di pensiero autonomo, mi umiliava umiliando ciò che leggevo, ciò che m'interessava, ciò che dicevo, e pareva disposto ad amarmi solo a patto di dimostrare di continuo la mia nullità. (SFR, 271)

Dall'altro lato, Nino Sarratore incoraggia Lenù a non chiudersi nel suo ruolo di donna sposata e madre, ma di continuare a sviluppare il suo talento di scrittrice. Infatti, nel terzo volume, rivolgendosi al marito di Lenù, Pietro, Nino sostiene: “Se non lo fai, sei colpevole non solo sul

¹²² Riguardo il dialetto nelle opere di Elena Ferrante, vedi Rita Librandi, ‘Una lingua silenziosa: immaginare il dialetto negli scritti di Elena Ferrante. A Silent Language: Imagining the Dialect in Ferrante’s Novels’, *Kwartalnik Neofilologiczny* LXVI, no. 2 (2019): 385–98, <https://doi.org/10.24425/KN.2019.128413>.

¹²³ Riguardo lo spazio ‘Napoli’ e il suo legame con i personaggi, vedi Ornella Tajani, ‘Spazi, suoni e lingue nel romanzo “di Napoli”’, *Nazione Indiana* (blog), 16 December 2017, <https://www.nazioneindiana.com/2017/12/16/spazi-suoni-lingue-nel-romanzo-napoli/>.

¹²⁴ Un esempio di “clashes of unique human possibility with the restraints of social convention.”, Abel, Hirsch, and Langland, *The Voyage In*, p. 6.

piano umano, ma anche su quello politico [...] Lo sperpero di intelligenza. Una comunità che trova naturale soffocare con la cura dei figli e della casa tante energie intellettuali di donne, è nemica di se stessa e non se ne accorge". (SFR, 330)

L'autoistruzione si lega all'altra protagonista, Lila, alla quale i genitori non permettono di continuare il percorso scolastico e perciò sceglie di studiare come autodidatta, frequentando assiduamente la biblioteca del rione (AG, 97, 106), e studiando a casa e in segreto materie come il latino, il greco ("la Lila [...] che aveva scritto *La fata blu* [...] che aveva imparato il latino e il greco da sola, quella che aveva divorato mezza biblioteca del maestro Ferraro...", AG, 261), e più avanti, quando diventa donna autonoma, il linguaggio nuovo dei computer.

Da parte sua Lenù, tramite la sua istruzione, è come Jane Eyre, proprio perché si rende conto della necessità di "Speak I must..."¹²⁵ È una forza incontrollabile che Lenù sente durante una delle lezioni di religione:

...poi mi ricordai che quei discorsi li avevo fatti con Lila e mi resi conto che mi ero ficcata in quel guaio solo perché, malgrado tutto, seguitavo ad attribuirle un'autorità sufficiente a darmi la forza di sfidare il mio professore di religione. Lila non apriva più libro, non studiava più, stava per diventare la moglie di un salumiere [...] e io? Io avevo ricavato da lei l'energia per inventare un'immagine che definiva la religione una collezione di figurine mentre la città brucia nel fuoco dell'inferno? (AG, 292-293);

e: "Scoprii [sempre Lenù] così che sapevo fare come la Galiani: esporre con fermezza le mie opinioni e intanto mediare guadagnandomi la stima di tutti con comportamenti irreprensibili." (AG, 294) Non è questo un passo ulteriore nel processo di formazione della protagonista?

Anche l'alienazione, soprattutto come disagio esistenziale, ma anche come necessità di distaccarsi, viene vissuta da Lila, che alla fine decide di cancellare ogni sua traccia e sparire dalla circolazione. A Lenù dice:

Per scrivere bisogna desiderare che qualcosa ti sopravviva. Io invece non ho nemmeno la voglia di vivere [...] Se potessi cancellarmi adesso, proprio mentre ci parliamo, sarei più che contenta. Figuriamoci se mi metto a scrivere [...] quante storie per un nome: famoso o no, è solo un nastrino intorno a un sacchetto riempito a vanvera con sangue, carne, parole, merda e pensierini [...] voglio snodarmi il nome, sfilarmelo, buttarlo via, scordarmene. (SBP, 433)

Infatti nella stessa pagina Lenù osserva che

Quell'idea di cancellarsi l'aveva espressa spesso, ma a partire dalla fine degli anni Novanta - soprattutto dal 2000 in poi - diventò una sorte di ritornello sfottente [...] Cancellarsi era una sorta di progetto estetico [...] l'elettronica sembra così pulita e invece sporca, sporca moltissimo, e ti obbliga a lasciare te stessa dappertutto come se ti cacassi e ti pisciassi addosso di continuo... (*Ibid.*)

Perciò, dopo tanti anni di imprese diverse (il matrimonio, le salumerie, le scarpe Cerullo, la maternità, il lavoro in fabbrica, la Basic Sight), Lila sceglie di scappare dalla società attraverso

¹²⁵ Maier, p. 322.

l'autocancellazione e la propria sparizione.¹²⁶ Per Lila, tale decisione è una forte dichiarazione di autoaffermazione.

Invece, il travaglio causato dall'amore viene vissuto dalle due amiche non solo tramite la relazione con i propri mariti (con Stefano Carracci Lila, e con Pietro Airola Lenù), ma anche in relazione al personaggio libertino e amico d'infanzia, Nino Sarratore.¹²⁷ Per Lila l'esperienza della prima notte di nozze è caratterizzata dalla violenza:

lei capì che se avesse ancora resistito [Stefano] l'avrebbe sicuramente ammazzata - o almeno don Achille l'avrebbe fatto, faceva paura a tutto il rione proprio perché si sapeva che con la sua forza ti poteva lanciare contro una parete o un albero - e si svuotò d'ogni ribellione abbandonandosi a un terrore senza suono... (SNC, 42)

Più avanti poi si legge: "Lila restò quasi sempre in piedi, star seduta le faceva male. Nessuno, nemmeno sua madre che se ne stette zitta tutto il tempo, sembrò accorgersi che aveva l'occhio destro gonfio e nero, il labbro inferiore spaccato, lividi sulle braccia." (SNC, 44)

Da parte sua invece, e in contemporanea a quello che succedeva a Lila durante la prima notte di nozze, Lenù continua il suo viaggio di autoscoperta sulla spiaggia dei Maronti, a Ischia. È la notte quando Lenù perde la sua verginità con Donato Sarratore, un uomo che avrebbe potuto essere suo padre. Nell'unione sessuale con Donato, Lenù scopre con lui sensazioni mai provate prima con Antonio, e delle quali neppure lei era consapevole: "Avevo una me nascosta - capii - che dita, bocca, denti, lingua sapevano scovare. Strato dietro strato, quella me perse ogni nascondiglio, si esposero in modo inverecondo..." (SNC, 291)

Dopo tanti anni Lenù continua a ricordare con vergogna questo episodio con Donato Sarratore a Ischia.¹²⁸

Proprio attraverso il personaggio libertino di Nino Sarratore, poi, sia Lenù sia Lila si svincolano ("to break away")¹²⁹ dai legami di natura sociale e perciò non possono essere considerate come modelli di quello che Maier chiama "proper womanhood."¹³⁰ Interessanti le parole di Maier

¹²⁶ Infatti Bonnie Hoover Braendlin, trattando delle affinità tra il *Bildungsroman* femminile contemporaneo e i suoi predecessori nella tradizione scritti sia da scrittori uomini che da donne, ricorda un aspetto fondamentale del romanzo di formazione come genere: "a final responsibilities decision prefacing the assumption of chosen responsibilities and commitments in a state of personal freedom that either allows for integration into society or demands escape from it.", in Braendlin, p. 18.

¹²⁷ Per Sandra Frieden, nel romanzo di formazione classico nuove relazioni d'amore funzionavano come tappe nel percorso educativo del protagonista. Vedi Frieden, p. 304. Più avanti leggiamo: "Her love relationships generally play a role in her 'education' only by strengthening her resolve not to accept the options they offer. The female literary figure who unsuccessfully traverses this path shatters upon realizing her inability to break away; those who do succeed make choices which irreparably sever their bonds with the social structure and propel them into a life without role models, a 'conclusion' that is merely another step in the process of development.", *ibid.*, pp. 306-307.

¹²⁸ "Da tempo non pensavo più all'estate a Ischia [...] Scoprii che ogni suono di allora, ogni profumo mi ripugnava, ma ciò che nella memoria, con sorpresa, mi sembrò più insopportabile, tanto da causarmi lunghi pianti, fu la sera ai Maronti con Donato Sarratore. [...] A distanza di tanto tempo mi resi conto che quella prima esperienza di penetrazione, al buio, sulla sabbia fredda, con quell'uomo banale che era il padre del ragazzo che amavo, era stata degradante. Ne ebbi vergogna e quella vergogna si sommò ad altre vergogne di natura diversa che stavo sperimentando." (SNC, 429)

¹²⁹ Frieden, p. 306.

¹³⁰ "[I]n order to go forward in their personal *Bildungsroman*, Jane and Maggie must first become consciously aware of the limitations imposed on them and what it means for their personal freedom and sense of individuality as women. From that point of realisation, they must find a way to overcome the male influences which have

riguardo Jane Eyre che potrebbero descrivere la situazione delle due amiche ne *L'amica geniale*: sia Lila che Lenù riescono a superare il loro stato marginale di femmine e persino le loro influenze d'infanzia - tramite la decisione di lasciare i propri mariti - per trionfare potenzialmente come adulte.¹³¹ Il non accettare da parte di Lila e Lenù lo stato di schiavitù (o "thralldom") fa parte del loro percorso di formazione.¹³²

Sempre tenendo in mente le osservazioni di Jerome Hamilton Buckley riguardo le caratteristiche del romanzo di formazione, sia Lila che Lenù cercano una vocazione e una filosofia di lavoro: la prima, cioè Lila, cercando di aiutare la propria famiglia attraverso il suo impulso creativo (come, per esempio, i disegni di scarpe nuove), ma anche tramite il matrimonio con Stefano, il suo lavoro nelle salumerie del marito, la progettazione dell'interno del negozio di scarpe Solara nel centro di Napoli in piazza dei Martiri, e l'apertura dell'impresa Basic Sight; la seconda, Lenù, attraverso lo studio, le tante letture e la scrittura. In ambedue i casi, sia Lenù che Lila, nella linea del romanzo di formazione femminile, cercano di scoprire una fonte di forza interiore malgrado la loro posizione precaria a livello familiare.¹³³

2.3.2 Elementi ulteriori del romanzo di formazione ne *L'amica geniale*:¹³⁴

Rammentando il modello tradizionale del romanzo di formazione, *L'amica geniale* incorpora e mantiene una varietà di elementi.¹³⁵ Il primo elemento è quello autobiografico: nella tetralogia ferrantiana, la protagonista, Elena Greco, come ipoteticamente l'autore/autrice della quale non si conosce esattamente l'identità (Elena Ferrante), nasce nella prima metà degli anni quaranta del secolo ventesimo, a Napoli, e studia a Pisa alla Normale. John Paul Riquelme afferma che nel romanzo di formazione moderno la distinzione tra il fittizio e l'autobiografico è sfocata.¹³⁶ Si chiede perciò se Ferrante abbia scritto la biografia del suo doppio nella serie de *L'amica geniale*,¹³⁷ anche perché sia Elena Ferrante sia Elena Greco sono nate nella prima metà degli anni quaranta del secolo scorso a Napoli, hanno studiato assiduamente i classici, e sono diventate scrittrici notissime sia in Italia che oltremare.

Un secondo componente del romanzo di formazione menzionato da Braendlin è il picaresco, un elemento presente nella serie de *L'amica geniale*, nel senso che si legge del viaggio che

dominated them in the past and find alternative solutions with the men they will encounter in their adulthood and to see those apathetic females in the system for what they really are: patriarchal reminders of proper womanhood.", Maier, p. 327.

¹³¹ *Ibid.*, p. 333.

¹³² Nelle parole di Duplessis, "Thralldom is one version of conventional heterosexual narrative scripts.", in Rachel Blau DuPlessis, *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, *Everywoman: Studies in History, Literature, and Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1985), p. 66.

¹³³ *Ibid.*, p. 321.

¹³⁴ Riguardo la tetralogia ferrantiana come *Bildungsroman* ma anche come un'opera che va oltre tale genere letterario vedi Flora Ghezzo, 'On Lila's Traces: Bildung, Narration and Ethics in Elena Ferrante's *L'amica Geniale*', *MLN* 134, no. 1 (2019): 172-92.

¹³⁵ Braendlin, p. 18.

¹³⁶ Riquelme, pp. 465 e 476.

¹³⁷ Secondo Frieden, "Together, the *Bildungsroman* and the autobiography acted as complimentary counterparts of the same expressive role: the fictional and the nonfictional account of the individual in his [...] development, in his struggle to integrate himself, his ideals, and his perspectives into an increasingly industrialized, materialistic, and alienating bourgeois society.", *op. cit.*, pp. 304-305.

Lenù intraprende, uscendo dai limiti imposti dal rione e più tardi anche dal matrimonio, e vivendo esperienze diverse a Ischia,¹³⁸ Pisa,¹³⁹ Firenze,¹⁴⁰ Milano,¹⁴¹ ma anche fuori del territorio nazionale.¹⁴² Questi sono gli “spaz[i] dell’avventura che equivale a un’acquisizione di esperienza” dei quali parla Federico Bertoni.¹⁴³ In confronto a Lila, che sceglie di rimanere nel rione, Lenù si sente “una donna di grande esperienza. [...] [A Lila] raccontav[a] della Francia, della Germania e dell’Austria, degli Stati Uniti, dei dibattiti a cui avev[a] partecipato qua e là, degli uomini che di recente, dopo Nino, [le] erano capitati.” (SBP, 253) Un terzo aspetto è il modello confessionale: questo riguarda il rapporto di Lenù con la propria madre, con Lila, ma anche con uomini come Nino e Pietro; lo stile confessionale è evidente anche nelle parti dove Lenù scrive delle sue esperienze come madre, moglie, e amante.¹⁴⁴

Fondamentale nel romanzo di formazione è il concetto di “doppia visione”.¹⁴⁵ Infatti, durante la lettura de *L’amica geniale* s’incontrano più di una Lenù: c’è la Lenù bambina, quella adolescente, e poi quella sposata e madre (l’io’ in fase di maturazione). Inoltre c’è la Lenù ultrasessantenne che guarda in retrospettiva e scrive il suo romanzo, cercando di dare vita a quello che Lila ha cercato di cancellare (l’io’ ormai maturo): “Ho acceso il computer e ho cominciato a scrivere ogni dettaglio della nostra storia, tutto ciò che mi è rimasto in mente.” (AG, 19) Nel terzo volume del ciclo de *L’amica geniale* si legge:

Non ho più dimenticato quelle tre parole, è stata l’ultima cosa che [Lila] mi ha detto: *da me no*. Sono settimane, ormai, che scrivo di buona lena, senza perdere tempo a rileggermi. [...]

¹³⁸ “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.”, AG 204.

¹³⁹ “Per la prima volta andai fuori da Napoli, fuori dalla Campania. Scoprii che avevo paura di tutto: paura di sbagliare treno, paura di dover pisciare e non saper dove farlo, paura che si facesse notte e non riuscissi a orientarmi in una città sconosciuta, paura di essere derubata.”, SNC 326.

¹⁴⁰ Vedi SFR 52, 159, 194. Di Firenze, dove si sposa il 17 maggio 1969, Lenù scrive: “Abitavo in una città di cui non sapevo nulla, anche se grazie a Pietro conoscevo ormai ogni suo angolo, cosa che non potevo dire di Napoli. Amavo molto il lungarno, facevo belle passeggiate, ma non mi piaceva il colore delle case, mi metteva di cattivo umore. Il tono sfottente dei suoi abitanti...”, SFR 210-211.

¹⁴¹ “... partii per Milano, città che mi era sconosciuta. [...] volevo esibire per dimostrare che, anche se ero una femmina, anche se mi si vedeva addosso l’origine, ero una persona che si era conquistata il diritto di pubblicare quel libro [...] a ventitré anni...”, SNC 450.

¹⁴² Con lo studente Franco Mari, ai tempi dei suoi studi alla Normale di Pisa, Lenù trascorre qualche giorno a Parigi: “Feci a sue spese anche il mio primo viaggio all’estero. Andammo a Parigi [...] Ma di Parigi vidi poco, passammo tutto il tempo in ambienti fumosi. Della città mi restò un’impressione di strade molto più colorate di quelle di Napoli e di Pisa, il fastidio per il suono delle sirene della polizia e lo stupore per la diffusa presenza di neri sia per le strade sia nelle stanze dove Franco fece un lungo intervento in francese...”, SNC 335; “Montpellier [...] mi diede l’impressione che i miei argini si fossero rotti e che mi stessi espandendo [...] la prova che il rione, Napoli, Pisa, Firenze, Milano, l’Italia stessa, erano solo minuscole schegge di mondo [...] A Montpellier avvertii la limitatezza dello sguardo che avevo, della lingua in cui mi esprimevo e con cui avevo scritto. A Montpellier mi sembrò evidente quanto potesse risultare angusto, a trentadue anni, essere moglie e madre. E per tutti quei giorni densi d’amore mi sentii per la prima volta liberata dai vincoli che avevo sommato negli anni...”, SBP 18. Qui Lenù ha 32 anni e l’anno è il 1976.

¹⁴³ Federico Bertoni, *Romanzo* (Scandicci: La Nuova Italia, 1998), p. 107. Qualche frase più avanti Bertoni scrive, “E nel corso del cammino, oltre agli spostamenti nello spazio e allo sviluppo delle vicende, il romanzo segue le trasformazioni stesse del personaggio, quel suo diventare più scaltro e più prudente, consapevole ormai della realtà circostante e della distanza frapposta tra sé e le vecchie illusioni, seminate come sassolini lungo la strada.”, *ibid.*

¹⁴⁴ Agli aspetti autobiografico e introspettivo Maier aggiunge l’introspezione solitaria come elemento d’obbligo nel *Bildungsroman*, Maier, p. 320. Marianne Hirsch Gottfried definisce il romanzo confessionale come “a retrospective search for a pattern that is often not chronological.”, in Gottfried and Miles, p. 122.

¹⁴⁵ “The ironic juxtaposition of younger developing protagonist and older matured narrator results in a ‘double vision’ out of which a new person is born.”, Braendlin, p. 19.

Poi sciacquo la tazza, raggiungo la scrivania, ricomincio a scrivere a partire da quella primavera fredda di Milano, una sera di oltre quarant'anni fa... (SFR, 20-21)

Oltre al fatto che alla fine la protagonista è reintegrata nella società - nel senso che Lenù si stabilisce a Torino dopo il 1995 come donna indipendente e madre di tre figlie che trovano tutte la loro strada -,¹⁴⁶ Maier aggiunge altri elementi che qualificano le protagoniste femminili letterarie del romanzo di formazione dei secoli XVIII-XIX: i. l'agire ("agency") della protagonista dimostra che è attivamente coinvolta nel proprio sviluppo; ii. la protagonista è auto-riflessiva e introspettiva, come dimostra la sua capacità di crescere e badare attentamente alla propria personalità.¹⁴⁷ Ancora una volta sono tutti elementi che caratterizzano la protagonista della serie de *L'amica geniale*, Lenù.

La fine della tetralogia ferrantiana ha le sue ambiguità: da una parte può essere intesa come una fine tragica (scomparsa di Tina, figlia di Lila, e ritiro graduale di Lila dalla società per poi arrivare alla sua scomparsa finale); dall'altra si può dire che Lila dà prova della sua forza restituendo le bambole (Tina e Nu) a Lenù, dimostrando così d'essere stata lei ad alimentare l'istinto creativo di Lenù fin dall'inizio: "Ecco cosa aveva fatto: mi aveva ingannata, mi aveva trascinato dove voleva lei, fin dall'inizio della nostra amicizia. Per tutta la vita aveva raccontato una sua storia di riscatto, usando il mio corpo vivo e la mia esistenza." (SBP, 451) È da chiedersi se Lenù dia prova del suo "divenire" o maturità tramite la decisione di scrivere e infine portando a termine la sua storia.

Tutto questo si lega al tema del divenire/diventare donna¹⁴⁸. Marta Cariello osserva:

... il divenire, la tras-formazione, ci portano dalla bambina, che persiste e insiste, fin dentro a uno specchio in frantumi che si fa tela e ragnatela, in cui il tempo - il divenire - è sospeso. Elena Ferrante, che nel suo romanzo tesse il suo specchio-tela nella meta-narrazione dei romanzi di Elena/Lenuccia dentro al romanzo, nomina [...] proprio il divenire, il diventare; anzi se ne ossessiona, e resta, ancora, dentro l'ambivalenza dell'essere (almeno) due: il suo sguardo su di sé e la sua tessitura nello specchio; Lila ed Elena; la bambina e la donna:

Diventare. Era un verbo che mi aveva sempre ossessionata [...] Io volevo diventare, anche se non avevo mai saputo cosa. Ed ero diventata, questo era certo, ma senza una vera passione, senza un'ambizione determinata. Ero voluta diventare qualcosa - ecco il punto - solo perché temevo che Lila diventasse chissà chi e io restassi indietro. Il mio diventare era diventare dentro la sua scia. Dovevo ricominciare a diventare, ma per me, da adulta, fuori di lei.¹⁴⁹

¹⁴⁶ "Dede ed Elsa - prima l'una, poi l'altra - erano andate a studiare a Boston, incoraggiate da Pietro che da sette o otto anni aveva una cattedra a Harvard. Col padre erano a loro agio." (SBP, 318); "Ma nel Natale del 2002 successe qualcosa che mi depresse. Le tre ragazze tornarono tutte per un lungo periodo. Dede si era di recente sposata con un serio ingegnere di origini iraniane, aveva avuto da un paio d'anni un maschietto vivacissimo di nome Hamid. Elsa venne in compagnia di un suo collega di Boston, matematico anche lui e ancora più ragazzo di lei, molto chiassoso. Anche Imma tornò da Parigi, dove da due anni studiava filosofia, e venne insieme a un suo compagno di corso, un francese altissimo, bruttino e quasi muto. [...] Avevo cinquantotto anni, ero nonna, coccolavo Hamid." (SBP, 434-435).

¹⁴⁷ Maier, pp. 318-319.

¹⁴⁸ Setti, 'Il genio dell'ambivalenza'.

¹⁴⁹ Marta Cariello, "Lo Specchio e La Bambina," in *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza* (Iacobelli editore, 2016), p. 147. Il concetto che Lenù deve "diventare" soprattutto per se stessa, e non all'ombra di Lila, è trattato anche da Franco Gallippi: "Elena eventually

Bildung in questo caso si allaccia anche al concetto di quello che Enrica Maria Ferrara chiama “construction of subject identities”.¹⁵⁰ Questo rammenta le parole di Petru Golban riguardo “the writer’s unconscious need for attaining his own wholeness of the self, his own move towards greater consciousness.”¹⁵¹ Con la sua decisione di scrivere tutto quello che si ricorda di Lila, Lenù cerca di ricostruire anche la propria autobiografia. Tale argomento si collega a quello di Joanna Frye, citato da Lazzaro-Weis: bisogna che le donne svolgano ruoli molteplici¹⁵² come parte della strategia di sovvertire l’“io” imposto su di loro dal di fuori, e si muovano verso la messa a punto di una identità femminile autonoma.¹⁵³

Sia Lila sia Lenù acquistano un’identità femminile autonoma, perciò diventano agenti della propria *quest*. Anche Maier scrive della metamorfosi di un soggetto (Jane Eyre) che cerca attivamente l’espressione individuale, e delle esperienze diverse che aiutano la protagonista a sviluppare i propri concetti di autostima e fiducia in sé tramite la sua crescente matura indipendenza.¹⁵⁴

Sempre trattando della necessità di Lenù di divenire, Christine Maksimovicz preme sull’idea di

a final epiphany critical for understanding the autonomy/intimacy divide at the heart of the classed love the two women embody: ‘I had to start again to become, but for myself, as an adult, outside of her’ (347). While Lila has gradually, steadily progressed toward an embrace of unmitigated autonomy, finally coming to inhabit the position of stoic self-sufficiency and closure to intimacy [...] Elena, inversely, has persistently sought selfhood through intimacy. [...] [Elena’s] journey to selfhood becomes one that she now recognizes must occur ‘outside of Lila.’¹⁵⁵

Si echeggiano qui i pensieri di Lenù riguardo la necessità di distaccarsi da Lila per trovare se stessa:

Devo cancellarla, come sapeva fare la Oliviero quando si presentava a casa nostra per imporle il mio bene. Mi stava trattenendo per un braccio ma io dovevo ignorarla, ricordarmi che ero la migliore in italiano, latino e greco, ricordarmi che avevo affrontato il professore

realizes that she has to start ‘to become’ for herself and not in the shadow of Lila. [...] Elena must find her own voice: ‘[...] My becoming was a becoming in her wake. I had to start again to become, but for myself, as an adult, outside of her’ (347)”, in Franco Gallippi, “Elena Ferrante’s *My Brilliant Friend*: In Search of Parthenope and the ‘Founding’ of a New City,” in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 116.

¹⁵⁰ “[T]he construction of subject identities plays a central role in most of the Neapolitan author’s novels [...] in the four volumes of *My Brilliant Friend*, portraying the life-long negotiation of subjectivities and personalities between the writer Elena and her childhood friend Lina.”, in Enrica Maria Ferrara, “Performative Realism and Post-Humanism in *The Days of Abandonment*,” in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave, 2016), pp. 129-130.

¹⁵¹ Come citato in Tryniecka, pp. 465-466.

¹⁵² Riguardo l’idea di ruolo multiplo scrive anche Maier: “[W]oman’s ‘place’ is, by definition, multiple - daughter, sister, teacher, lover, wife, surrogate mother figure - in both fact and fiction.”, Maier, ‘Portraits of the Girl-Child’., p. 320.

¹⁵³ Lazzaro-Weis, p. 18.

¹⁵⁴ Maier, pp. 328, 329.

¹⁵⁵ Christine Maksimovicz, “Maternal Failure and Its Bequest: Toxic Attachment in the Neapolitan Novels,” in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 228.

di religione, ricordarmi che sarebbe comparso un articolo con la mia firma nella stessa rivista dove scriveva un ragazzo bello e bravissimo di terza liceo. (AG, 319)

Riallacciandosi al discorso di Bakhtin che reinterpreta il romanzo di formazione come un genere che lega intimamente lo sviluppo personale a quello storico, così presentando il lettore con l'immagine dell'essere umano in un processo di divenire,¹⁵⁶ anche Ferrante presenta le due protagoniste della tetralogia in stretto legame con lo sfondo storico:¹⁵⁷ quelli raccontati nella tetralogia ferrantiana sono sessanta anni che includono gli anni della ricostruzione e del boom economico in Italia, quelli della liberazione sessuale e delle rivoluzioni studentesche, gli anni di piombo, gli anni '90 e Berlusconi, per andare anche oltre, fino al 2010.

Ancora in linea con le caratteristiche del romanzo di formazione femminile contemporaneo e del tema del divenire, Braendlin sottolinea l'importanza di elementi ulteriori come le influenze ambientali sulla giovane protagonista in fase di sviluppo, in questo caso l'importanza del rione, e la frammentazione, o discrepanza tra l'essere madre e l'essere artista, cioè il caso di Lenù sposata e madre di tre figlie e Lenù scrittrice.¹⁵⁸ Durante la loro infanzia e adolescenza le donne sono state condizionate da genitori, maestri, parenti e amici - rappresentanti delle esigenze e delle aspettative della società - per prepararsi all'inevitabilità del matrimonio, all'assunzione di responsabilità che necessitano una subordinazione dell'io personale ai doveri della famiglia.¹⁵⁹ In questo caso Ferrante va oltre il *Bildungsroman* femminile, inserendo nella tetralogia personaggi importanti come la maestra Oliviero e la professoressa Galiani che aiutano Lenù a reagire contro le limitazioni poste dal *modus vivendi* del rione. È la maestra Oliviero che insiste affinché Lenù continui a studiare (AG, 119); è lei che combatte contro l'idea della "plebe", lo stato di miseria, sapendo che quella di Lenù è una battaglia inconscia contro il "faticare nella miseria" quotidiano. (AG, 120) Come mentore di Lenù la Oliviero appoggia la sua allieva dicendo ai suoi genitori: "Questa ragazza [...] ci darà grandissime soddisfazioni." (AG, 122) Dall'altro lato, la professoressa Galiani fornisce Lenù di libri utilissimi per la sua formazione intellettuale:

mi portai nella borsa di tela i libri che mi aveva fatto avere la Galiani. Erano volumetti che ragionavano sul passato, sul presente, sul mondo com'era e come doveva diventare. La scrittura assomigliava a quella dei libri di scuola, ma era più difficile e più interessante. Non ero abituata a quel tipo di letture, mi stancavo presto [...] Mi appressimai al compimento dei diciassette anni con un occhio alle figlie della cartolaia e un occhio all'*Origine della disuguaglianza*. (SNC, 103)

Invitata per una festa a casa della Galiani, Lenù capisce che "il mondo delle persone, dei fatti, delle idee era sterminato e le letture notturne non erano state sufficienti..." (SNC, 158) In questo spazio-appartamento si parla di gollismo, dell'Oas (Organisation armée secrète), della socialdemocrazia, di Danilo Dolci e di Bertrand Russell, dei *pied-noirs*, dei fanfaniani, di Beirut e dell'Algeria. (SNC, 159) Lenù non si sente mai preparata e all'altezza quando intorno

¹⁵⁶ Boes, p. 236.

¹⁵⁷ Da ricordare qui le parole di Marc Redfield in *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the Bildungsroman*, come citato da Boes: "... since the Bildungsroman narrates the acculturation of a self - the integration of a particular 'I' into the general subjectivity of a community, and thus, finally, into the universal subjectivity of humanity...", Boes, p. 238.

¹⁵⁸ Braendlin, p. 19.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 20.

ci sono persone come Nino Sarratore e la professoressa Galiani. Questo contribuisce a far aumentare in Lenù la necessità di imparare e di leggere sempre di più.

Lila e Lenù sono quel tipo di donne che si ribellano contro le aspettative e le richieste sociali imposte dal rione. In primo luogo, Lila spende senza controllo tutti i soldi guadagnati in salumeria:

stava conducendo su tutto, proprio su tutto, una guerra dura contro il marito, Pinuccia, sua suocera, suo fratello Rino [...] Si sono serviti di me, per loro non sono una persona ma una cosa. [...] Trattò il marito davanti a tutti come un servo. Mandò via il prete [...] senza fargli benedire il negozio ma ficcandogli in mano un po' di denaro con disprezzo. Passò ad affettare prosciutto e a farcire panini distribuendoli gratis a chiunque insieme a un bicchiere di vino. (SNC, 114-115);

Poi, Lila non accetta il primo figlio di Stefano abortendolo in modo naturale (“Ho un po' di sangue. Che significa, il bambino è morto?”), SNC, 128); e alla fine lascia il marito scegliendo di vivere una vita misera ma libera da ogni violenza e umiliazione (SNC, 399-400). In questo senso, Lila nella tetralogia napoletana della Ferrante è il “resisting subject” per eccellenza.¹⁶⁰

Dal canto suo Lenù, dopo lunghi anni di matrimonio con Pietro Airola, sente il bisogno di essere amata come donna, non come madre di famiglia, e di essere rispettata come artista, in questo caso come intellettuale e scrittrice. Perciò anche lei prende la decisione di tradire il marito Pietro (SFR, 352-355), scappare dal tetto coniugale - non senza essere presa da sensi di colpa - e trovare rifugio nella relazione instabile ma voluta da lei stessa con Nino Sarratore (SBP, 18) - l'amico d'infanzia - una relazione che dura due anni. Dalla prospettiva di Elaine Hoffman Baruch¹⁶¹ si può dire che Lenù raggiunge sia l'obiettivo finale del protagonista maschile del *Bildungsroman* tradizionale - cioè vivere in una comunità più grande -, sia quello del romanzo di formazione femminile - non solo “mettersi” (non sposarsi) con un partner che ha scelto lei stessa, avendo persino una terza figlia, Imma, ma infine anche prendendo la decisione di lasciarlo una volta per sempre.¹⁶²

In questo modo la tetralogia napoletana di Ferrante si allontana dallo schema del romanzo di formazione femminile nel quale, come accennato da Mary Anne Ferguson, le donne rimangono a casa e vengono iniziate, tramite l'apprendimento dei rituali delle relazioni umane, affinché possano replicare le vite delle loro madri. Le donne che si ribellano contro il tradizionale ruolo femminile vengono percepite come snaturate e pagano il prezzo dell'infelicità, se non pure della pazzia o della morte.¹⁶³ Lila è la prima a ribellarsi contro tale schema interrompendo la sua prima gravidanza, tradendo il marito e infine lasciandolo per sempre. Per questo viene etichettata pazza e strega. Suo marito, Stefano, parlando con Lenù afferma: “Ma ha una forza dentro che non riesco a piegare. È una forza cattiva che rende inutili le buone maniere, tutto.

¹⁶⁰ Boes, p. 240.

¹⁶¹ Citata da Charlotte Goodman, p. 29.

¹⁶² Lila, ma soprattutto Lenù, si avvicinano molto a quello che Frieden chiama “counter-figure” nel suo trattamento del romanzo di formazione femminile tedesco contemporaneo: ““Women authors [...] have evolved a new model that alters the socialization process depicted in the traditional *Bildungsroman* to correspond to the new awareness of women's roles. This model moves from the recognition of restrictive social roles [...] to the generation of a counter-figure who creates a new role and a new, positive life-style into which she becomes integrated.”, *op. cit.*, p. 305.

¹⁶³ Mary Anne Ferguson, “The Female Novel of Development and the Myth of Psyche,” in *The Voyage In. Fictions of Female Development* (University Press of New England, 1983), pp. 228-229.

Un veleno [...] Lei, con la forza che ha, s'ammazza i figli dentro..." (SNC, 85); a Gigliola, figlia del pasticciere: "Pinuccia stessa le aveva raccontato di come la cognata [Lila] avesse la capacità di non restare incinta e, anzi, se proprio non ci riusciva si lasciava colare via il bambino rifiutando i doni del Signore." (SNC, 140); Pinuccia, cognata di Lila, le dice: "Tu sei una pazza e a me non me ne fotte niente delle cazzate che fai. Te lo vuoi prendere, il bambino? Lo vuoi uccidere, te lo vuoi mangiare come le streghe?" (SNC, 385); ancora Gigliola "diceva in giro per il rione che Lila aveva una sua potenza tremenda, che era capace di malefici col fuoco, che si soffocava le creature nella pancia." (SFR, 216); dopo la scomparsa di sua figlia, Lila riceve "pupazze cucite a mano, con ghigni orribili, macchiate di rosso, e carogne di bestie avvolte in stracci lerci." (SBP, 327) Col passar del tempo, Lila, "passò da madre che suscitava pena a pazza che spandeva terrore." (SBP, 327); e "vecchie dicerie si saldarono alle nuove e Lila fu sempre più scansata come se solo vederla portasse disgrazia." (SBP, 328)

Anche Lenù si ribella, non solo uscendo dalla "prigione" del matrimonio - generando la furia della madre che arriva persino a chiamarla "zoccola" (SBP, 54) -, ma scrivendo pure un terzo libro che genera la furia dei Solara. Dei due fratelli, è Michele Solara che si rivolge a Lenù infuriato: "Lenù, che cazzo hai scritto dentro questo libro? Infamità sul posto dove sei nata? Infamità sulla mia famiglia? Infamità su quelli che t'hanno vista crescere e ti ammirano e ti vogliono bene? Infamità su questa nostra bellissima città?" (SBP, 265) Anche se Lila e Lenù non possono rappresentare quello che Maier - scrivendo del *Bildungsroman* tradizionale - chiama "proper womanhood",¹⁶⁴ proprio perché si ribellano contro gli schemi millenari della società patriarcale, dimostrano invece che sono capaci di autonomia e integrità, così sfidando i principi del romanzo di formazione di stampo maschile.¹⁶⁵

Tale discorso si collega al concetto del risveglio. Trattando di cecità intellettuale e emozionale premature ("intellectual and emotional blindness"), Rosowski afferma che il processo di risveglio si muove in due direzioni. La prima è l'impegno verso l'espansione esteriore e intellettuale tramite l'istruzione e il lavoro, che porta a una ridefinizione dei valori e al conseguimento di un'identità e valore. Nella tetralogia napoletana è Lenù quella che sacrifica la propria vita allo studio per diventare una nota scrittrice e giornalista, denunciando persino le attività illecite dei fratelli Solara e di Bruno Soccavo. La seconda direzione è quella in cui si muove verso lo sviluppo dell'"io" emotivo. Da questa prospettiva la decisione di Lenù di lasciare il marito può essere interpretata come un risveglio e uno sviluppo del suo "io" emotivo.¹⁶⁶ Anche Margo Kasdan scrive del movimento da uno stato di cecità a uno di discernimento ("insight"), un processo nel quale non manca il dolore.¹⁶⁷ È il dolore che deve vivere Lenù che decide di studiare da giovane invece di divertirsi come i suoi coetanei, o la sofferenza che deve patire lasciando le proprie figlie dopo aver deciso di separarsi dal marito Pietro.¹⁶⁸ È anche la sofferenza fisica patita da Lila, che lascia la vita agiata che viveva insieme

¹⁶⁴ Maier, p. 327.

¹⁶⁵ Ferguson, p. 229.

¹⁶⁶ Rosowski, pp. 62-63.

¹⁶⁷ Margo Kasdan, "Why Are You Afraid to Have Me at Your Side?": From Passivity to Power in *Salt of the Earth*," in *The Voyage In. Fictions of Female Development* (University Press of New England, 1983), p. 267.

¹⁶⁸ Leslie Elwell scrive a riguardo: "The trope of 'awakening' is [...] another explicit thematic overlap of *Una donna* and *La figlia oscura*; both novels stage female 'awakenings' as writer and individual that ultimately lead to the need to abandon their families in order to avoid becoming part of a problematic female genealogical chain.", in Leslie Elwell, "Breaking Bonds: Refiguring Maternity in Elena Ferrante's *The Lost Daughter*," in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), pp. 247-248. A parte *Una*

al marito Stefano scegliendo invece di lavorare in una fabbrica di insaccati e campare in una situazione di umiliazione a fine anni '60. Durante una visita non annunciata che Lenù fa in fabbrica, di Lila l'amica nota che aveva "una mano fasciata [...] Aveva occhi febbricitanti, le guance erano più incavate del solito..." (SNC, 460). Di Lila la "colpirono il gonfiore delle mani e le ferite, tagli vecchi e nuovi, uno fresco sul pollice della sinistra, infiammato ai bordi..." (SNC, 461); nel quarto volume della tetralogia Lenù ricorda ancora questo incontro: "La trovai ancora più smagrita, ancora più pallida, aveva occhi rossi, le pinne nasali screpolate, le mani lunghe segnate dai tagli." (SFR, 90)

Braendlin ci ricorda però che, come succede di solito nel romanzo di formazione, questi viaggi di sviluppo o maturazione seguono le protagoniste non oltre la loro decisione di adattarsi alla società o di ritirarsi in esilio.¹⁶⁹ In un certo senso è anche questo - o vanno più oltre? - quello che fanno sia Lila (scegliendo la strada della sparizione e dell'autocancellarsi, perciò scegliendo la strada del "ritiro in esilio")¹⁷⁰ sia Lenù (scegliendo invece la strada di adattarsi alla società, diventando alla fin fine una scrittrice nota, ed editrice stabilitasi a Torino).

La tetralogia napoletana di Ferrante può essere considerata persino come un "double *Bildungsroman*",¹⁷¹ in questo caso trattando di una relazione donna-donna - cioè il percorso fatto da Lila e Lenù -, un rapporto che può essere inteso anche come uno di sorellanza.¹⁷² È un percorso che a un certo punto prende direzioni diverse, in quanto da un punto di vista di istruzione formale le due amiche hanno esiti opposti -, tutto questo al posto del rapporto originale tra uomo-donna. Infatti i genitori di Lila non le permettono di continuare i suoi studi a livello di scuola media, mentre quelli di Lenù decidono di seguire i consigli della maestra Oliviero e dare alla figlia l'opportunità di proseguire nei suoi studi.

Malgrado il fatto che il caso di Goodman, nel suo trattamento del "male-female double *Bildungsroman*" (analizzando romanzi scritti da donne tra il 1847 e il 1969 come *Wuthering Heights* di Emily Bronte e *The Mill on the Floss* di Mary Ann Evans, nota come George Eliot), varia sia dal romanzo di formazione tradizionale sia da quello femminile, rimangono presenti delle caratteristiche generalmente (anche se non tutte come si vedrà) simili a quelle trovate nella serie de *L'amica geniale*. Come il "male-female double *Bildungsroman*", anche la tetralogia napoletana si distacca dal romanzo di formazione prototipico nella sua struttura. Goodman¹⁷³ afferma che quest'ultimo è lineare strutturalmente: inizia con l'infanzia e avanza verso il momento quando l'adulto maturo, liberandosi dalle restrizioni della sua vita precedente, affronta il futuro. Invece, la struttura del "male-female double *Bildungsroman*" è circolare e diviso in tre parti. Nella prima parte si trova la descrizione dell'esperienza infantile condivisa di un protagonista maschio e di una protagonista femmina che abitano un luogo che ricorda il mondo quale giardino mitico e prelapsario nel quale maschio e femmina una volta

donna di Sibilla Aleramo e *La figlia oscura* della stessa Ferrante, si può aggiungere il ciclo de *L'amica geniale*, a questo discorso di "female awakenings."

¹⁶⁹ Braendlin, p. 20.

¹⁷⁰ O quello che Hirsch chiama "a progressive withdrawal into the symbolic landscapes of the innermost self.", in Marianne Hirsch, "Spiritual *Bildung*: The Beautiful Soul as Paradigm," in *The Voyage In. Fictions of Female Development* (Hanover and London: University Press of New England, 1983), p. 23.

¹⁷¹ Vedi Goodman, p. 30; e Bromwich, "I Fell in Love with Lila".

¹⁷² Per DuPlessis uno dei modi per neutralizzare il romanticismo eterosessuale è quando "[t]he heroine learns to love her potential by caring for another woman.", in DuPlessis, p. 73.

¹⁷³ Goodman, p. 30.

convivevano come uguali; nella seconda parte si assiste alla drammatizzazione della separazione dei protagonisti maschio e femmina durante l'adolescenza e la prima età adulta, dove il maschio, come l'eroe del *Bildungsroman* tipicamente maschile, viaggia per cercare la propria fortuna, mentre la femmina rimane indietro. Segue nella terza parte la conclusione, che porta a una riunione tra i protagonisti maschio e femmina. Questo significa un allontanamento dall'esperienza dell'adulto maturo e una riconferma del mondo infantile nel quale i protagonisti maschio e femmine erano indivisi.¹⁷⁴

Per quanto riguarda la linearità e la cronologia della narrazione, Ferrante, ne *L'amica geniale*, parte dalla struttura del romanzo di formazione tradizionale nel senso che in generale la vita delle due amiche come presentata da Lenù è cronologica (infanzia, adolescenza (Vol. 1), giovinezza (Vol. 2), tempo di mezzo (Vol. 3), maturità, vecchiaia (Vol. 4)), ma all'interno vengono inserite tante sequenze narrative retrospettive; inoltre, il linguaggio della tetralogia oltrepassa il *decorum* del genere più di una volta tramite l'inclusione di scene violente con l'uso di qualche parola oscena, e con l'uso del dialetto.¹⁷⁵ Jillian R. Cavanaugh scrive che

Ferrante uses the dialect to enhance the force of insults and moments of heightened affect, especially anger. Some of the very few places that Neapolitan itself appears on the page [...] are insults, as when Lila describes the Solara brothers, local men and camorristi, as 'chillu strunz' [...] for daring to touch her as they invited her to dance. Similarly, during an argument in *The Story of a New Name* between Lila and her new husband, Stefano, Lila groups Stefano with the Solara brothers, calling them all 'uommen'e mmerd'...¹⁷⁶

Sempre riguardo l'inclusione del dialetto nella tetralogia ferrantiana, Cavanaugh continua così:

Ferrante frequently couples intimacy, anger, and violence with Neapolitan [...] Curses or insults in dialect often indicate an escalation in a conflict, as with Elena's use of it while arguing with her non-Neapolitan husband, Pietro, and, later, with her Neapolitan lover, Nino. [...] Lila also fights with her husband in dialect, a pattern continued with Enzo once they become lovers and business partners...¹⁷⁷

¹⁷⁴ Maier concorda con Goodman scrivendo che "[A] female novel of development [...] cannot possibly be linear [...] the protagonist must be presented as actively involved and self-reflective about her development in a manner that suggests there will be successful reintegration into society at the point of maturity...", Maier, p. 333. Più avanti si legge: "[L]iterary womanhood, or a female *Bildungsroman*, is not 'a single path to a clear destination but [an] endless negotiation of a crossroads' and [...] an 'incessant project, a daily act of reconstruction and interpretation' which both radically extend and challenge the genre." (*ibid.*)

¹⁷⁵ Riguardo questo distanziarsi dalle norme del *Bildungsroman* tradizionale vedi Tryniecka. Riguardo il legame tra violenza e dialetto, Ambra Pirri scrive: "... la lingua dialettale viene spesso descritta da Ferrante come un luogo fisico di ripugnanza nel suo doppio significato, è il linguaggio ma è anche la carne maschile che, proprio come il dialetto, entra dentro per annullare e semplificare; è la lingua disgustosa di Stefano, 'rossa nel foro buio della bocca' [...] che cancella Lila dicendole 'se ti voglio rompere ti rompo' [...] il dialetto parla 'non dalla bocca ma dai calzoni'...", in Ambra Pirri, "Elena Ferrante: nomi e corpi ambivalenti," in *Dell'ambivalenza. Dinamiche Della Narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli editore (Roma, 2016), p. 37.

¹⁷⁶ Jillian R. Cavanaugh, "Indexicalities of Language in Ferrante's Neapolitan Novels: Dialect and Italian as Markers of Social Value and Difference.," in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), pp. 60-61.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

La serie de *L'amica geniale* ha una struttura circolare: nelle pagine iniziali si assiste alle due bambine amiche che buttano le loro due bambole, Nu e Tina, nello scantinato,¹⁷⁸ perdendole una volta per sempre, o almeno così appare per gran parte della tetralogia; tuttavia, queste due bambole riappaiono in scena nelle ultime pagine della tetralogia (sessanta anni dopo e più di 1500 pagine più tardi), quando Lenù vecchia trova sulla sua cassetta della posta “un pacchetto mal confezionato con carta di giornale.”¹⁷⁹

Sicuramente, però, sempre riferendoci alle parole di Goodman, il rione, cioè lo spazio condiviso da Lila e Lenù da bambine, e più tardi anche da adulte, non può essere descritto come un ambiente “prelapsariano” (essendo un ambiente di stampo patriarcale e nel quale domina la violenza e la disuguaglianza tra i sessi), anche se ha tanti aspetti del mitico (tra cui il rione come labirinto nel quale ci si perde - e non solo fisicamente - se non lo si conosce; il rione come belva che divora;¹⁸⁰ anche la presenza di una figura “mostruosa” come Don Achille inteso come l’“orco cattivo”).¹⁸¹ Come nel “male-female double *Bildungsroman*” della Goodman, anche nella tetralogia di Ferrante si assiste a una certa drammatizzazione della separazione dei protagonisti, in questo caso Lila e Lenù. Giusto nelle pagine finali del primo volume della tetralogia assistiamo al fidanzamento e più tardi al matrimonio di Lila, dove si legge quanto segue: “Ma proprio quella festa ratificava che Lila, l’unica persona che sentivo ancora necessaria malgrado le nostre vite divergenti, non ci apparteneva più e, venendo meno lei, ogni mediazione tra me e quei giovani, quell’auto in corsa per quelle strade, si era esaurita.” (AG, 316)

Diversamente da quello che scrive Goodman riguardo il “male-female double *Bildungsroman*” la tetralogia ferrantiana non si conclude con una riunione tra le due protagoniste. Una volta che Lila sparisce non ritorna mai indietro, ma lascia un suo segno, cioè il “pacchetto mal confezionato con carta di giornale” (SBP, 450) con dentro le due bambole sparite durante la loro infanzia. Questa azione, cioè la restituzione delle due bambole Tina e Nu, genera due reazioni contrastanti in Lenù: da una parte lei intuisce che Lila le aveva raccontato una bugia fin dall’inizio e le aveva usata per i suoi scopi (SBP, 451); d’altra parte, però, Lenù capisce anche che la sparizione delle bambole le aveva dato una spinta in primo luogo per iniziare a scrivere e in secondo luogo per diventare scrittrice di successo.

Si scopre perciò un filo comune che lega insieme *Piccole donne* (il primo e unico libro che le due amiche avevano comprato e letto tante volte insieme da bambine), *La fata blu* (il piccolo racconto scritto da Lila bambina) e *Un’amicizia* (uno dei primi romanzi di Lenù): “Però noi con quei soldi non avevamo comprato bambole [...] ma *Piccole donne*, il romanzo che aveva indotto Lila a scrivere *La fata blu* e me a diventare ciò che ero oggi, l’autrice di molti libri e soprattutto di un racconto di notevole successo che si intitolava *Un’amicizia*.” (SBP, 451) Tutto questo genera in Lenù - ora anziana che decide di scrivere il suo romanzo per tenere viva Lila nel 2010 - un senso di rassegnazione ma in accezione positiva: “... ora che Lila si è fatta vedere

¹⁷⁸ “Lila sapeva che avevo quella paura, la mia bambola ne parlava ad alta voce. Per questo, proprio nel giorno in cui senza nemmeno contrattare, solo con gli sguardi e i gesti, ci scambiammo per la prima volta le nostre bambole, lei, appena ebbe Tina, la spinse oltre la rete e la lasciò cadere nell’oscurità.” (AG, 27)

¹⁷⁹ “Tina e Nu sono schizzate fuori dalla memoria prima ancora che le liberassi del tutto dalla carta di giornale. Ho riconosciuto subito le bambole che una dietro l’altra, quasi sei decenni prima, erano state gettate [...] in uno scantinato del rione.” (SBP, p. 450)

¹⁸⁰ Ferrante, SNC, pp. 101-102.

¹⁸¹ Elena Ferrante, AG, p. 32.

così nitidamente, devo rassegnarmi a non vederla più.” (SBP, 451) Tutto questo fa parte del processo di maturazione della protagonista, che alla fine capisce che il loro destino si è finalmente diviso una volta per sempre e che lei può d’ora in poi continuare la propria vita fuori dall’ombra dell’amica.

Un altro aspetto comune tra il “male-female double *Bildungsroman*” di Goodman e la relazione Lila-Lenù nella tetralogia napoletana è il fatto che in ambedue i casi si tratta di “psychological doubles”:¹⁸² ciascun protagonista, in questo caso Lila e Lenù, è coinvolto intensamente nella vita psichica della sua controparte. Nel primo volume Lenù pensa:

Qualcosa mi convinse, allora, che se fossi andata sempre dietro a lei, alla sua andatura, il passo di mia madre, che mi era entrato nel cervello e non se ne usciva più, avrebbe smesso di minacciarmi. Decisi che dovevo regolarmi su quella bambina, non perderla mai di vista, anche se si fosse infastidita e mi avesse scacciata. (AG, 42)

In aggiunta, ogni personaggio potrebbe incorporare un aspetto separato della vita psichica della stessa autrice (Ferrante): in senso largo, Lila - scegliendo di rimanere nel contesto del rione - rappresenta l’identificazione dell’autrice con quelle donne che sono state forzate a conformarsi ai ruoli di genere femminile tradizionali, mentre Lenù rappresenta un’autrice che desidera istruirsi, e acquistare potere, mobilità e autonomia.¹⁸³ Già tali tratti escono alla luce nell’infanzia di Lenù e Lila quando decidono insieme di marinare la scuola, oltrepassare il tunnel e lasciare il rione per vedere il mare mai visto prima:

Si era verificata una misteriosa inversione di atteggiamenti: io, malgrado la pioggia, avrei continuato il cammino, mi sentivo lontana da tutto e da tutti, e la lontananza - avevo scoperto per la prima volta - mi estingueva dentro ogni legame e ogni preoccupazione; Lila s’era bruscamente pentita del suo stesso piano, aveva rinunciato al mare, era voluta tornare dentro i confini del rione. (AG, 74)¹⁸⁴

Scrivendo di Catherine in *Wuthering Heights*, Goodman osserva che Bronte presenta la vita matrimoniale della protagonista come intrappolamento, deterioramento mentale progressivo e disabilità fisica crescente.¹⁸⁵ Il matrimonio come prigione è un’esperienza che vivono sia Lila (“Ma la condizione di moglie l’aveva chiusa in una sorta di recipiente di vetro, come un veliero che naviga a vele spiegate in uno spazio inaccessibile, addirittura senza mare.”, SNC, 57), sia Lenù (“... trovo insopportabile l’isolamento in cui ero finita [...] desideravo tornare a una vita attiva [...] non avevo sgobbato fin dall’infanzia solo per finire incarcerata nei ruoli di moglie e di madre.”, SFR, 228; “Ah sì, il matrimonio era una prigione: Lila, che aveva coraggio, se n’era

¹⁸² Goodman, p. 31.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Questo legame psichico tra Lenù e Lila si verifica in altre parti della tetralogia: nel secondo volume, quando le due amiche stanno in vacanza sull’isola di Ischia e Lila sposata con Stefano decide di trascorrere un’intera notte con Nino Sarratore, si legge: “Non ero capace di affidarmi a sentimenti veri. Non sapevo farmi trascinare oltre i limiti. Non possedevo quella potenza emotiva che aveva spinto Lila a fare di tutto per godersi quella giornata e quella nottata. Restavo indietro, in attesa. Lei invece si prendeva le cose, le voleva davvero, se ne appassionava, giocava al tutto o niente, e non temeva il disprezzo, lo scherno, gli sputi, le mazzate. Lei insomma s’era meritata Nino perché riteneva che amarlo significasse provare ad averlo, non sperare che lui la volesse.” (SNC, 288)

¹⁸⁵ Goodman, p. 32.

scappata a rischio della sua stessa vita. E io invece che rischi correvo con Pietro, così distratto, così assente? Nessuno.”, SFR, 234).¹⁸⁶

Lila attraversa un periodo di disabilità fisica crescente dopo aver lasciato il marito Stefano e aver lavorato in fabbrica. A un certo punto Lenù scrive: “La trovai ancora più smagrita, ancora più pallida, aveva occhi rossi, le pinne nasali screpolate, le mani lunghe segnate dai tagli.” (SFR, 90)¹⁸⁷ Inoltre, Lila entra in una fase di deterioramento mentale progressivo - che si lega segnatamente al dolore - soprattutto dopo la scomparsa misteriosa di sua figlia Tina nel 1984. Si legge che Lila “passò da madre che suscitava pena a pazza che spandeva terrore.” (SBP, 327) Dopo la scomparsa della figlia, Lila prova “a riempire il vuoto per casa e dentro di sé con una figurina luminosa, come se fosse l’effetto di un programma per i computer. Tina diventò una sorta di ologramma, c’era e non c’era...” (SBP, 341)

La serie de *L’amica geniale* incorpora altre caratteristiche che non sono trattate da Caton nella sua analisi del *Bildungsroman* di stampo maschile e tradizionale:¹⁸⁸ Ferrante dimostra con forza che Lila e Lenù lasciano alle spalle le bambine di una volta per maturare in donne complete attraverso una miriade di prove e esperienze. Tra queste esperienze, quella della relazione tra madre e figlia, che è fortemente presente per mezzo del rapporto tra Lenù e sua madre Immacolata, un rapporto di odio e amore.¹⁸⁹ In questo caso sono forti le parole che Lila pronuncia a Lenù nel quarto volume della tetralogia:

¹⁸⁶ Nel 1976, quando ha 32 anni, Lenù scappa con Nino Sarratore, lasciando indietro marito e due figlie: “Montpellier [...] mi diede l’impressione che i miei argini si fossero rotti e che mi stessi espandendo [...] la prova che il rione, Napoli, Pisa, Firenze, Milano, l’Italia stessa, erano solo minuscole schegge di mondo [...] A Montpellier avvertii la limitatezza dello sguardo che avevo, della lingua in cui mi esprimevo e con cui avevo scritto. A Montpellier mi sembrò evidente quanto potesse risultare angusto, a trentadue anni, essere moglie e madre. E per tutti quei giorni densi d’amore mi sentii per la prima volta liberata dai vincoli che avevo sommato negli anni...” (SBP, 18) Anche in questo caso il matrimonio viene sentito da ambedue, Lenù e Nino, come chiusura, limitatezza e prigionia. Scrivendo della protagonista Avis, nel romanzo *The Story of Avis* (1877) di Elizabeth Stuart Phelps Ward, Duplessis nota che, “[B]eing married had eaten into and eaten out the core of her life, left her a riddled, withered thing, spent and rent.”, *op. cit.*, p. 90. È una situazione del tutto simile a quella di Lenù sposata con Pietro Airola: “... mio marito non mi lodava mai, anzi mi riduceva a madre dei suoi figli, voleva che pur avendo studiato non fossi capace di pensiero autonomo, mi umiliava umiliando ciò che leggevo, ciò che m’interessava, ciò che dicevo, e pareva disposto ad amarmi solo a patto di dimostrare di continuo la mia nullità.” (SFR, 271)

¹⁸⁷ Più avanti nel terzo volume della tetralogia si legge: “Senza un motivo evidente, a Lila si strinse la gola, e i gesti minimi dei presenti, persino un battito di ciglia, accelerarono. Chiuse gli occhi, appoggiò la schiena alla spalliera della sedia sgangherata su cui sedeva, si sentì soffocare.” (SFR, 137); Armando, medico, dice a Lila: “hai spinto il tuo corpo troppo oltre [...] Sei denutrita, scossa, ti sei molto trascurata [...] hai un soffio [...] Un problema al cuore...” (SFR, 140); più avanti, Lila “temeva la fragilità inconsueta del corpo, non riusciva ad abituarsi.” (SFR, 151); accompagnando Lila dal cardiologo, Lenù osserva: “Le guardai il corpo sottile in una sottoveste d’un celeste pallido, troppo grande per lei, molto usurata. Il collo lungo pareva faticare a sostenere la testa, la pelle era tesa sulle ossa come carta velina prossima a lacerarsi. Mi accorsi che il pollice della sinistra ogni tanto aveva un piccolo scatto irriflesso.” (SFR, 171)

¹⁸⁸ “The Bildungsroman [...] has a perceived history of only turning the boy into the man, not the girl into the woman.”, Caton, ‘Romantic Struggles’, p. 126.

¹⁸⁹ “Il problema era mia madre, con lei le cose non andavano mai per il verso giusto [...] Mi repelleva il suo corpo [...] Ma aveva l’occhio destro che non si sapeva ma da che parte guardasse. E anche la gamba destra non le funzionava, la chiamava la gamba offesa. Zoppicava [...]” (AG, 40-41); più avanti Lenù scrive della “figura storta di mia madre, le scarpe vecchie, i capelli senza luce, il dialetto piegato a un italiano sgrammaticato.” (AG, 89); della maestra Oliviero Lenù scrive: “Come mi aveva istruito bene, la maestra [...] Mi era stata davvero più madre di mia madre? [...] Ma era riuscita a immaginare per me una strada che mia madre non era in grado di immaginare e mi aveva costretta a percorrerla. Di questo le ero grata.” (SNC, 452); riguardo la paura costante di Lenù leggiamo: “Mia madre [...] a volte pareva decisa a intrufolarsi dentro il mio stesso corpo pur di non lasciarmi

Non ti fa male niente, Lenù. Ti sei inventata che devi zoppicare per non far morire del tutto tua madre, e ora zoppichi veramente, e io ti studio, ti fa bene [...] Stai invecchiando come si deve. Ti senti forte, hai smesso di essere figlia, sei diventata veramente madre [...] A te persino i dolori ti fanno bene. Ti è bastato zoppicare un pochino e ora tua madre se ne sta quieta dentro di te. (SBP, 350-351).

Tali parole ricordano il fatto che la maturazione di Lenù viene attualizzata sia tramite la relazione con la madre, sia tramite quella con Lila. In ambedue i casi vige - Lila e la madre Immacolata che diventano una sola persona - questo rapporto ambivalente di odio-amore. Infatti, in un capitolo precedente (SBP, Cap. 17) Lenù scrive:

Mi tornavano in mente le maledizioni di mia madre, si mescolavano con le parole di Lila. Lei e la mia amica, che pure erano state da sempre, per me, l'una il rovescio dell'altra, in quelle notti finirono spesso per combaciare. Le sentivo entrambe ostili, estranee alla mia vita nuova, e da un lato questo mi pareva la prova che ero diventata finalmente una persona autonoma, dall'altro mi faceva sentire sola... (SBP, 67)

Questo momento di separazione tra Lenù e Lila/la madre riflette l'argomento di Caton che la natura del legame madre-figlia, a un certo punto, deve trasformarsi e dividersi in una consapevolezza di identità separate. In questo caso la trama (*plot*) del romanzo di formazione e la trama madre-figlia si uniscono per formare una versione novellistica di un *quest* femminile contemporaneo.¹⁹⁰ In questa "quest-narrative" anche le donne diventano eroi, "possessing their own minds and their own imaginative faculties."¹⁹¹ È il caso sia di Lila (ricordando tutte le sue iniziative creative e imprenditoriali) sia di Lenù (come scrittrice e articolista). In quest'ultimo caso, cioè assistendo alla crescita di Lenù tramite il suo sviluppo come un'artista (scrittrice), la tetralogia napoletana assume anche caratteristiche del *Kunstlerroman*.¹⁹² L'arte è intesa come una soluzione contro la morte dell'eroina.¹⁹³

Ma l'arte in questo caso può anche essere interpretata come un mezzo tramite il quale si recupera se stessi. Scrivendo del tema del diventare se stessi ("becoming a self") tramite la rottura ("breaking with") con la madre (Immacolata, la madre reale, che muore di malattia) e con Lila (la madre acquisita, che scompare autocancellandosi) ma anche tramite la decisione di scrivere, Maksimovicz osserva che

padrona di me." (SFR, p. 159); "... quando mi accorsi che tendevo stabilmente a zoppicare, mi terrorizzai [...] avevo temuto che il passo di mia madre mi avesse raggiunto, che si fosse insediato nel mio corpo, che avrei zoppicato per sempre come lei." (SFR, p. 214); "Avevo il corpo di mia madre, un organismo sgraziato, mancava solo che mi tornasse di colpo la sciatica e zoppicassi." (SFR, 335)

¹⁹⁰ Caton, pp. 131, 132.

¹⁹¹ Caton cita Dana Heller, *ibid.*, 132-133.

¹⁹² "The *Kunstlerroman*, where the women's growth is documented through her development as an artist.", in Lazzaro-Weis, p. 17. Per Duplessis, "The figure of a female artist encodes the conflict between any empowered woman and the barriers to her achievement. Using the female artist as a literary motif dramatizes and heightens the already-present contradiction in bourgeois ideology between the ideals of striving, improvement, and visible public works, and the feminine version of that formula: passivity, "accomplishments," and invisible private acts.", *op. cit.*, p. 84.

¹⁹³ Abel, Hirsch, and Langland, p. 28. Riguardo lo schema del *Kunstlerroman* Hirsch scrive, "the young artist's withdrawal into the inner life [...] leads to a discovery of his vocation. Art offers a solution to the lack of 'harmony' between 'the outer life of man' and 'his inward needs.' For the young male artist, a retreat into the inner life leads to an organized creativity."; e "The celebration of the imagination is the celebration of individual power over otherness, over an unknown nature and a dissatisfying social world.", in Hirsch, 'Spiritual Bildung: The Beautiful Soul as Paradigm', p. 46.

Split from Lila, Elena takes up writing again, the means by which she will eventually become a self [...] Elena's return to writing in this phase of her life [...] is made possible by her break with Lila. Moreover, the suggestion that Elena's selfhood can only come into being apart from Lila presages what is more strongly borne out by the conditions that allow Elena to begin her *bildungsroman*, Lila's disappearance. [...] the realization of selfhood requires more than breaking with the mother, becoming a self requires her destruction.¹⁹⁴

Perciò, iniziando il suo racconto con un matricidio metaforico tramite l'uscita di scena di Lila, Lenù acquista la forza di esaminare con franchezza il suo legame complicato con l'amica d'infanzia, un'esplorazione che è anche una profonda espressione d'intimità. Maksimovicz insiste sul punto che, attraverso questa intimità psichica e creativa, Lenù diventa qualcuno che non è più afflitto dalla vergogna ma che prende maggiore consapevolezza della sua forza, come si dimostra nelle pagine finali del racconto dove Lenù riconosce che "Lila non è in queste parole. C'è solo ciò che io sono stata capace di fissare." (SBP, 447)¹⁹⁵

Riquelme esplora nuove prospettive riguardo il *Bildungsroman*. Tra queste il fallimento di integrarsi, lo sviluppo come deformazione, l'autenticità di un'identità che è scissa, un'opacità che riguarda la figura centrale caratterizzata dal mascheramento o dall'allontanamento, e un'evocazione di labirinti piuttosto che rivelazione, riconoscimento, e certezza riguardo direzione e attitudine.¹⁹⁶ Alcuni di questi tratti sono presenti anche nella tetralogia ferrantiana. Mentre da una parte Lenù, scegliendo la via dell'istruzione accademica, riesce a entrare nella società di intellettuali come Pietro Airota (sposandolo) e Nino Sarratore (avendo da lui una terza figlia), nonché diventando scrittrice e giornalista di fama, nel caso di Lila il processo di formazione si trasforma in deformazione, rifiutando di integrarsi con una società più grande: prima distruggendo il proprio matrimonio, poi dimettendosi dal lavoro coi fratelli Solara,¹⁹⁷ e alla fine scegliendo di scomparire senza lasciare alcuna traccia. In questo senso la tetralogia ferrantiana né è pedagogica né funge da guida morale come il romanzo di formazione tradizionale.¹⁹⁸

Vale la pena chiedersi se la scelta dello scrivere da parte di Lenù possa essere interpretata come integrazione nella comunità o, nelle parole di Virginia Woolf, come "bridging", cioè l'atto di collegare gli opposti.¹⁹⁹ Nel caso della tetralogia ferrantiana, collegare quali opposti? Forse le differenze tra Lila e Lenù, o la relazione tra Lenù e sua madre Immacolata, il passato e il presente, micro-spazi (il rione) a macro-spazi (Napoli, altre città italiane e spazi oltre i confini

¹⁹⁴ Maksimovicz, p. 229.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 230.

¹⁹⁶ Scrivendo di Joyce e delle differenze tra il romanzo di formazione tradizionale e quello moderno, Riquelme osserva: "These involve failure of integration, development as deformation, nonlinear temporality, the authenticity of an identity that is not one with itself, and an opacity about the central figure characterized by masking, turning away, and an evocation of labyrinths rather than revelation, recognition, and certainty about direction and attitude.", *op. cit.*, p. 465.

¹⁹⁷ Si possono descrivere i fratelli Solara nelle parole di Maier quando parla del personaggio Brocklehurst in *Jane Eyre*: "the epitome of the patriarchal phallus...", Maier, p. 322.

¹⁹⁸ Riquelme, p. 463.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 468.

nazionali), Napoli intesa come “inner landscape” e tutto quello che c’è fuori come “outer landscape”?”²⁰⁰

Un elemento ulteriore del romanzo di formazione moderno è la presa di distanza tra il narratore e le sue esperienze. Trattando del romanzo *The Lover* di Marguerite Duras, Tryniecka scrive che “The self-awareness shown by the narrator reflects and highlights her sense of the passing time. [...] the story belongs to the past and it is evoked anew in the memoirs of the already mature woman.”²⁰¹ Anche nel caso della tetralogia napoletana di Ferrante, Lenù (ultrasessantenne) racconta di esperienze (sia personali sia di Lila) già accadute tanti anni prima. La protagonista-narratrice nei due romanzi autobiografici di Duras (*The Lover* e *The North China Lover*) non ha nome. Invece la protagonista-narratrice nella serie de *L’amica geniale* ha un nome, lo stesso dell’autrice che si nasconde dietro uno pseudonimo (Elena Greco, narratrice - Elena Ferrante, autrice). Ci si chiede se anche nel caso di Ferrante - come in Duras - questo sia un meccanismo narrativo che aiuta l’autrice a trattare del suo passato in un modo imparziale (“evenhanded”).²⁰² Come in Duras, anche in Ferrante la catarsi si ottiene tramite la scrittura e il raccontare. Come la ragazza-amante nei romanzi di Duras, anche Elena Greco (Lenù) come “ragazzina” s’imbarca su una propria ricerca solitaria (“solitary quest”) attraverso un viaggio che è la vita.²⁰³

Tryniecka tratta inoltre il tema perdita/smarrimento (“loss”) come “fine non convenzionale” e caratteristica che va oltre il *Bildungsroman* tradizionale.²⁰⁴ Alla fine della tetralogia napoletana Lenù ritrova la propria bambola Tina, ma Lila perde la propria figlia, anche lei di nome Tina. Inoltre Lenù perde Lila, che scompare fisicamente “autocancellandosi” ma la ritrova tramite l’esercizio della scrittura.

Tryniecka conclude il suo studio osservando che i tre testi analizzati - *The Catcher in the Rye* di Salinger, e *The Lover* e *The North China Lover* di Duras - originano dall’esperienza meno letteraria e meno sentimentale possibile, cioè dal mondo reale.²⁰⁵ Proprio in questa prospettiva si può aggiungere anche la tetralogia napoletana di Ferrante insieme a questi tre testi presi come modelli del romanzo di formazione rivisitato.

Nel suo trattamento di *Jane Eyre*, Maier individua anche l’importanza di interagire con altre donne come altro elemento del *Bildungsroman* femminile:

Jane learns to articulate, over time, her complex position in society not via traditional education but through her interactions with other women who embody the various

²⁰⁰ Hirsch, ‘Spiritual Bildung: The Beautiful Soul as Paradigm’, p. 40.

²⁰¹ Tryniecka, p. 468.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibid.*, p. 470.

²⁰⁴ *Ibidem*. A proposito di finale non convenzionale vedi anche Rachel Blau DuPlessis: “It is the project of twentieth-century women writers to solve the contradiction between love and quest and to replace the alternate endings in marriage and death that are their cultural legacy from nineteenth-century life and letters by offering a different set of choices. They invent a complex of narrative acts with psychosocial meanings, which will be studied here as ‘writing beyond the ending’.”, *op. cit.*, pp. 3-4.

²⁰⁵ Ciò è da collegare alla concezione di Morgenstern, che vede il *Bildungsroman* come strumento di mimesi realista. Vedi Morgenstern/Boes, p. 649.

possibilities her life might offer: in/valid girl, saintly teacher, hysterical madwoman, missionary and spinster sisters...²⁰⁶

Nel suo processo di formazione Lenù interagisce con tante donne: maestre come Oliviero e Galiani, studentesse alla Normale, le amiche del rione, la cognata e la suocera, la propria madre, Lila stessa, le editrici dei suoi libri in Francia, la propria sorella. Tutte queste donne rappresentano le varie possibilità che la sua vita può offrire. Tali rapporti umani ricordano le parole di Marta Peixoto nel suo trattamento dello sviluppo femminile in Clarice Lispector: “It is in the context of attachment and affiliation with others that the women characters develop.”²⁰⁷

Quello che si legge nella tetralogia napoletana di Ferrante è simile a quello che secondo Joy Landeira è percepibile nel *Bildungs* femminile spagnolo del secolo XX: in ambedue i casi, in primo luogo si illustra lo sviluppo di una protagonista femminile e la sua crescita personale; in secondo luogo, si analizzano gli ostacoli²⁰⁸ che si devono superare per fare progressi; infine si aiuta lo scrittore/lettore a riflettere su che cosa significa crescere femmina.²⁰⁹

2.4 CONCLUSIONE

Per riepilogare prendo le parole di Lidia Curti che, trattando anche de *L'amica geniale* di Ferrante, nota che è difficile assegnare quest'opera letteraria a un genere specifico, anche perché

vi si possono riconoscere i caratteri del romanzo di formazione o del divenire al femminile, in quanto storie di passaggio da una condizione all'altra delle protagoniste attraverso tappe e momenti diversi, ma altri generi [...] si affollano alla mente in uno spazio incerto tra viaggio psicoanalitico e narrativa popolare, favola e racconto epico-storico [...] L'uso della voce narrante suggerisce l'autobiografia, ma qui si dovrebbe piuttosto parlare di 'autobiomitografia' [...] Le storie della vita [...] di Lenù e Lila sono emblematiche della condizione femminile nel sud d'Italia, ma il processo di emancipazione ha svolte che appartengono all'epica o alla mitografia.²¹⁰

A questo punto posso azzardare i seguenti punti. Per primo si deduce dalle parole di Lidia Curti, ma anche da quello che si è dimostrato nel presente capitolo, il fatto che il ciclo de *L'amica geniale* è un'altra opera che dimostra che il romanzo è un genere che rompe gli argini (perciò l'idea di ipergenere). In secondo luogo, in un certo senso la tetralogia ferrantiana può essere considerata come quello che Alberto Asor Rosa chiama “romanzo normale”, come già osservato nella parte finale del primo capitolo della presente tesi.

²⁰⁶ Maier, p. 332.

²⁰⁷ Marta Peixoto, “Family Ties: Female Development in Clarice Lispector,” in *The Voyage In. Fictions of Female Development* (University Press of New England, 1983), p. 291.

²⁰⁸ Tali ostacoli ricordano quelli che Abel, Hirsch e Landlang chiamano “a series of disillusionments or clashes with an inimical milieu.”, in Abel, Hirsch, and Langland, *The Voyage In*, p. 6.

²⁰⁹ Joy Landeira, “Of Gender and Genre: Building Woman with the Bildungsroman,” *Confluencia* 31, no. 1 (Fall 2015): p. 192.

²¹⁰ Lidia Curti, “Tra Presenza e Assenza,” in *Dell'ambivalenza. Dinamiche Della Narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza* (Iacobelli editore, 2016), p. 43. Curti scrive inoltre dei romanzi *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza (pubblicato per intero solo nel 1998), e *The Buddha in the Attic* di Julie Otsuka pubblicato nel 2011.

Anche nel caso della Ferrante si può interpretare il realismo come “il frutto di una scelta ideologicamente preformata e in qualche modo polemica, [che] diventa ora lo strumento con cui il narratore [o narratrice, anche perché Elena Ferrante è solo uno pseudonimo] si adegua alla necessità prioritaria di dare una buona descrizione della realtà contemporanea italiana”, ma in questo caso tramite la prospettiva di Elena Greco che narra anche la storia della sua amica Lila Cerullo. Sempre parafrasando le parole di Asor Rosa, anche il ciclo della tetralogia napoletana “è in grado di guardare all’Europa [...] e al mondo [...] senza complessi di inferiorità.”²¹¹

In terzo luogo il ciclo de *L'amica geniale*, come visto nel presente capitolo, ha le basi nel romanzo di formazione tradizionale, adotta elementi del *Bildungsroman* femminile, ma va oltre - il distacco dalla dipendenza della figura materna e da una società di stampo patriarcale, lo sviluppo come deformazione, la presa di distanza tra il narratore e le sue esperienze, il tema della perdita e dello smarrimento -, rompendo gli argini persino di quest’ultimo.

²¹¹ *Ibid.*, p. 290.

CAPITOLO 3

UNA RELAZIONE TRIANGOLARE E IL PROCESSO DI FORMAZIONE

“La maternità, appunto, a me pare una di quelle esperienze solo nostra, la cui verità letteraria è ancora tutta da esplorare.”

(Elena Ferrante, *La frantumaglia*, p. 337)

3.0 INTRODUZIONE

Commentando le opere di Elena Ferrante, Roberta Mazzanti intravede

uno sviluppo nei plot delle sue opere che va dal contrasto figlia-madre narrato dal punto di vista della figlia, passando per l'emancipazione-separazione della figlia grazie a strumenti culturali e vocazioni artistiche, fino alle narrazioni ultime in cui le figlie si rappresentano anche in quanto madri, e della maternità propria e altrui esplorano gli ambivalenti effetti sul piano dell'identità sociale e dell'interiorità.²¹²

A sua volta, Lidia Curti scrive di una “maternità ambivalente” come filo comune che collega i romanzi di Ferrante l'uno all'altro; una maternità che, sulle orme di Melanie Klein,²¹³ “si richiama al motivo dell'odio-amore, del distacco e della successiva identificazione nel processo di riparazione.” Quello tra le protagoniste Lila e Lenù è “un rapporto contorto con le madri [...] un rapporto conflittuale che coinvolge le protagoniste come figlie ma anche come madri, e di cui il tema della bambola è evidente metafora.” Curti ci ricorda anche che quelle tra Lenù e le sue figlie sono relazioni ambivalenti, che raggiungono una certa serenità solo nella lontananza, quando Dede ed Elsa vanno a vivere negli Stati Uniti insieme al padre. Anche quello tra Lila e suo figlio Rino - di paternità incerta, dato che per un periodo non sapeva esattamente se fosse figlio di Stefano Carracci o di Nino Sarratore - è un rapporto simile.²¹⁴

L'obiettivo del capitolo presente è quello di dimostrare che nella tetralogia de *L'amica geniale* si assiste alla *Bildung*-formazione-crescita della protagonista Elena Greco (Lenù) attraverso relazioni multiple: per prima, la sua relazione con la madre biologica, Immacolata; poi, la relazione con la sua amica, sorella e madre simbolica, Raffaella Cerullo (Lila),²¹⁵ che ha inizio

²¹² Roberta Mazzanti, “Madri e figlie in Elena Ferrante,” in *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza* (Iacobelli editore, 2016), p. 90. Ferrante stessa ammette che “I ruoli di figlia e di madre sono centrali nei miei libri, certe volte penso che non ho scritto d'altro.”, Elena Ferrante, *La frantumaglia: carte: 1991-2003, tessere: 2003-2007, lettere: 2011-2016*, Nuova edizione, Dal mondo Italia (Roma: Edizioni e/o, 2016), p. 242.

²¹³ Qui Mazzanti ha in mente l'opera di Klein del 1937, *Amore, odio e riparazione*, *ibid.* p. 50.

²¹⁴ Lidia Curti, “Tra presenza e assenza,” in *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza* (Iacobelli editore, 2016), pp. 48-49.

²¹⁵ Per Mazzanti “Lila e la madre di Elena, Immacolata, si fanno raccontare da Elena. Lei ‘porta le loro insegne’ e va nel mondo per ritrovarle, e per riscattarle in quanto protagoniste della propria storia.”, *cit.*, p. 97.

nell'infanzia quando Lila butta nello scantinato le loro due bambole, Tina e Nu; infine, tramite la stessa esperienza di Lenù come madre di tre figlie, Dede, Elsa e Imma. Per Mazzanti questi aspetti "oscuri" che scorrono nella tetralogia, descritta come "un romanzo di ampio respiro", erano già presenti nel terzo romanzo di Ferrante, *La figlia oscura*, nel quale "le personagge delle madri, figlie e bambole sono figure esemplari in un racconto analitico concentrato e onirico."²¹⁶ Da aggiungere le parole di Emma Van Ness riguardo i temi e le emozioni che si legano all'esperienza materna: "Abandonment, anxiety, anger, guilt, and fear are all themes and emotions bound up with the maternal experience in Ferrante's novels. Mothers reoccur in their daughters..."²¹⁷ Sono tutte emozioni che Lenù prova durante il suo *iter* di formazione. Quella che produce Ferrante è una maternità complessa, che brulica di contraddizioni, ma è anche una maternità che parla ("a speaking maternity [...] dixit") e che narra la sua storia, insieme a quella di Lila e del rione.²¹⁸ Si noterà così che quella di Ferrante è una "narrazione [che] libera una nuova femminilità dalle pastoie della società patriarcale e insegna al lettore la compassione, l'empatia e la comprensione del materno."²¹⁹

Sono importanti le parole di Ferrante riguardo al concetto di "maternità difficile" come descritta da Liz Jobey:

Il punto è come ci raccontiamo la maternità e la cura dei figli. Se si continua a parlarne solo in modo idilliaco, come nei manuali tipo "Sarò madre", continueremo a sentirci sole e colpevoli quando sfioreremo i lati frustranti di quell'esperienza. Il compito di una donna che scrive, oggi, non è fermarsi ai piaceri del corpo gravido, del parto, della cura dei figli, ma andare con verità fino al fondo più buio.²²⁰

Chiudo questa parte introduttiva con una domanda che pone Christine Maksimovicz: cosa mantiene Immacolata e Lenù (madre e figlia biologiche), ma anche Lenù e Lila (madre e figlia simboliche), legate insieme in una relazione distruttiva reciproca e allo stesso tempo di dipendenza tossica nel corso di una vita, malgrado la loro ostilità corrisposta?²²¹ Il capitolo presente cerca di rispondere anche a tale quesito.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 90. Rispondendo a una domanda posta da Eva Ferri riguardo *L'Amica geniale*, Ferrante dichiara: "Ho avuto fin dall'inizio l'impressione [...] che ogni cosa era già al suo posto. Forse questo è dipeso dal legame con *La figlia oscura*. Lì [...] ha già un suo ordine e una sua centralità la figura di Nina, la giovane madre che stride con l'ambiente camorristico dentro cui è inserita e che proprio per questo affascina Leda. E i primi blocchi narrativi che mi sono venuti in mente sono stati sicuramente la perdita delle due bambole e la perdita della bambina.", in *La frantumaglia*, p. 266.

²¹⁷ Emma Van Ness, "Dixit Mater: The Significance of the Maternal Voice in Ferrante's Neapolitan Novels," in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 305.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 295.

²¹⁹ Elisa Sotgiu, "Elena Ferrante e il femminismo della differenza. Una lettura dell'*Amica geniale*," *Allegoria*, no. 76 (luglio/dicembre 2017), p. 70.

²²⁰ Ferrante, *La frantumaglia*, p. 340.

²²¹ Christine Maksimovicz, "Maternal Failure and Its Bequest: Toxic Attachment in the Neapolitan Novels," in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 209.

3.1 LENÙ/LILA, LE BAMBOLE TINA/NU, SPARIZIONI E RIAFFIORAMENTI

L'epilogo della tetralogia ferrantiana si salda al prologo attraverso l'immagine delle bambole.²²² Nello scambiare e poi nel buttare nello scantinato le due bambole c'è già il seme di tutto quello che seguirà durante l'*excursus* che vedrà Lila e Lenù prima bambine, poi adolescenti, poi adulte, sposate, e madri, per arrivare finalmente alla vecchiaia. È un *excursus* che durerà una sessantina di anni e che occuperà circa 1700 pagine per essere raccontato.²²³

Dayna Tortorici parla delle bambole come madri surrogate (“mother substitute”). A partire dal momento quando prima scambiano, e poi buttano, le loro due bambole, Tina e Nu, nello scantinato di un edificio vicino, le due bambine, Lenù e Lila, rinunciano a queste prime madri surrogate per iniziare a vivere una per e contro l'altra.²²⁴ Siamo agli inizi degli anni '50, quando Lenù e Lila hanno sei anni circa e frequentano la prima elementare; già da questo momento cruciale inizia il *Bildung* delle due protagoniste-‘personagge’.²²⁵

Le bambole fungono anche da figlie surrogate, cosicché l'azione del buttare le bambole nello scantinato acquista un significato polivalente. Da un lato può essere intesa come madri che si distaccano dalle figlie per far sì che le figlie vivano indipendentemente una loro vita, rompendo così la catena di schiavitù simbolo dell'ideologia del sacrificio materno. Lenù che lascia Lila buttare nello scantinato la sua bambola Tina è anche Lenù, adulta sposata e madre, che lascia marito e due figlie ancora bambine, intesa da Leslie Elwell come azione tesa a far sì che le figlie non si autodistruggano come hanno fatto le generazioni delle madri precedenti.²²⁶ Da un altro lato, può significare figlie che si separano di proprio volere dalle madri o dal ruolo tradizionale delle madri;²²⁷ in questo caso le bambole simboleggiano tutto quello che la donna rappresenta in una società patriarcale, perciò ancora una volta sono figlie che rifiutano di vivere come schiave come hanno fatto prima e per tante generazioni nonne e madri.

Il ruolo delle due bambole è stato argomento di alcuni saggi di natura psicoanalitica. Christine Maksimovicz vede nell'azione di Lila che butta la bambola di Lenù nello scantinato-abisso una riflessione sul fallimento di Immacolata (madre di Lenù) di offrire alla figlia uno sguardo riflessivo (cioè “a reflective gaze”) che mantenga e alimenti il suo “io” emergente (cioè di

²²² Di bambole e bambine scrive Viviana Scarinci in *Il libro di tutti e di nessuno*, pp. 195-199.

²²³ È interessante leggere quello che Ferrante scrive riguardo le bambole, rispondendo a una lettera di una sua lettrice: “So poco della simbologia delle bambole, ma mi sono convinta che esse non hanno solo la miniaturizzazione dell'essere figlie. Le bambole ci sintetizzano come donne, in tutti i ruoli che il patriarcato ci ha assegnato.”, in Elena Ferrante, *La frantumaglia: carte: 1991-2003, tessere: 2003-2007, lettere: 2011-2016*, Nuova edizione, Dal mondo Italia (Roma: Edizioni e/o, 2016), p. 207.

²²⁴ Dayna Tortorici, “Those Like Us. On Elena Ferrante,” *N+1*, consultato il 30 dicembre, 2015, <https://nplusonemag.com/issue-22/reviews/those-like-us/>.

²²⁵ Riguardo la scelta della parola “personagge” in questo capitolo per descrivere personaggi femminili, si veda Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, and Bia Sarasini, a cura di, *L'invenzione delle personagge*, Prima edizione, Workshop 23 (Pavona di Albano Laziale: Iacobelli editore, 2016).

²²⁶ Leslie Elwell, “Breaking Bonds: Refiguring Maternity in Elena Ferrante's *The Lost Daughter*,” in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 250.

²²⁷ Emma Van Ness osserva che “Ferrante signals to her reader that the story of Elena and Lila's friendship is bound up with motherhood and begins her novels with the girls' refusal of traditional motherhood.”, in Emma Van Ness, “Dixit Mater: The Significance of the Maternal Voice in Ferrante's Neapolitan Novels,” in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 299. Da ricordare che anche le tre figlie di Lenù nel quarto volume della tetralogia scelgono di “scappare” via dalla propria madre, perciò traducendo in realtà “[t]he wish to flee the fate of [their] mother and grandmother...”, Elwell, p. 251.

Lenù). Nella sparizione della bambola Tina nel buio s'intravede la perdita dell'"io" di Lenù, una perdita che la narratrice cerca di recuperare tramite la sua relazione con Lila, ma che così facendo svanisce nei meandri dell'ombra di Lila, un'ombra che non riflette niente ("unreflective shadow").²²⁸ In questo caso però Lenù cerca di compensare a tale perdita scrivendo il suo romanzo, eliminando la voce diretta dell'amica e filtrandola tramite la sua scrittura e il suo punto di vista.

Le bambole Tina e Nu vengono considerate come sostitute (quello che Van Ness chiama "proxies")²²⁹ di Lila e Lenù:

The girls' watchful suspicion toward one another that is engendered by a world that cannot be depended upon is revealed in their dolls' interactions: '(Nu and Tina) spied on each other, they sized each other up [...]' (BF 30) [...] it is the feelings that eight-year-olds Elena and Lila project in their dolls that offer access to the more subtle dynamics of fear and instability that structure the girls' sensibilities: 'Nu and Tina weren't happy. The terrors that we tasted every day were theirs' (BF, 31).²³⁰

L'interpretazione delle due bambole come il "doppio" di Lila e Lenù viene ripreso da Lidia Curti, che si ispira al perturbante freudiano: Tina e Nu "sprofondano nell'oscurità dell'inconscio e riemergono dal viaggio alla fine della 'cura della parola' o meglio della scrittura."²³¹ Tale argomento si lega al "potere taumaturgico e catartico che la parola ha in psicanalisi", trattato da Giovanna Alfonzetti nel suo studio sul ruolo del dialetto nel primo romanzo di Ferrante, *L'amore molesto*.²³² Tramite la scrittura Lenù fa rivivere Lila nella sua assenza; tramite la parola Lenù vive la propria catarsi grazie al "trauma",²³³ o meglio al distacco dalla madre biologica (Immacolata) e dalla madre simbolica (Lila) e alla scoperta di se stessa o di quello che è proprio suo (né di Lila né della madre). Perciò, se le bambole simboleggiano delle "madri surrogate" che le figlie avevano buttato via da bambine, il riaffiorare delle stesse bambole durante la vecchiaia di Lenù potrebbe significare la cessazione di ogni ostilità e la riappacificazione della 'personaggia' con la figura materna, cioè sia con Immacolata sia con Lila.

La restituzione delle bambole da parte di Lila potrebbe anche essere segno della fine della sua rabbia, sostituita da un senso di riconciliazione. Intanto le bambole-bambine perdute sono diventate madri durante i loro sessanta anni di assenza. Il ritorno di Tina e Nu, 'figlie' di Lenù e Lila, alla madre che è sopravvissuta, cioè Lenù, potrebbe persino rappresentare una riconciliazione finale tra figlie e madri, ma anche tra Lila - che non ha mai voluto che Lenù leggesse il contenuto degli otto quaderni o scrivesse di lei o di sua figlia Tina - e Lenù, che

²²⁸ Christine Maksimovicz, "Maternal Failure and Its Bequest: Toxic Attachment in the Neapolitan Novels," in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 212. Riguardo il concetto di ombra, si deve aggiungere però che, nelle parole di Ferrante, "Lila non può essere altro che il racconto di Elena: fuori da quel racconto lei stessa probabilmente non saprebbe definirsi.", *La frantumaglia*, p. 351.

²²⁹ Emma Van Ness, p. 298.

²³⁰ *Ibid.*, pp. 212-213.

²³¹ Lidia Curti, "Tra presenza e assenza," in *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza* (Iacobelli editore, 2016), pp. 46-47.

²³² Giovanna Alfonzetti, "Il dialetto 'molesto' in Elena Ferrante, 2018," in *Dialetto e Società*., ed. Marcato Gianna (Padova: CLEUP, 2018), p. 313, http://www.academia.edu/37105735/Il_dialetto_molesto_in_Elena_Ferrante_2018.

²³³ Parola usata da Alfonzetti, *ibid.*

in entrambi i casi non ha rispettato il volere dell'amica.²³⁴ Infine, la restituzione delle bambole può essere interpretata come affidamento,²³⁵ nel senso che Lila affida il proprio lascito nelle mani di Lenù, scrittrice e madre simbolica. Lila, che ha perso la propria figlia Tina (figlia biologica) e che decide di scomparire, affida le figlie simboliche (le due bambole prima sparite e alla fine riemerse) a Lenù, che a fine tetralogia assume il ruolo di madre simbolica avendo 'partorito' la Lila scomparsa fisicamente tramite la sua scrittura.

Lenù riesce a "buttar fuori" o espellere da dentro di lei sia la madre Immacolata sia l'amica, e questo tramite la scrittura, arrivando così alla catarsi-maturazione finale. Solo al termine della tetralogia e alla fine della scrittura del suo romanzo di memorie Lenù può descriversi pienamente autonoma:

Non riesco a crederci io stessa. Ho finito questo racconto che mi pareva non dovesse finire mai. L'ho finito e l'ho pazientemente riletto non tanto per curare un po' la qualità della scrittura, quanto per verificare se anche solo in qualche rigo sia possibile rintracciare la prova che Lila è entrata nel mio testo e ha deciso di contribuire a scriverlo. Ma ho dovuto prendere atto che tutte queste pagine sono solo mie. [...] Lila non è in queste parole. C'è solo ciò che io sono stata capace di fissare. (SBP, 447)

Tramite la scrittura, cioè attraverso la re-visione di tutto quello che è successo tra Lenù e Lila/Immacolata, Lenù può "partorire" non solo il suo romanzo, ma anche un nuovo "io" nel quale convivono pacificamente tutte e tre le 'personagge'. Da tenere sempre in mente però che la decisione da parte di Lenù di scrivere come un "itinerario terapeutico",²³⁶ ma anche l'approdo alla sua maturazione-autonomia, viene messa in moto dalla scomparsa di Lila, così come la decisione di scrivere il suo romanzo *Un'amicizia* scatta in Lenù dopo la sparizione della figlia di Lila, Tina.²³⁷ È proprio Lila quella che innesca tale itinerario: attraverso la sua decisione di scomparire nella vecchiaia, ma - molto prima di questo - tramite la decisione di far sparire le due bambole, durante l'infanzia.²³⁸ Il buttar nello scantinato - da parte di Lila - delle bambole-madri-figlie, aveva indotto Lila e Lenù bambine-figlie-madri a salire verso l'appartamento dell'"orco cattivo" Don Achille, che invece di restituire le bambole le aveva

²³⁴ "Nella primavera del 1966 Lila [...] mi affidò una scatola di metallo che conteneva otto quaderni.[...] Quando mi chiese di giurare che non avrei aperto la scatola per nessun motivo, giurai. Ma appena in treno sciolsi lo spago, tirai fuori i quaderni, cominciai a leggere." (SNC, 15); "... nella primavera del 2006 [...] scrissi per ingannare il tempo, in pochi giorni, un racconto di non più di ottanta pagine ambientato al rione e che raccontava di Tina [...] Pubblicai il racconto nell'autunno del 2007 col titolo *Un'amicizia*. [...] Solo due anni prima [...] Lila mi aveva fatto promettere che non avrei mai scritto di lei. Invece, ecco, lo avevo fatto, e lo avevo fatto nel modo più diretto." (SBP, 320-321).

²³⁵ "Con 'pratica dell'affidamento', prassi politica del femminismo della differenza, intendiamo una relazione tra due donne dove la più svantaggiata, di norma la più giovane, sceglie la propria maestra...", in Pinto, *Elena Ferrante*, p. 63.

²³⁶ Alfonzetti, p. 314.

²³⁷ "... nella primavera del 2006 [...] scrissi per ingannare il tempo, in pochi giorni, un racconto di non più di ottanta pagine ambientato al rione e che raccontava di Tina [...] Pubblicai il racconto nell'autunno del 2007 col titolo *Un'amicizia*.", SBP, pp. 320-321; e anche, "*Un'amicizia* [...] Raccontava in sintesi, con tutti i travestimenti del caso, le nostre [Lila e Lenù] due vite, dalla perdita delle bambole alla perdita di Tina [...] Mi sono convinta che la ragione del suo [Lila] ritirarsi fosse altrove, nel mio modo di raccontare l'episodio delle bambole [...] avevo usato il fatto che una delle bambole e la bambina scomparsa portavano lo stesso nome. Il tutto aveva indotto programmaticamente i lettori a connettere la perdita infantile delle figlie finte alla perdita adulta della figlia vera.", *ibid.*, pp. 443-444.

²³⁸ "Io amavo Lila. Volevo che lei durasse. Ma volevo essere io a farla durare. Credevo che fosse il mio compito. Ero convinta che lei stessa, da ragazzina, me lo avesse assegnato." (SBP, 441)

dato dei soldi con i quali le due amiche avevano comprato *Piccole donne*: “Però noi con quei soldi non avevamo comprato bambole [...] ma *Piccole donne*, il romanzo che aveva indotto Lila a scrivere *La fata blu* e me a diventare ciò che ero oggi, l’autrice di molti libri e soprattutto di un racconto di notevole successo che si intitolava *Un’amicizia*.” (SBP, 451) Attraverso la restituzione delle due bambole Tina e Nu, Lenù intuisce che Lila le aveva raccontato una bugia fin dall’inizio e l’aveva usata per i suoi scopi: “... sono scoppiata a piangere. Ecco cosa aveva fatto: mi aveva ingannata, mi aveva trascinato dove voleva lei, fin dall’inizio della nostra amicizia. Per tutta la vita aveva raccontato una sua storia di riscatto, usando il mio corpo vivo e la mia esistenza.” (*ibidem*) Ancora una volta si rivela il fatto che Lenù e Lila sono due persone legate insieme, una che rispecchia l’altra, interdipendenti.²³⁹ Però si potrebbe anche dire che tramite tale “inganno” Lila, come madre simbolica, abbia voluto che la sua amica-figlia simbolica diventasse quello che lei non era mai potuta diventare: una scrittrice di successo e una donna emancipata.²⁴⁰

Per mezzo di tale inganno, Lila riesce a fare un cambiamento, come osserva giustamente Emma Van Ness:

in Ferrante’s narrative, the dolls are proxies for the girls’ daughters, directly implicating them in a generational role play. The girls reject their dolls and the image of the mother it creates for them, yet this creates the possibility for the girls to re-evaluate motherhood. [...] by rejecting the dolls and the significance of those dolls, Lila and Elena open up the opportunity for new significance, for new possibilities for themselves as female subjects outside of the familiar, gendered semiotic framework [...] Rather than passively play the game she was supposed to play, Lila makes a change.²⁴¹

3.2 RELAZIONE TRA FIGLIA-LENÙ E MADRE BIOLOGICA-IMMACOLATA²⁴²

I romanzi di Elena Ferrante sono in linea con il *Bildungsroman* del secolo XX, nel senso che

Notwithstanding what is at times portrayed as an overwhelming corporeal and psychic bond, critics [...] have found a tendency toward the daughter’s rejection of the mother. [...] [Marianne Hirsch] locates a trend within the majority of Western twentieth-century female narratives of development whereby it is almost always daughters who narrate their development with reference to their mothers [...]

²³⁹ “C’entriamo sempre e soltanto noi due: lei che vuole che io dia ciò che la sua natura e le circostanze le hanno impedito di dare, io che non riesco a dare ciò che lei pretende; lei che si arrabbia per la mia insufficienza e per ripicca vuole ridurmi a niente come ha fatto con se stessa, io che ho scritto mesi e mesi e mesi per darle una forma che non si smargini, e batterla, e calmarla, e così a mia volta calmarmi.” (SBP, 444).

²⁴⁰ A questo riguardo Ferrante scrive che “le pagine dell’*Amica geniale* sono pensate come il punto d’arrivo di una lunga influenza esercitata da Lila in due modi diversi: primo, attraverso ciò che lei ha scritto e che Lenù ha avuto modo di leggere; secondo, attraverso la scrittura di cui Lenù in varie occasioni la ritiene capace e a cui cerca di adeguarsi con un senso permanente di insoddisfazione.”, *La frantumaglia*, p. 276.

²⁴¹ Emma Van Ness, pp. 297-298.

²⁴² Un libro seminale che tratta il tema della maternità e anche quello di matrofobia è Adrienne C. Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Reissued ed, Women’s Studies (New York: Norton, 1995).

Sambuco recognizes this trend in the Italian literary context [...] ‘[...] As the daughter-narrator, or the daughter’s point of view, leads the narration of her and her mother’s life, it seems more pertinent to define the relationships in these novels as daughter-mother’...²⁴³

Il rapporto tra madri e figlie resta ancora oggi “‘potente, conflittuale e difficilmente afferrabile’ e si manifesta in svariate forme di tensione drammatica...”²⁴⁴ Sempre in connessione con i libri della Ferrante, tale relazione viene intesa come “un rapporto oscuro [in cui si legge di] figlie che fuggono e che vogliono ‘cancellare dal corpo l’immagine della madre, come se il proprio avanzamento di donna fosse possibile solo levandola da sé...”²⁴⁵ Quello tra figlia e madre è inoltre un rapporto di amore ambivalente che è carico di disgusto e repulsione da parte della figlia verso la madre, ma allo stesso tempo non manca un desiderio di intimità con la figura materna.²⁴⁶ Tale relazione ricorda il rapporto freudiano di attrazione e repulsione tra figlia e madre.

Quelle di Ferrante sono figlie - Delia ne *L’amore molesto* o Lenù ne *L’amica geniale* - che finché restano legate alla madre e a tutto quello che la rappresenta - come il rione e il dialetto - si sentono “un soggetto senza io.”²⁴⁷ In questo caso il dialetto è sia lingua della madre, sia del rione, aspetti dai quali Lenù (come Delia nel romanzo di debutto di Ferrante) cerca di fuggire perché sono “un segno cosciente della goffaggine della madre in presenza della figlia.”²⁴⁸

In un’intervista data a Marina Terragni e Luisa Muraro, e rispondendo a una delle domande che trattava dell’“infelicità tra madre e figlia”, Ferrante ricorda così alcune madri che ha conosciuto:

Sono donne allegre e sboccate, vittime violente, disperatamente innamorate dei maschi e dei figli maschi, disposte a difenderli e a servirli anche se le schiacciano e le straziano, pronte però a pretendere che ‘anna fa’ l’uommene (devono fare gli uomini) e incapaci di ammettere, anche con se stesse, che così li spingono a farsi ancora più bestie. Essere figlie femmine di questi madri non è stato e non è facile [...] Bisogna scappare da Napoli anche per scappare da loro.²⁴⁹

Durante la sua permanenza alla Scuola Normale di Pisa (dal 1963 al 1966), Lenù impara ad adattarsi alle maniere della vita fuori dal rione cercando per prima cosa di controllare la lingua materna (“Misi il più possibile sotto controllo l’accento napoletano.”, SNC 332). La lingua

²⁴³ Elwell, pp. 239-240.

²⁴⁴ Roberta Mazzanti che cita Anna Salvo in “Madri e figlie in Elena Ferrante,” in *Dell’ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli editore, 2016, p. 88. Riguardo la relazione complessa tra nonne-figlie-nipoti vedi Daniele Cerrato, ‘Matriosche: nonne, madri e nipoti. Tre esempi di genealogie femminili nella letteratura italiana del Novecento’, *Studia Romanica Posnaniensia* 45, no. 3 (n.d.): 73–81; e Katrin Wehling-Giorgi, ‘Picturing the Fragmented Maternal Body: Rethinking Constructs of Maternity in the Novels of Elena Ferrante and Alice Sebold’, *Imagining Motherhood in the Twenty-First Century*, 2020, https://www.academia.edu/44208558/Picturing_the_Fragmented_Maternal_Body_Rethinking_Constructs_of_Maternity_in_the_Novels_of_Elena_Ferrante_and_Alice_Sebold.

²⁴⁵ Ambra Pirri, “Elena Ferrante: nomi e corpi ambivalenti,” in *Dell’ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli editore (Roma, 2016), p. 67.

²⁴⁶ Maksimovicz, p. 208.

²⁴⁷ Patrizia Sambuco, “*L’amore molesto* Di Elena Ferrante: la rinegoziazione del orpo della madre.” in *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento* (Padova: Il Poligrafo, 2012), p. 163.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 157.

²⁴⁹ Ferrante, *La frantumaglia*. pp. 211-212.

diventa ostacolo tra madre (che cerca di parlare in italiano con la figlia ma non riesce a comunicare) e figlia (che fa di tutto per cancellare l'accento napoletano e, nei brevi periodi in cui torna a casa nel rione, cerca di parlarlo senza riuscire a comunicare con la madre):

Cercava [madre di Lenù] di contenere il suo dissenso, forse non si sentiva nemmeno più in grado di comunicarmelo. La lingua stessa, infatti, era diventata un segno di estraneità. Mi esprimevo in modo troppo complesso per lei, anche se mi sforzavo di parlare il dialetto, e quando me ne accorgevo e semplificavo le frasi, la semplificazione le rendeva innaturali e perciò confuse. (SNC, 436)²⁵⁰

Madre e dialetto sono una “minaccia dell'indistinto”,²⁵¹ mentre il corpo della madre di Lenù costituisce una duplice minaccia:

è lo sgomento di essere ingoiata di nuovo da lei e di precipitare nell'indistinto ma è anche il timore di portare dentro di sé i suoi tratti volgari, l'occhio girato e il piede zoppo, è la paura di essere sgraziata, malvestita e di somigliarle persino nell'incapacità di esprimersi in italiano; un'inquietudine che continua a inseguirla anche dopo la laurea alla Normale, dopo il matrimonio, dopo il successo del primo libro.²⁵²

Questa frattura nel rapporto tra Lenù e sua madre Immacolata risale all'infanzia, durante la quale la figlia già esprime repulsione verso la madre strabica e claudicante (“Il problema era mia madre, con lei le cose non andavano mai per il verso giusto [...] Mi repelleva il suo corpo [...] Ma aveva l'occhio destro che non si sapeva mai da che parte guardasse. E anche la gamba destra non le funzionava, la chiamava la gamba offesa. Zoppicava [...] Di sicuro non era felice, le fatiche di casa la logoravano e i soldi non bastavano mai.”, AG, 40-41), ma anche preoccupazione (“... mi cominciò una preoccupazione. Pensai che, sebbene le mie gambe funzionassero bene, corressi di continuo il rischio di diventare zoppa.”, AG, 42),²⁵³ creando perciò uno spazio tra sé e Immacolata. Lenù considera la maestra alle elementari, Oliviero, come una madre migliore (“Come mi aveva istruito bene, la maestra [...] Mi era stata davvero più madre di mia madre? [...] Ma era riuscita a immaginare per me una strada che mia madre non era in grado di immaginare e mi aveva costretta a percorrerla. Di questo le ero grata.”, SNC, 452), e si specchia in altre donne come la sua amica Lila (“Qualcosa mi convinse, allora, che se fossi andata sempre dietro a lei, alla sua andatura, il passo di mia madre, che mi era

²⁵⁰ Come quello tra Lenù e Immacolata, sua madre, anche il rapporto tra la protagonista e il dialetto è ambivalente: da un lato il dialetto si usa come lasciarsene e modo di sopravvivere a Napoli, anche se dall'altra si lega a quello che è rozzo, violento, e osceno: “Appena scendevo dal treno, mi muovevo con cautela nei luoghi dove ero cresciuta, badando a parlare sempre in dialetto come per segnalare sono dei vostri, non mi fate male.” (SFR, 17); “Tre o quattro s'erano picchiati senza preavviso a pochi passi da me, come se gli fosse bastato vedersi per arrivare a un'esplosione di insulti e botte, una furia di maschi che urlava la sua smania di sangue in un dialetto che io stessa facevo fatica a capire.” (SFR, 18); durante il Natale del 1966 Lenù, che sta studiando a Pisa, si ammala e la madre le fa una visita a sorpresa: “Una mattina che mi ero lasciata andare a un dormiveglia stremato, sentii voci alte, nel mio dialetto, come quando al rione le donne litigavano da una finestra all'altra. Dal fondo più nero della mia testa mi arrivò il passo noto di mia madre. Non bussò, spalancò la porta, entrò carica di borse.” (SNC, 411)

²⁵¹ Pirri, p. 70.

²⁵² *Ibid.*, p. 69.

²⁵³ In un altro istante, Lenù esprime un senso di umiliazione quando vede sua madre, Immacolata, e sua maestra, Oliviero, faccia a faccia: “Provai una doppia umiliazione [...] mi vergognai per la differenza tra la figura armoniosa, dignitosamente abbigliata della professoressa, tra il suo italiano che assomigliava un poco a quello dell'Iliade, e la figura storta di mia madre, le scarpe vecchie, i capelli senza luce, il dialetto piegato a un italiano sgrammaticato.” (AG, 89); prova anche un senso di incertezza esistenziale e paura: “Non sapevo più chi ero. Cominciai a sospettare che sarei cambiata sempre più, fino a che da me sarebbe spuntata davvero mia madre, zoppa, con l'occhio storto...” (AG, 92).

entrato nel cervello e non se ne usciva più, avrebbe smesso di minacciarmi. Decisi che dovevo regolarmi su quella bambina, non perderla mai di vista, anche se si fosse infastidita e mi avesse scacciata.”, AG, 42) e un'altra sua professoressa, Galiani, e più tardi nella suocera intellettuale o nella cognata di Milano, donna politicizzata e femminista. Lenù nutre perciò verso la madre un senso di insofferenza, perché - come ammette lei stessa - “starle vicino significava restare nel suo mondo, diventare del tutto simile a lei” (AG, 318), rimanendo imprigionata nei limiti del rione e del matrimonio.²⁵⁴

Tale senso di insofferenza rimanda ancora una volta alla parola della maestra Oliviero: “plebe”, cioè lo stato di miseria, il “faticare nella miseria” quotidiano (AG, 120), ma anche l'elemento che Lenù identifica con la propria classe sociale, con la sua famiglia, i suoi genitori, perciò una caratteristica sulla quale Lenù riflette proprio durante la festa del matrimonio di Lila:

‘Sai cos’è la plebe?’. ‘Sì, maestra’. Cos’era la plebe lo seppi in quel momento, e molto più chiaramente di quando anni prima la Oliviero me l’aveva chiesto. La plebe eravamo noi. La plebe era quel contendersi il cibo insieme al vino, quel litigare per chi veniva servito per primo e meglio [...] La plebe era mia madre, che aveva bevuto e ora si lasciava andare con la schiena contro la spalla di mio padre, serio, e rideva a bocca spalancata per le allusioni sessuali del commerciante di metalli. (AG, 326)

Malgrado il disprezzo, l'antipatia, la repulsione, il disgusto, la paura e l'umiliazione che Lenù figlia sente nei confronti della madre, esistono nella tetralogia napoletana momenti più positivi tra le due personaggi. Questi sono descritti da Elisa Sotgiu come “gesti [...] che sembrerebbero dettati dall'affetto.”²⁵⁵

Nel corso della trama, il lettore nota che la madre lascia una serie di insegnamenti alla figlia. Il primo fra questi è l'aver insegnato alla figlia a nuotare - perciò in un certo senso essere indipendente - già da bambina. Durante la sua prima “fuga” dal rione, a Ischia, a casa della cugina della maestra Oliviero, Nella Incardo, Lenù scopre che la madre le aveva detto la verità: “Sapevo dunque nuotare. Mia madre mi aveva davvero portata al mare da piccola e davvero, lì, mentre lei faceva le sabbiature, avevo imparato.” (AG, 206). Il secondo lascito di Immacolata è il braccialetto d'argento regalato alla figlia in occasione del superamento dell'esame di licenza media: “Mia madre, a sorpresa, mentre era in cucina in piedi accanto al lavandino a mondare verdura, mi disse senza girarsi: ‘Ti puoi mettere il mio braccialetto d'argento, la domenica, ma non lo perdere’.” (AG, 115) È un oggetto che fa sentire Lenù “fine e bella.” (SNC, 59)

Ci sono anche momenti in cui Lenù sente il desiderio di diventare sua madre, come quando, subito dopo il matrimonio di Lila, trascorre alcuni giorni lontana da scuola e dallo studio con l'idea di vivere una vita normale sposando Antonio, il muratore, e vivendo per il resto della vita nel rione;²⁵⁶ o come quando, durante la terza gravidanza, accetta il fatto che come la madre

²⁵⁴ Mazzanti, p. 97.

²⁵⁵ Elisa Sotgiu, “Elena Ferrante e il femminismo della differenza. Una lettura dell’*Amica Geniale*,” *Allegoria*, no. 76 (luglio/dicembre 2017), p. 64. Altri gesti “dettati dall'affetto” menzionati da Sotgiu sono: l'incoraggiamento di Immacolata alla figlia affinché studiasse per l'esame di riparazione (AG, 101), il costume da bagno cucito da Immacolata a Lenù e l'azione di accompagnarla al vaporetto per andare a Ischia (AG, 204), le 5000 lire che le lascia sul tavolo per andare a fare l'esame di ammissione alla Normale di Pisa (SNC, 325), infine i momenti quando Immacolata esprime soddisfazione esplicita per i successi di Lenù., *ibid.*

²⁵⁶ “Per la prima volta marinai la scuola. Mi assentai, credo, per una quindicina di giorni, e nemmeno ad Antonio dissi che con lo studio non ce la facevo più, che volevo smettere. [...] Passavo il pomeriggio a leggere romanzi,

inizia a camminare in modo claudicante.²⁵⁷ Quest'ultimo è il terzo lascito che Immacolata lascia alla figlia. Si chiede se questa sia un'indicazione che alla fine Lenù si è conciliata con la madre; se abbia trovato anche se stessa. In questo caso il corpo della figlia che zoppica diventa il ricordo vivo della madre appena morta. (SBP, 206) A parte “una sua forcina, un fazzoletto, delle forbici” (SBP, 207) che a Lenù sembrano insufficienti, il quarto lascito di Immacolata alla figlia sono proprio le sue ultime parole:

Anche le parole con cui mi si era rivolta ormai alla fine (*tu sei, tu, mi fido*) mi accompagnarono per parecchio tempo. Era morta convinta che per come ero fatta, per le risorse che avevo accumulato, non mi sarei fatta travolgere da niente. Questa idea mi lavorò dentro e finì per aiutarmi. (SBP, 207)

Da non scordare che nella tetralogia ferrantiana ci sono anche momenti in cui altre persone intorno a Lenù le ricordano dell'ineluttabile somiglianza o legame che ha con la propria madre. Il marito Pietro Airola nel quarto volume le fa notare: “Sei identica a tua madre [...] Hai ragione, non è vero: sei come tua madre se avesse studiato e si fosse messa a scrivere romanzi”. (SBP, 57) Più avanti nello stesso volume è proprio Lila che dice queste parole a Lenù:

Non ti fa male niente, Lenù. Ti sei inventata che devi zoppicare per non far morire del tutto tua madre, e ora zoppichi veramente, e io ti studio, ti fa bene [...] Stai invecchiando come si deve. Ti senti forte, hai smesso di essere figlia, sei diventata veramente madre [...] A te persino i dolori ti fanno bene. Ti è bastato zoppicare un pochino e ora tua madre se ne sta quieta dentro di te. (SBP, 350-351)

3.3 RELAZIONE TRA LENÙ E LILA COME AMICA-SORELLA-MADRE SIMBOLICA

Trattando del primo romanzo di Ferrante, *L'amore molesto*, Nicoletta Mandolini considera Amalia, madre biologica di Delia, come “The voiceless mother, the female Other that domestic violence had marginalized and deprived of agency [...] the one who has the role of stimulating and reorganizing the production of narration.”²⁵⁸ In maniera molto simile, anche Lila nella serie de *L'amica geniale* potrebbe essere considerata come “the voiceless Other”; se ne *L'amore molesto* Amalia è archittrice della propria morte, ne *L'amica geniale* Lila pianifica la propria sparizione.²⁵⁹ Perciò, sia Delia, sia Lila, stimolano e riorganizzano la

poi corrovo agli stagni da Antonio, che era contentissimo della mia disponibilità. [...] Meglio autoescludermi, basta con i libri, con i voti e le lodi. Speravo di dimenticare tutto piano piano [...] Speravo di svegliarmi al mattino senza desideri. Una volta svuotata - progettavo - l'affetto di Antonio, il mio affetto per lui, basteranno.” (SNC, 28-30).

²⁵⁷ “Fu per questa ragione forse che, avendo la gravidanza riesumato la fitta all'anca e non essendo il parto riuscito a cancellarla, scelsi di non rivolgermi ai medici. Mi coltivai quel fastidio come un lascito custodito nel mio stesso corpo.” (SBP, 207).

²⁵⁸ Nicoletta Mandolini, “Telling the Abuse: A Feminist-Psychoanalytic Reading of Gender Violence, Repressed Memory, and Female Subjectivity in Elena Ferrante's *Troubling Love*,” in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 286.

²⁵⁹ Riguardo il tema scomparsa, Ferrante sostiene: “La scomparsa delle donne non va interpretata solo come un crollo della combattività di fronte alla violenza del mondo, ma anche come rifiuto netto. [...] Il rifiuto è assentarsi dai giochi di chi schiaccia tutti i deboli.”, in *La frantumaglia*, p. 317. Parlando del concetto di cancellazione, Ferrante ammette: “Sono sempre stata affascinata da chi - di fronte a un mondo così pieno di orrori da risultare

produzione della narrazione. È proprio dal gesto estremo di Lila, quello di scegliere di farsi cancellare, che scatta la decisione di Lenù, sua amica, di scrivere tutto quello che ricorda riguardo la loro storia:

Voleva non solo sparire lei, adesso, a sessantasei anni, ma anche cancellare tutta la vita che si era lasciata alle spalle.

Mi sono sentita molto arrabbiata.

Vediamo chi la spunta questa volta, mi sono detta. Ho acceso il computer e ho cominciato a scrivere ogni dettaglio della nostra storia, tutto ciò che mi è rimasto in mente. (AG, 18-19)

Ne *L'amore molesto*, il padre della protagonista, Delia, dipinge corpi di donne senza faccia, ma è anche presente il tema della manipolazione della foto di Amalia.²⁶⁰ Questo ricorda le foto dove manca la faccia o la presenza di Lila dopo che ella ha scelto di scomparire, un vuoto espresso anche dall'aver portato via ogni suo vestito e cancellato ogni sua traccia dal computer.²⁶¹ Delia che, nel romanzo di debutto di Ferrante, altera la foto sul documento di identità della madre, Amalia, ricorda Lenù che, nella tetralogia, 'altera' Lila: è Lenù che decide di scrivere la storia di Lila, ma sempre dal suo - cioè di Lenù - punto di vista. È proprio Lenù che 'dà una faccia' a Lila - quella faccia che l'amica ha fatto di tutto per fare sparire - tramite la scrittura.

Sempre riferendosi al romanzo d'esordio di Ferrante, Milkova riflette anche sul concetto di palinsesto:

The composite photographic portrait becomes a photographic palimpsest of sorts in which both Delia and Amalia continue to live through each other. This scene marks the beginning of Delia's transformation into Amalia - her acknowledgement of the past and acceptance of her resemblance to her mother.²⁶²

Il concetto di palinsesto potrebbe facilmente essere applicato anche alla tetralogia de *L'amica geniale*. Sotto il testo principale di Lenù, cioè quello che leggiamo, c'è il testo assente di Lila, fatto dal racconto che aveva scritto da bambina, *La fata blu*, ma anche da tutto quello che aveva scritto nei suoi otto quaderni, il contenuto dei quali lo conosce solo Lenù. Nel testo-palinsesto di Lenù, le due amiche continuano a vivere insieme, come Delia e Amalia nelle immagini fotografiche. Ferrante stessa sostiene che, "Lena, malgrado il successo, sent[e] le

insopportabile - constata che la condizione umana è immodificabile, che la natura è un congegno mostruoso, che l'umanità produce a ciclo continuo la disumanità anche quando è animata da buoni propositi, e quindi si tira indietro. [...] Non parlo di suicidio. Parlo di non partecipazione, di sottrazione di sé. La frase 'io non ci sto', quando arriva dal fondo dell'insopportabile, a me pare una frase densa, carica di senso, e tutta da raccontare.", in *La frantumaglia*, pp. 328-329.

²⁶⁰ Stiliana Milkova, "Elena Ferrante's Visual Poetics: Ekphrasis in *Troubling Love*, *My Brilliant Friend*, and *The Story of a New Name*," in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 172.

²⁶¹ A inizio trama della tetralogia, Lenù scopre da una telefonata ricevuta da Rino, figlio di Lila, che sua madre non aveva lasciato alcuna traccia dietro di sé: "... si è reso conto che non c'era niente, nemmeno uno dei vestiti di sua madre, né estivi né invernali, solo vecchie grucce. [...] Sparite le scarpe. Spariti i pochi libri. Sparite tutte le foto. Spariti i filmini. Sparito il computer, anche i vecchi dischetti che si usavano una volta, tutto [...] S'è tagliata via da tutte le foto in cui stavamo insieme, anche quelle di quando ero piccolo. [...] È sparita persino la scatola con i documenti: che so, vecchi certificati di nascita, contratti telefonici, ricevute di bollette." (AG, 18).

²⁶² Milkova, "Elena Ferrante's Visual Poetics: Ekphrasis in *Troubling Love*, *My Brilliant Friend*, and *The Story of a New Name*", p. 173

sue opere come l'ombra pallida di quelle che avrebbe scritto Lila; anzi si percepisc[e] lei stessa come tale."²⁶³

In un certo senso, la parte finale de *L'amore molesto* ha elementi in comune con la chiusura della tetralogia: in ambedue i casi rimane un forte legame tra figlia e madre. Nel caso del primo romanzo di Ferrante, Milkova, allacciando il concetto del palinsesto a quello del chiasmo, scrive quanto segue:

A chiasmus links the novel's last line, 'I was Amalia' ('Io ero Amalia') to Delia's earlier observation, 'The woman in the photograph wasn't Amalia: it was me' ('La donna della foto non era Amalia: ero io'). [Citando Leslie Elwell] [...] this linkage through photography enacts a shared gaze between mother and daughter in which both women are object and subject at once. [...] they bypass the male gaze entirely and create a new reciprocal gaze.²⁶⁴

Una tale struttura chiastica - che riflette persino il rapporto tra madre (Lila) e figlia (Lenù) simboliche - si trova anche alla fine della serie de *L'amica geniale*:

C'entriamo sempre e soltanto noi due: lei che vuole che io dia ciò che la sua natura e le circostanze le hanno impedito di dare, io che non riesco a dare ciò che lei pretende; lei che si arrabbia per la mia insufficienza e per ripicca vuole ridurmi a niente come ha fatto con se stessa, io che ho scritto mesi e mesi e mesi per darle una forma che non si smargini, e batterla, e calmarla, e così a mia volta calmarmi. (SBP, 444).

Come Amalia e Delia ne *L'amore molesto*, anche Lila e Lenù sono allo stesso tempo ambedue soggetto e oggetto. Sia Lila che Lenù evitano ("to bypass") lo sguardo maschile per creare uno sguardo nuovo e reciproco. Lenù fa questo tramite la scrittura del suo romanzo; invece Lila lo fa manipolando la sua foto da sposa gigante messa nel negozio di scarpe dei fratelli Solara in Piazza dei Martiri nel centro di Napoli:

Il corpo in immagine di Lila sposa appariva crudelmente trinciato. Gran parte della testa era scomparsa, così la pancia. Restava un occhio, la mano su cui poggiava il mento, la macchia splendente della bocca, strisce in diagonale del busto, la linea delle gambe accavallate, le scarpe. (SNC, 119)

Attraverso la manipolazione della sua foto da sposa, Lila si ribella contro quello che Sambuco chiama "a sellable image of seduction" o "commodification" del corpo della donna.²⁶⁵ Portando dei cambiamenti alla sua immagine gigantesca, Lila dimostra che è la donna, non l'uomo, che deve gestire la propria immagine corporea; è la donna che deve essere in possesso del proprio corpo, non l'uomo, e perciò è la donna quella che deve prendere possesso della propria soggettività.²⁶⁶

Riguardo questa foto rifatta da Lila, Milkova scrive:

The wedding photograph [...] is converted into an abstract, modernist collage. [...] Lila's modernist collage resists male control and objectification – it returns the viewer's gaze. Lila [...] has replaced her seductive body with an all-seeing eye, the locus of subjectivity

²⁶³ Ferrante, *La frantumaglia*, p. 334..

²⁶⁴ Milkova, p. 173.

²⁶⁵ Patrizia Sambuco, "Construction and Self-Construction in Elena Ferrante's Gendered Space," in *Beyond the Piazza. Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*. (Peter Lang, 2013), p. 123.

²⁶⁶ Milkova, pp. 174-175.

[...] Lila's staring eye becomes a Medusa gaze, morphing into one of the most anxiety-provoking figures of ekphrasis. [...] Lila's animated 'occhio vivissimo' deflects the objectifying, eroticizing male gaze.²⁶⁷

Aggiungerei che quest'“occhio vivissimo, circondato di blu notturno e di rosso” (SNC, 124) non solo evita lo sguardo maschile che erotizza e oggettifica, ma sorveglia tutto quello che fa l'amica, Lenù, come lo sguardo materno che vigila costantemente sulla propria figlia, uno sguardo che continua a influenzarla anche dopo la scomparsa di Lila e perciò anche durante l'assenza di questa sorella e madre simbolica.

Nell'inverno del 2005 Lila aveva detto all'amica, "... scrivi, se proprio vuoi, scrivi di Gigliola, di chi ti pare. Ma di me no, non ti azzardare, prometti. [...] Guarda che ti tengo d'occhio. [...] Ti vengo a frugare nel computer, ti leggo i file, te li cancello.” (SRF, 20) Quando, nell'autunno del 2007, Lenù pubblica e presenta alla Feltrinelli il racconto *Un'amicizia*, “ambientato al rione e che raccontava di Tina”, sapendo di aver rotto la promessa, la scrittrice “temett[e] di vedere Lila tra il pubblico, caso mai in prima fila, pronta a intervenire per mettermi in difficoltà.” (SBP, 321) Quell'“occhio vivissimo” della foto gigante e manipolata di Lila sposa continua a vigilare sopra Lenù fino alla fine, cioè fino al punto in cui le due bambole vengono restituite a Lenù. L'occhio è persino presente due volte nella frase che chiude la tetralogia tramite le parole “vedere” e “vederla”: “Ho pensato: ora che Lila si è fatta vedere così nitidamente, devo rassegnarmi a non vederla più.” (SBP, 451)

L'“occhio vivissimo” fa venire in mente - come visto dalle parole di Milkova - lo sguardo di Medusa. È proprio Lila la forza che spinge Lenù a reagire alla sua scomparsa, a prendere carta e penna e scrivere la loro storia, perciò tramutando ciò che poteva essere dimenticato una volta per sempre, volatilizzarsi, in qualcosa che dura nel tempo. Lo sguardo di Medusa di Lila fa sì che dal *verba volant* si passi allo *scripta manent*, ‘costringendo’ l'amica a ‘rendere solido, tangibile’, un rapporto che è durato 60 anni, perciò ‘rimarginando’ quello che si era ‘smarginato.’

Tramite la sua scrittura Lenù (figlia) partorisce Lila - anche nel senso che le ridà carne rendendola solida dopo che lei aveva tentato di scomparire, di cancellarsi -, che come sua madre biologica, Immacolata, è presente nelle parole scritte di Lenù, ma assente fisicamente al tempo della scrittura. Sia Lila (sorella e madre simbolica) che Immacolata hanno una forte presenza testuale nella tetralogia in quanto sono citate spesso; sono due personaggi importanti nella trama, sebbene non siano presenti sulla scena e facciano solo parte della memoria di Lenù.²⁶⁸ Da aggiungere che la scrittura per Lenù è anche un mezzo come separarsi dalla figura materna (sia da Immacolata sia da Lila), e allo stesso tempo un modo per conoscere meglio il proprio ‘io’, cioè il soggetto che scrive.

Maksimovicz insiste sulla somiglianza tra Immacolata e Lila dal punto di vista delle esperienze che vivono, ma anche dalla relazione che hanno con Lenù, una relazione triangolare²⁶⁹ che aiuta a chiarire (tramite Lila) quello che tra Lenù e Immacolata rimane oscuro:

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 175-176.

²⁶⁸ Elwell, p. 253.

²⁶⁹ Mazzanti, p. 89.

... what remains opaque in the relationship between Elena and Immacolata is elucidated through Elena's exploration of her friendship with Lila. As Elena's opportunities widen and Lila's contract, their relationship evolves to reflect the mother/daughter dynamic. In the quelling of her own desires and idiomatic sensibility in efforts to be recognized, accepted, and reflected, Elena enacts the role of a daughter within the friendship. Lila's limited education, early marriage, and experiences living as a beaten, humiliated, and impoverished wife and mother place her in a position similar to that of Immacolata.²⁷⁰

Lo stesso concetto è espresso da Tortorici, descrivendo sia la madre biologica sia quella simbolica come "mute and angry women" intrappolate nel rione.²⁷¹ Come vere madri e figlie, Lila e Lenù hanno bisogno di distanziarsi l'una dall'altra per districare le loro identità; si sorvegliano a vicenda; ciascuna si offende, si comporta da paranoica quando l'altra esce fuori dalla propria identità stabilita, e ciascuna pretende che l'altra viva la vita che lei, a seguito di inevitabili compromessi, non ha potuto vivere.²⁷²

Da parte sua, invece, Pirri getta luce sul fatto che Immacolata e Lila influenzano Lenù in modo opposto, come se fossero due forze in contrasto. Da un lato Immacolata è vista come una forza che tira la figlia indietro - una forza centripeta - e che cerca di incatenarla al rione e al dialetto, non consentendo alla figlia né di allontanarsi, né di emanciparsi. Dall'altro lato Lila (sorella e madre simbolica) è intesa come forza che spinge in avanti - una forza centrifuga - e anche nella sua assenza continua a "pungolare" Lenù.²⁷³ Lila è la madre simbolica che incoraggia Lenù non solo a continuare a studiare e a scrivere, ma anche a lasciare una volta per sempre il rione.²⁷⁴

Il contrasto, ma anche la vicinanza, tra queste due madri - una biologica e l'altra simbolica, una malata e prossima alla morte e l'altra piena di vita e gravida, con Lenù figlia e madre nel mezzo - sono forti nel quarto volume della tetralogia, subito dopo la nascita della terza figlia di Lenù, Imma, il 22 gennaio del 1981:

Non vedevo mia madre da una decina di giorni. Mi sembrò violentissimo il contrasto tra Lila ancora carica di due vite, bellissima ed energica, e lei aggrappata al suo braccio come a un salvagente durante una mareggiata, più rattrappita che mai, allo stremo delle forze, prossima a inabissarsi. (SBP, 183)

Elisa Sotgiu ricorda che l'identità della figlia è immancabilmente nutrita da quella della madre, in questo caso della madre simbolica ("Mi ero sommata a lei, e mi sentivo mutilata appena mi sottraevo. Non un'idea, senza Lila. Non un'immagine.", SFR, 257) Quindi la sfida

²⁷⁰ Maksimovicz, p. 232.

²⁷¹ "...Lila, trapped in the old neighbourhood like Lenù's mother, has joined the ranks of mute and angry women who know first-hand the condition their daughters describe but feel alienated, even enraged, by the obfuscating theoretical language they use to dissect it. [...] The only way [Lenù] can understand her mother is through understanding Lila when Lila says, in different words, the very same thing.", in Tortorici, 'Those Like Us. On Elena Ferrante'.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Pirri, p. 68.

²⁷⁴ "Una sera che eravamo appena entrate nell'atrio squallido della nostra palazzina [...] Lila disse a tutte e tre [figlie di Lenù], come se io non fossi presente: siete figlie di signora, che ci fate qua, convincete vostra madre a portarvi via." (SBP, 342).

di Lenù adulta sarà “quella di trovare un equilibrio fra autonomia e dipendenza, fra individuazione del sé e accettazione della persistente eredità materna.”²⁷⁵

3.4 MATERNITÀ IN PRIMO PIANO

In un saggio già citato più sopra Leslie Elwell scrive:

Following in Hirsch’s theoretical footsteps, Benedetti, Giorgio and Sambuco all pay heed to the influence of psychoanalysis in relegating the mother to a position of subjectlessness and symbolic death, since (in Freudian terms) the child must separate from her in order to enter the realm of language and culture represented by the paternal function and law.²⁷⁶

Poco prima, riflettendo sul *Bildungsroman* femminile anglo-americano del ventesimo secolo e citando lo studio seminale di Marianne Hirsch, *The Mother-Daughter Plot* (1989), Elwell scrive della tendenza a lasciare senza un proprio discorso sia le madri sia il materno.²⁷⁷ A tal riguardo, direi che è vero che anche nella tetralogia napoletana si legge del rifiuto della madre da parte della figlia, e che la figlia - Lenù - narra il suo sviluppo in relazione a sua madre (o madri, considerando Lila come una madre simbolica). Ma è anche vero che Ferrante in tanti passaggi della serie de *L’amica geniale* porta in prima fila il tema maternità, e questo in vari modi.

3.4.1 Lila come madre biologica

Il tema maternità è presente tramite il personaggio di Lila a partire dal suo matrimonio con Stefano Carracci, il salumiere del rione. Riguardo la sua prima gravidanza, Lila dice cose che a Lenù sembrano “un po’ insensate”, come: “è una malattia, ho dentro un vuoto che mi pesa” (SNC, 109); perciò, aggiunge, cerca di dimenticare la propria gravidanza impegnandosi in mille cose.²⁷⁸ Successivamente Lila si confida con l’amica dicendo che lei è “merce di scambio” per suo marito, Stefano, e che i “maschi ti inseriscono il loro coso e diventi una scatola di carne con un pupazzo vivo dentro. Ce l’ho, sta qui e mi fa ribrezzo [...] sento di non essere capace coi bambini.” (SNC, 112)²⁷⁹ Lila, che è vittima della violenza del marito, vuole

²⁷⁵ Sotgiu, p. 68.

²⁷⁶ Elwell, p. 240.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 239.

²⁷⁸ Il concetto di gravidanza come malattia viene espresso anche da un’amante di Nino Sarratore, Silvia: “Mi disse [Silvia] del ribrezzo che aveva provato quando aveva scoperto di essere incinta. Aveva nascosto la gravidanza [...] si era convinta che le sarebbe passata come una malattia che deve fare il suo corso. Intanto però il corpo reagiva, si deformava.” (SFR, 72)

²⁷⁹ Nel quarto volume della tetralogia, in giro a Parigi per promuovere il suo secondo libro, Lenù parla di “piccoli eventi privati in riflessione pubblica. [...] Parlai di come avessi osservato in mia madre e nelle altre donne, fin da ragazzina, gli aspetti più umilianti della vita familiare, della maternità, dell’asservimento ai maschi.” (SBP, 47) Queste parole di Lenù ricordano lo slogan del movimento femminista degli anni ’70, “Il personale è politico.” A questo riguardo Ferrante commenta: “Devo molto allo slogan famoso [...] Ho imparato da quella formula che la vicenda individuale più intima, la più estranea alla sfera pubblica, è segnata comunque dalla politica, vale a dire da quella cosa complicata, pervasiva, non riducibile a schema, che è il potere e la sua gestione.”, in *La frantumaglia*, p. 322.

estirpare la creatura viva nella sua pancia provocando quelli intorno a lei: “provocarli al punto che l’aiutassero con le mazzate a schiacciare l’insofferenza, il dolore, la cosa viva che aveva nella pancia.” (SNC, 115) Lila cerca di dimenticare la sua gravidanza e colmare il “vuoto dentro” concentrandosi sulla foto gigantesca di lei vestita da sposa e liberando il suo impulso creativo (SNC, 119), ma subito dopo la “sovreccitazione dei giorni del pannello [Lila] si era dissolta, aveva riassunto l’aria malaticcia della donna svogliatamente gravida.” (SNC, 125) Proprio durante l’inaugurazione del nuovo negozio di scarpe Solara nel centro di Napoli, Lila si sente male (“con una faccia di colpo vuota di vita”), va in bagno, e quando esce, “pallidissima”, dice a Lenù: “Ho un po’ di sangue. Che significa, il bambino è morto?” (SNC, 128) La prima gravidanza di Lila dura poco più di dieci settimane. Stefano si lamenta che Lila “[i] figli non li vuole.” (SNC, 129) A questo punto si chiede se l’interruzione della gravidanza di Lila faccia parte della sua ribellione contro ogni tipo di istituzione patriarcale.

La seconda gravidanza di Lila arriva dopo aver vissuto per Nino Sarratore un periodo di:

smania sessuale che la teneva in uno stato di permanente fantasticheria erotica; una sfiammata della testa che voleva essere all’altezza di quella di lui [Nino]; soprattutto un astratto progetto di coppia segreta, chiuso dentro una specie di rifugio che doveva essere mezzo capanna per due cuori, mezzo laboratorio di idee sulla complessità del mondo... (SNC, 342)

Per Nino Lila lascia persino la casa del marito per alcuni giorni (“Erano ventitré giorni che vivevano insieme”, SNC, 360), ma, respinta dallo stesso Nino, e salvata dall’intervento di Enzo, Lila ritorna a vivere a casa del marito. All’inizio, alle prese con questa seconda gravidanza Lila sente paura, ma più tardi vive una fase di rinsavimento:

Ebbe paura di quell’espandersi, temette che le sarebbe capitata la cosa più temuta da sempre: rompersi, dilagare. Poi di colpo sentì che l’essere che aveva dentro, quella modalità assurda della vita, quel nodulo in espansione che a un certo punto le sarebbe venuto fuori dal sesso come un pupazzetto a corda, lo amava e attraverso di lui le tornò il senso di sé [...] Non le importava più di nessuno, solo del bambino. (SNC, 371-372)²⁸⁰

Malgrado questo, la pancia gravida di Lila viene descritta come “un’escrescenza del corpo magrissimo.” (SNC, 373) Questa seconda gravidanza finisce con Lila che dà vita a un bambino che chiama Gennaro, o Rino (come suo fratello). Dal momento della nascita si scopre un’altra faccia di Lila, quella di madre (“Le [il bambino] piaceva molto sentirselo attaccato, le piaceva avvertire il latte che scorreva da lei a lui svuotandole gradevolmente il seno. Era l’unico legame che le desse benessere e confessava nei suoi quaderni di temere il momento in cui il bambino si sarebbe staccato.”, SNC, 378).

Un incontro con la vecchia maestra Oliviero (che le dice: “Eri destinata a cose grandi.”, SNC, 380) crea in Lila una forte ansia che Gennaro, il figlio, crescesse “stupido” come tutta la famiglia Cerullo. È da qui che in Lila “cominciò l’ossessione di stimolare l’intelligenza del figlio” (SNC, 381): Lila madre compra dei libri a cui si dedica con grande impegno, fa giocare il figlio “con giochi che si era costruita da sola” (SNC, 382). Il figlio parlerà l’italiano e non il dialetto con Lenù (SNC, 399). Lila cerca di coinvolgere anche il figlio del fratello, Dino, facendo con i bambini “esercizi di reattività, giochi di addestramento” (SNC, 385), dimenticando il suo ruolo di moglie e perciò facendo sì che i rapporti con Stefano

²⁸⁰ Nel terzo volume della tetralogia Lila, parlando della sua seconda gravidanza, rivela a Lenù che “ero certa che il bambino fosse di Nino e anche se stavo male ero contenta.” (SFR, 210)

peggiorassero di nuovo, e che suo marito prendesse un'amante (SNC, 190) e diventasse geloso e violento.

Il senso di maternità di Lila si rivela forte in questo periodo difficilissimo sotto il tetto matrimoniale, come i suoi quaderni, letti da Lenù, rivelano:

Devo trovare un lavoro, uno qualsiasi, in modo da guadagnare quel tanto che mi permetterà di sfamare il bambino e dargli un tetto.

Il solo pensare al figlio le tolse le forze. [...] Come si protegge un figlio. Nutrendolo. Amandolo. Insegnandogli le cose. Facendo da filtro a ogni sensazione che possa menomarlo per sempre. [...] Cosa accadrà a questo bambino. Ormai Rinuccio [...] [s]a mangiare da solo con cucchiaino e forchetta. Manipola le cose e le forma, le trasforma. Dalla parola è passato alla frase. In italiano. [...] Ma tutta questa furia. Mi ha vista insultata e picchiata. Mi ha vista spaccare cose e insultare. In dialetto. Non posso più stare qui. (SNC, 427)

È proprio a questo punto che Lila decide di lasciare la casa del marito, rinunciando così a una vita agiata, e scegliendo invece di vivere un lungo periodo difficile insieme all'amico d'infanzia Enzo, a San Giovanni a Teduccio ("una voragine ai bordi del rione [...] Riscopri presto cos'era la vita senza soldi.", SNC, 441), e trovare un lavoro in una fabbrica di insaccati. Lila madre si preoccupa soprattutto del "possibile disfarsi dell'educazione che aveva dato al figlio e s'impegnava per farlo tornare energico, pronto, disponibile come era stato fino a poco prima." (SNC, 441-442)²⁸¹ Per Lila, Gennaro, questo primo figlio, col passare del tempo, si rivelerà una delusione. Di lui che ha diciotto anni Lila dice: "era sveglio anche Gennaro, parlava bene, leggeva, andava benissimo a scuola, e guarda com'è diventato." (SBP, 248)

Nel terzo volume della tetralogia, *Storia di chi fugge e di chi resta*, si capiscono meglio le difficoltà che Lila aveva dovuto affrontare durante il periodo a San Giovanni a Teduccio, problemi che l'hanno portata a un esaurimento fisico e a una crisi di nervi. È questo il momento in cui Lila chiede l'aiuto di Lenù e quest'ultima va subito a soccorrerla: la porta da un neurologo che le dice che "una gravidanza aiuterebbe, non c'è medicina migliore per una donna." (SFR, 173) Il suggerimento viene tuttavia subito respinto da Lila con le parole: "Conosco donne distrutte dalla gravidanza. Meglio le pillole." (SFR, 174) Più tardi, quando Lenù le chiede del suo rapporto con Enzo, Lila risponde parlandone in termini positivi, ma aggiunge: "ma non voglio restare incinta mai più." (SFR, 210) Parla anche del corpo della donna durante la gravidanza: "... il corpo soffre, non gli va di sformarsi, c'è troppo dolore [...] La vita di un altro, disse, prima ti si stacca nella pancia e quando finalmente viene fuori, ti fa prigioniera, ti tiene al guinzaglio, non sei più padrona di te." (SFR, 210) Il figlio dentro il grembo è qui inteso come l'altro.

Invece Lila rimane incinta una terza volta, e in questa occasione in contemporanea con l'amica Lenù - una gravidanza definita da Lidia Curti come una "maternità congiunta."²⁸² Nel febbraio

²⁸¹ Proprio in queste pagine si legge: "Il bambino, in genere sereno, cominciò a fare capricci di giorno, chiamando Stefano, e a svegliarsi di notte piangendo. Le attenzioni della madre, il suo modo di farlo giocare, lo calmavano, sì, ma non lo affascinarono più, anzi cominciavano a indispettarlo. Lila inventava nuovi giochi, gli accendeva lo sguardo, il bambino la baciava, le voleva mettere le mani in petto, lanciava strida di felicità. Ma poi la respingeva [...] In principio Lila resistette, poi piano piano cominciò a dargli le vinte. [...] Ma Rinuccio ora pareva star bene solo quando lo lasciava sul pianerottolo a giocare col bambino della vicina di casa. [...] Lila lo osservava dalla cucina, da dove controllava lui e il suo amichetto [...] È bravo, pensava, è più bravo dell'altro, che pure è un po' più grande: forse devo accettare che non posso tenerlo sotto una campana di vetro, che gli ho dato il necessario ma che d'ora in poi farà da solo...", SNC, 441-442.

²⁸² Curti, p. 49.

del 1981 Lila, a 37 anni, ha una figlia che chiama Nunzia, o Tina, venti giorni dopo il terzo parto di Lenù che dà luce a Imma. A differenza di Lenù, quello di Lila è stato un parto molto doloroso:

Ma secondo la ginecologa [...] il parto [...] A complicarlo era stata solo la testa affollata di Lila [...] Lila aveva fatto di tutto per non mettere al mondo la sua creatura [...] col suo cervello ballerino [...] aveva visto [la ginecologa] in sala parto una lotta contro natura, uno scontro orribile tra una madre e la sua creatura. (SBP, 202)

In questa occasione Lila si comporta da “pazza”, perché non vuole partorire al fine di proteggere la propria creatura. È la figlia che Lila perderà in modo molto misterioso nel 1984.²⁸³

D’ora in poi Lila cambia drasticamente. Viene chiamata da Dede, figlia di Lenù, “una madre di merda” (SBP, 336), proprio per aver perso Tina. La situazione di Lila degenera gradualmente, a tal punto che inizia ad assomigliare la zingarella pazza ne *I giorni dell’abbandono*:

Lei camminava a passo svelto, malvestita, i capelli sciolti e arruffati, lampeggiando intorno occhiate rissose [...] Era per tutti la donna tremenda che, colpita da una grande disgrazia, ne portava la potenza addosso e la spandeva intorno. Lila avanzava col suo sguardo feroce per lo stradone, verso i giardinetti, e la gente abbassava gli occhi, guardava da un’altra parte. (SBP, 346)

Lila, madre afflitta dalla sparizione di Tina, cerca di combattere il dolore provando “a riempire il vuoto per casa e dentro di sé con una figurina luminosa, come se fosse l’effetto di un programma per i computer. Tina diventò una sorta di ologramma, c’era e non c’era...” (SBP, 341)

Più avanti in *Storia della bambina perduta*, quando Rino, figlio di Lila, ed Elsa, figlia di Lenù, s’innamorano l’uno dell’altra e finiscono anche per scappare da casa insieme, Lila si lamenta con Lenù dicendole: “Noi non siamo fatte per i figli.” (SBP, 408)²⁸⁴ Lenù sceglie di non ribattere perché capisce che Lila stava “tentando solo di dare una normalità al suo disamore nei confronti di Rino.” (SBP, 408)

3.4.2 Il rapporto di Lila con le figlie di Lenù

L’istinto materno di Lila si rivela anche nei confronti delle prime due figlie di Lenù, Dede ed Elsa, durante l’assenza della madre.²⁸⁵ Lila rende a Lenù e figlie più accettabile la questione

²⁸³ Vedi Capitoli 109 e 110 di *Storia della bambina perduta*, la parte intitolata *Maturità*.

²⁸⁴ Sono parole che vanno contro quelle espresse dalla ginecologa di Lenù durante il suo terzo parto affrontato con tanto autocontrollo: “... sei fatta apposta per mettere al mondo figli.” (SBP, 179-180)

²⁸⁵ “Lila si era dedicata alle bambine anima e corpo. E non doveva essere stata un’impresa da poco svegliarle per tempo la mattina, obbligarle a lavarsi, a vestirsi, costringerle a una colazione abbondante e insieme rapida, accompagnarle a scuola in via Tasso nel caos mattutino della città, andare a riprenderle con puntualità dentro lo stesso disordine, riportarle al rione, nutrirle, sorvegliarle nei compiti, e intanto tener dietro al lavoro, alle necessità domestiche. [...] E adesso per loro io [Lenù] ero una madre più che mai insufficiente. Non sapevo fare la pasta col pomodoro come la faceva zia Lina, non sapevo asciugare loro i capelli e pettinarglieli con la competenza e la

dei cognomi e dei matrimoni misti. (SBP, 125) Tramite Lila, infatti, Dede ed Elsa accettano la loro nuova condizione a Napoli.²⁸⁶

Lila si comporta come una seconda madre per Dede ed Elsa, ma anche per Imma:

Non c'era abbigliamento grazioso acquistato per Nunzia [...] che Lila non comprasse anche per Imma, e io [...] facevo lo stesso. A Tina andava bene questo pagliaccetto, così l'ho comprato anche per Imma – diceva -, a Tina andavano bene queste scarpette e le ho comprate anche per Imma. (SBP, 203)

Per Lila, la sua Tina e Imma, terza figlia di Lenù, sono come figlie gemelle (“Mi prese Imma dalle braccia e si occupò di lei e di Tina come se all'improvviso sua figlia si fosse sdoppiata.”, SBP, 228) Dopo la misteriosa e tragica sparizione di Tina, Lila trascorre del tempo in compagnia di Imma. Lenù pensa che Lila “st[i]a spostando piano piano su Imma [...] il suo amore materno, mi sta dicendo: poiché sei stata fortunata, tua figlia ce l'hai ancora, devi approfittarne, devi occuparti di lei, darle tutte le cure che non le hai dato.” (SBP, 329) Imma per Lila diventa come la figlia che le era sparita. (SBP, 416) In quest'ultima parte della tetralogia, Lila legge e impara tanto riguardo Napoli e passa tutto questo a Imma. (SBP, 417-422) Da non dimenticare che Imma è figlia di Lenù e Nino, ambedue napoletani.

Proprio in queste pagine finali della tetralogia napoletana, Lenù viene a sapere che Lila è stata vicina a Imma per proteggerla, però allo stesso tempo esprime parole di riconoscenza verso Lenù stessa per essersi occupata di suo figlio Rino:

Io sono vicino a Imma anche per la paura che qualcuno se la prendesse, e tu hai voluto bene a mio figlio veramente anche quando tua figlia l'ha lasciato. Quante cose hai sopportato per lui, grazie. Sono così contenta che siamo state amiche per tanto tempo e che lo siamo ancora. (SBP, 429)

3.4.3 Il rapporto di Lila - madre simbolica - con Lenù

Di Lila come madre simbolica si è già trattato nel presente capitolo. Sotgiu scrive della capacità di dare vita a un ordine simbolico che accantona l'ordine patriarcale e porta al suo rifiuto. Tale nuovo ordine simbolico può essere compreso alla luce del modello di affidamento che si è sviluppato in Italia negli anni '80 per mezzo del gruppo filosofico Diotima e della Libreria delle Donne di Milano.²⁸⁷ Tale modello di affidamento crea un rapporto verticale tra madre e figlia, o donna forte e donna debole; nel caso della tetralogia ferrantiana viene riflesso

dolcezza con cui lo faceva lei, non sapevo cimentarmi in niente che zia Lina non affrontasse con una superiore sensibilità...” (SBP, 122-123)

²⁸⁶ “... Lila era riuscita a rendere agli occhi di Dede ed Elsa non solo accettabile ma addirittura interessante la condizione in cui le avevo gettate a vivere. Infatti come per miracolo le mie figlie smisero di rimpiangere Adele e Mariarosa [suocera e cognata di Lenù]; smisero di tornare da Firenze dicendo che volevano andare a stare per sempre col padre e Doriana [...] smisero di rifiutare Napoli, la scuola, gli insegnanti, i compagni...” (SBP, 125-126)

²⁸⁷ Sotgiu, p. 68. Riguardo la Libreria delle Donne di Milano e il Gruppo Diotima si legga Paola Bono and Sandra Kemp, a cura di, *Italian Feminist Thought: A Reader* (Oxford, UK ; Cambridge, Mass., USA: B. Blackwell, 1991), pp. 109-138, e pp. 181-185 .

nel rapporto tra Lila e Lenù. Sia Lila, sia Immacolata, si esprimono contro la decisione di Lenù di abbandonare marito (Pietro Airola) e figlie. A un certo punto Lenù riconosce che

Era umiliante dover ammettere che un po' di notorietà e l'amore per Nino riuscissero a oscurare Dede ed Elsa. Eppure era così. L'eco della frase di Lila: pensa al male che fai alle tue figlie diventò proprio in quel periodo una sorta di epigrafe permanente che introduceva all'infelicità. (SBP, 66-67)

Come una madre, Lila è quella che riesce a sentire ciò che Lenù cerca di tenere ben nascosto dentro di lei, in questo caso "l'urgenza di maternità":

'Con Nino ci farai un figlio?'. [...]
Poche parole messe lì ad arte e Lila aveva gettato lo scompiglio in un incontro che mi era sembrato bello [...] è incorreggibile, sa sempre come complicarmi l'esistenza [...] Lila era andata a colpire con precisione un punto di me che tenevo ben nascosto e che aveva a che fare con l'urgenza di maternità avvertita per la prima volta una dozzina di anni prima, quando avevo preso tra le braccia il piccolo Mirko nella casa di Mariarosa [...] non era una pura e semplice voglia di avere un figlio, volevo un figlio determinato, un figlio come Mirko, un figlio di Nino. (SPB, 117)

Lila-madre simbolica capisce anche che la sofferenza di Imma, terza figlia di Lenù avuta da Nino Sarratore, deriva dalla mancanza di una figura paterna e dall'assenza frequente della madre ("... è orfana di padre, non è sicura nemmeno di avere la madre.", SBP, 303). Lila cerca di passare il suo istinto materno a Lenù, vera madre di Imma, anche perché Lila è sempre stata più presente di Lenù nella vita di Imma.

Lila si preoccupa sempre del benessere delle figlie di Lenù, che però interpreta male i suggerimenti dell'amica. Lila, infatti, le dice: "non ha senso che continui a tenere Imma qui al rione, mandala a Roma da Nino, si capisce benissimo che vuole poter dire alle sorelle: ho fatto come voi." (SBP, 410-411) Tale suggerimento lascia un "effetto sgradevole" su Lenù, che lo interpreta come un desiderio da parte di Lila di farla separare persino dalla sua terza figlia di undici anni, dopo essere stata lasciata da Dede e Elsa che scelgono di studiare all'estero vicino al padre, Pietro Airola.

3.4.4 La figura di Immacolata e il suo rapporto con Lenù

È da tenere in mente che Lenù ha ereditato parte della sua forza, sia come donna sia come madre, direttamente da Immacolata, la madre biologica, che in certi episodi si dimostra forte. Nel primo volume della tetralogia è proprio Immacolata che incita la figlia più grande a studiare per l'esame di riparazione ("Le lezioni non te le possiamo pagare, ma puoi provare a studiare da sola e vedere se superi l'esame. [...] Non sta scritto da nessuna parte che non ce la puoi fare.", AG, 101). È una madre che sa dire apertamente alla figlia ciò che non le piace. Ad esempio, quando Lenù informa entrambi i genitori che si sarebbe sposata con Pietro Airola entro l'anno e che sarebbe andata a vivere a Firenze, si vede una madre che aggredisce la figlia maggiore "con una voce bassissima e tuttavia gridata, sibilando con gli occhi arrossati." A Lenù dice:

per te noi non siamo niente, ci dici le cose solo all'ultimo momento, la signorina si crede di essere chissà chi perché ha studiato, perché scrive i libri, perché si sposa con un professore, ma cara mia, da questa pancia sei venuta e di questa sostanza sei fatta, perciò non fare la superiore e non ti scordare mai che se tu sei intelligente, io che t'ho tenuta qua dentro sono intelligente quanto e più di te, tanto che se ne avessi avuto la possibilità avrei fatto le stesse cose tue, capito? (SFR, 37)²⁸⁸

Subentra qui il concetto espresso da Nancy Chodorov, secondo la quale - nelle parole di Maksimovicz - quando una donna vede la propria figlia come un'estensione narcisistica di se stessa, lei s'identifica da vicino con la figlia in modi che ostacolano la capacità di quest'ultima di stabilire un proprio ego ed esprimere un "io" autonomo. Maksimovicz non è d'accordo con Chodorov perché afferma che la lotta di Lenù e di Lila tra la dipendenza e l'autonomia sorge non da una intensa relazione tra madre e figlia, bensì dal fallimento da parte della madre di riconoscere e di rispecchiare la soggettività della figlia.²⁸⁹ Non sono al cento per cento d'accordo con Maksimovicz quando afferma che "in the Neapolitan Novels it is not intimacy but its absence that not only thwarts the development of a subjectivity capable of relationality and autonomy but also fills each possibility with shame."²⁹⁰ È vero che nella maggior parte dei casi si assiste a una mancanza di intimità tra Lenù e la madre biologica e che spesso incombe un senso di vergogna - da parte di Immacolata madre nei confronti di una figlia che lascia il rione per sposarsi senza i riti della Chiesa e andare a vivere in una città lontana per poi abbandonare marito e figlie, ma anche da parte di Lenù madre che lascia le figlie per un'avventura amorosa. Del resto è anche vero che non mancano i momenti in cui Immacolata mostra in maniera concreta il suo affetto, seppur velato, per la figlia, così come si trovano momenti in cui Lenù si avvicina alla madre, soprattutto dopo essersi ammalata.

La forza di Immacolata si rivela anche quando Pietro Airola incontra faccia a faccia la famiglia di Lenù a Napoli. Immacolata, malgrado si fosse "fermata alla seconda [elementare]" (SNC, 432) e di fronte a sé avesse il figlio di un noto e rispettato professore, Guido Airola, non ha timore di esprimere il proprio dissenso: "Qua non siamo d'accordo che non vi sposate in chiesa: un matrimonio senza prete non è un matrimonio." (SFR, 79)

Durante una riunione di famiglia fatta a sorpresa a casa della sorella Elisa, che intanto ha sposato Marcello Solara, di fronte all'elogio di Lila da parte di Michele, la madre di Lenù si sente irritata e vuole che sua figlia maggiore reagisca a tale affronto:

Scambiai uno sguardo con mia madre. Era accigliata, aveva l'espressione di quando faceva fatica a non darmi uno schiaffo. Voleva che non assumessi la mia solita espressione pacifica, voleva che reagissi, che mostrassi quante cose sapevo, tutta roba di prima qualità,

²⁸⁸ A queste parole di Immacolata a Lenù si lega il commento di Maksimovicz: "Immacolata's shaming of Elena when she arrives home to inform her family of her engagement to Pietro reveals not only distance and estrangement between mother and daughter, but also Immacolata's need for recognition of her own subjectivity..." cit., p. 215. Più avanti Maksimovicz scrive: "While Immacolata's rebuke of Elena for thinking that she is 'somebody' is unmistakably shaming, it also contains an implicit 'claiming' of her daughter. Immacolata lays claim to Elena's intellect via the shared substance of which the two are made, and connects Elena's achievements to her own thwarted intellect. [...] she allows her daughter an education, negotiates with her husband to find money for books, and keeps a scrapbook of Elena's accomplishments. Seeking a reflection of her own worth in the achievements of her daughter, yet also feeling diminished by them, Immacolata both supports and undoes her daughter's attempts to move beyond her own classed constraints.", *ibid.*, p. 219.

²⁸⁹ Maksimovicz, pp. 210-211.

²⁹⁰ *Ibidem.*

non quella cretinata di Acerra. Me lo stava dicendo con gli occhi, come un ordine muto. Ma io tacqui. (SFR, 306)

In questo caso emerge l'atteggiamento di una madre che è fiera di sua figlia che si è laureata, che scrive ed è autrice di un libro, e che ha sposato un professore.

La forza, ma anche la furia di Immacolata come madre, si manifestano quando più avanti negli anni viene a sapere che Lenù stava per separarsi dal marito Pietro e abbandonare due figlie; lascia Napoli e va direttamente a casa loro a Firenze per esprimere il suo dissenso per la decisione della figlia. Nella rabbia della madre si nasconde anche il dolore:

Mi colpì con uno schiaffo violentissimo urlando a raffica: zitta, zoccola, zitta, zitta, zitta. E cercò di afferrarmi per i capelli, strillò che con me non ce la faceva più, che non era possibile che io, io, mi volessi rovinare la vita correndo dietro al figlio di Sarratore [...] Ah mannaggia a me che non t'ho spezzato le gambe da piccola. [...] Vieni qua, io t'ho fatta nascere e io t'ammazzo." (SBP, 54)

Successivamente, quando Lenù si separa dal marito e va a visitare la casa dei genitori con le figlie, Immacolata ribadisce:

Sei una presuntuosa. Madonna, quanti sbagli ho fatto con te. Io credevo che la presuntuosa fosse Lina e invece sei tu. La tua amica ha comprato la casa ai genitori, tu l'hai fatto? La tua amica comanda a bacchetta su tutti quanti, persino su Michele Solara, e tu su chi comandi, su quella merda del figlio di Sarratore? (SBP, 108)

3.4.5 Il rapporto di Lenù con le tre figlie

Nella tetralogia de *L'amica geniale* Lenù narra soprattutto delle sue relazioni con la madre biologica, Immacolata, e con la madre simbolica, Lila. In entrambi i casi la madre è intesa come oggetto. Tuttavia, il tema maternità spicca anche nelle parti in cui Lenù narra la sua relazione con le sue tre figlie, Dede, Elsa e Imma. In questo caso non si lasciano le madri e la maternità senza un proprio discorso²⁹¹ al fine di dar spazio alla narrazione, ma si dà voce alla figura della madre così elevandola a una posizione di soggetto.

Il legame tra Lenù e l'istinto materno si sente già nel terzo volume, quando Lenù prende un bambino in braccio per la prima volta. (SFR, 63) È qui che Lenù sente il calore e l'odore del bambino derivandone piacere.²⁹² È proprio qui che si verifica quello che accade nella scrittura femminile contemporanea, cioè un passaggio dal concetto di matrofobia (anni '70) a versioni

²⁹¹ "a position of subjectlessness and symbolic death", Elwell, vedi nota 278 qui sopra.

²⁹² "Che bimbo ben fatto, fu un momento memorabile. Mirko mi sedusse subito, aveva pieghe di carne rosea intorno ai polsi, intorno alle gambe. Com'era bello, che bel taglio d'occhi, quanti capelli, che piedi lunghi e delicati, che buon odore. Gli sussurrai tutti quei complimenti, piano, mentre lo portavo a spasso per la casa. [...] Provai piacere. Avvertii, come una vampa incontrollabile, il calore del bambino, la sua motilità, e mi sembrò che tutti i sensi mi diventassero più vigili, come se la percezione di quel frammento perfetto di vita che avevo tra le braccia si fosse acuita fino allo spasimo e ne sentissi la dolcezza e la responsabilità e mi preparassi a proteggerlo da tutte le ombre malvagie in agguato negli angoli bui della casa." (SFR, 64) Citando Laura Benedetti, Elwell ricorda il lavoro *Sputiamo su Hegel* di Carla Lonzi uscito nel 1970, per la quale la maternità non solo non viene respinta, ma diventa un'esperienza femminile essenziale, quasi un indicatore ("a marker") della differenza femminile. (Elwell, p. 241)

di “mother-quest”.²⁹³ A tal riguardo Van Ness scrive che “Ferrante’s written and spoken revaluation of the maternal uproots the Mater, the pre-symbolic, pre-linguistic sign of a mute mother, and leaves a thinking, speaking woman in her place.”²⁹⁴ È proprio in questo momento che in Lenù germina il desiderio di diventare madre, contemporaneamente però alla paura che le sbuchi la madre dalla pancia:

Rivolevo il bambino, sperai che si rimettesse a piangere, che Silvia mi chiedesse aiuto. Che cosa mi prende? Desidero figli? Voglio fare la mamma, voglio allattare e ninnare? Matrimonio più gravidanza? E se mia madre sbucherà dalla mia pancia proprio quando credo di essere ormai al sicuro? (SFR, 64)

Lenù diventa madre per la prima volta tramite la nascita di Adele (Dede) a 26 anni: “Nostra figlia nacque il 12 febbraio del 1970...” (SFR, 214) Paradossalmente, un momento che avrebbe dovuto essere un momento di grande felicità per una neomadre si rivela già dall’inizio come un momento di crisi. Dede è una neonata che è descritta fin dai primi istanti come “una bestiola furiosa.” (SFR, 215) Lenù, che vede Dede che non vuole dormire, si chiede: “Cosa aveva: mal di pancia, fame, paura dell’abbandono perché non l’avevo allattata, il malocchio, un demone che le era entrato in corpo?” (SFR, 215-216)²⁹⁵

In aggiunta al rifiuto di Dede di dormire, Lenù neomadre deve affrontare un altro problema: “Il mio organismo rifiutava il ruolo di madre. E per quanto respingessi il dolore alla gamba facendo di tutto per ignorarlo, il dolore era tornato, cresceva.” (SFR, 216) Si assiste perciò alla pazzia e alla disperazione silenziosa di Lenù: “... lanciavo urla terribili, non parole, solo fiato che veniva fuori insieme alla disperazione.” (SFR, 218)

Tali momenti rimandano alla relazione ambivalente tra madre e figlia, una relazione fatta di odio e amore, di repulsione e desiderio.²⁹⁶ Ricordano anche il concetto di “madre snaturata”, o quello che Elwell chiama “mothering gone wrong”:

Ferrante’s heroines vacillate between sensations of engulfing desire and visceral repulsion with regard to their mothers and daughters; they need them and they need to get rid of them. [...] *The Lost Daughter* is from the rare, first-person perspective of a mother of daughters. [...] Ferrante’s mothers are far from idealized, ‘maternal’ figures. Indeed, one of the central, defamiliarizing thematics of Ferrante’s fiction is mothering ‘gone wrong’: sexualized mothers, aggressive mothers, failing and flailing mothers, even mothers who forsake their offspring.²⁹⁷

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ Van Ness, p. 293.

²⁹⁵ Da ricordare la questione del nome della figlia Ade, che ricorda l’inferno: “... in principio avevo cominciato a chiamarla Ade, senza rendermi conto dell’inferno che era riassunto in quelle due sillabe...” (SFR, 218)

²⁹⁶ Non mancano momenti in cui Lenù parla di orgoglio di madre per aver fatto Dede ed Elsa, la seconda figlia: “Eppure le avevo fatte io, le avevo tirate su io, erano parte di me, la sua amica di sempre: avrebbe dovuto lasciare spazio [...] al mio orgoglio di madre.” (SBP, 15) Tuttavia, più avanti, sempre nell’ultimo volume della tetralogia, Lenù confessa che, “Le figlie e Napoli mi hanno mangiata viva. Non studio, non scrivo, ho perso ogni disciplina.” (SBP, 240)

²⁹⁷ Elwell, p. 237. Elwell individua una genealogia di “madri snaturate”, partendo da *Casa di bambola* (1979) di Ibsen, per poi passare a *Una donna* (1904) di Sibilla Aleramo, per arrivare infine a *La figlia oscura* (2006) di Ferrante. (*ibid.*, pp. 245-247)

3.4.5i Lenù e Dede, la primogenita

La relazione difficile tra Lenù e Immacolata, sua madre, si ripete nella relazione tra Lenù madre e la sua bambina primogenita, Dede. Come già citato più sopra, le madri si ripresentano nelle proprie figlie:²⁹⁸

Dede si legò sempre più a Clelia [la tata] e quando la portavo fuori si annoiava, si innervosiva, mi tirava le orecchie, i capelli, il naso, chiedeva di lei piangendo [...] questo fece riemergere il sospetto che poiché non l'avevo allattata e il suo primo anno di vita era stato duro, io ai suoi occhi fossi ormai una figura buia, la donna infame che la rimproverava a ogni occasione e intanto maltrattava per gelosia la sua tata solare, la compagna di giochi, la narratrice di favole. (SFR, 228-229)

È la stessa figlia che vediamo cresciuta nell'ultimo volume della tetralogia, e che continua a mantenere una certa distanza dalla madre fin quando non arriva il pianto liberatorio prima di lasciare l'Italia per andare a studiare all'estero:

[Dede] aveva smesso da tempo di stabilire anche il più piccolo contatto tra i nostri corpi, se per caso ci sfioravamo guizzava via come per repulsione. Mi sorprese il suo peso, il calore, i fianchi colmi. Le cinsi la vita, mi passò le braccia intorno al collo, pianse con brutti singhiozzi. (SBP, 398)

Si chiede a questo punto: perché repulsione? Perché la madre l'aveva forzata a stare nel rione? Non le dava il tempo materno necessario? Dede è la figlia che prima di andare via “si lasciò abbracciare e baciare, ma senza ricambiare.” (*ibidem*) Infatti, quando Lenù si lamenta della sua disaffezione, Dede subito replica: “... non c'è possibilità di avere un rapporto vero con te, le uniche cose che contano sono il lavoro e zia Lina; non c'è niente che non venga risucchiato là dentro, la vera punizione, per Elsa, è restare qui...” (*ibidem*) Il rione, ma anche tutto quello che si lega a esso, inclusa Lenù, vengono intesi come una punizione da Dede. Non era questo che sentiva Lenù quando era ancora giovane e quando scelse di scappare studiando alla Normale a Pisa?

3.4.5ii Lenù ed Elsa, la secondogenita

La maternità di Lenù emerge anche tramite il rapporto con la seconda figlia, Elsa, nata il 30 luglio del 1973. (SFR, 244). È una figlia che “faceva uso di un dialetto molto aggressivo, a volte osceno.” (SBP, 254), secondo la quale la “zia Lina era fuori testa, viveva nell'idea che per sfuggire ai pericoli bisognava vivere barricati in casa.” (SBP, 337). Elsa scappa con il figlio di Lila, Rino, portandolo via dalla sorella Dede,²⁹⁹ e rubando alla madre gioielli - incluso il braccialetto regalato a Lenù da Immacolata - e soldi, lasciandole un foglio: “Scriveva che aveva deciso di abbandonare la scuola, che il mio [di Lenù] culto dello studio le era sembrato sempre una sciocchezza, che non erano i libri a rendere buone le persone, ma le persone buone a fare

²⁹⁸ Vedi nota 219.

²⁹⁹ “era Elsa che se l'era trascinato dietro ammaliandolo e solo per fare del male a Dede.”, SBP, 394.

qualche buon libro.” (SBP, 387). Lenù lascia Napoli alla ricerca di questa seconda figlia e la trova a Genova, da Adele, la suocera. (SBP, 393-396)³⁰⁰

A casa della suocera, Lenù trascorre una lunga notte pensando alla situazione difficile nella quale si trovava. Era impossibile che le due sorelle, Dede e Elsa, vivessero ancora sotto lo stesso tetto nel rione. Perciò Lenù madre prende una dura decisione, sacrificando parte di se stessa, per amore della seconda figlia: “Mi resi conto [...] che se volevo riportarmi Elsa a casa e ottenere che completasse il suo percorso scolastico fino alla maturità dovevo privarmi di Dede, mandarla davvero al padre.” (SBP 395) In questo caso Lenù madre pensa alla formazione accademica della secondogenita - ma contemporaneamente anche a quella della primogenita, conscia del fatto che sarà proprio questo a renderle veramente autonome. Infatti, alla prima occasione Lenù telefona al marito Pietro Airola che sta negli Stati Uniti per informarlo che arrivava da lui Dede per continuare i suoi studi. (*ibidem.*) A Elsa invece offre l’opportunità di rimanere a Genova con i nonni fino a settembre per poi ritornare al rione, frequentare scuola, studiare e vivere con Rino finché non si sarebbe stancata, però questo non prima di averla fatta restituire soldi e gioielli e averla sgridata con fermezza.³⁰¹ In questo caso Lenù madre ha ragione: quella tra Elsa e Rino è una relazione che dura più o meno quattro anni (dal settembre del 1988 (SBP 398) fino alla primavera del 1992 circa (SBP, 407)), non senza sacrifici da parte della madre che deve sopportare il peso di una tale decisione troppo moderna.³⁰²

È una decisione che rafforza la convinzione di Lenù di essere comunque una buona madre, malgrado il fatto che debba coprire dei ruoli molto diversi contemporaneamente. Non le piace quello che le dice l’ex-marito al telefono (“Dobbiamo cercare di capire che razza di genitori siamo stati e di che cosa abbiamo privato le nostre figlie. [...] Sto dicendo che c’è bisogno di una continuità di affetti e che né io né te abbiamo saputo assicurarla a Dede e a Elsa.”, SBP, 395), e neanche le parole di Lila (“[Lila] borbottò: noi non siamo fatte per i figli. Volevo [Lenù] replicare che io mi sentivo una brava madre e mi sfinivo come nessuna per badare al mio lavoro senza togliere niente a Dede, Elsa e Imma.”, SBP, 408). Malgrado tutto questo impegno da parte di Lenù per essere una buona madre, Elsa decide di fare come sua sorella, cioè lasciare il rione e andare a studiare negli Stati Uniti vicino al padre, definendo Lila, non la madre, “senza alcuna ironia la persona migliore che avess[e] mai conosciuto.” (SBP, 409)

³⁰⁰ È proprio durante il viaggio in treno da Firenze a Genova che Lenù osserva: “Per tutto il viaggio mi sentii sollevata perchè la sapevo al sicuro e l’odiai per la situazione in cui mi stava mettendo.”, *ibidem.* Ancora un rapporto ambiguo di amore e odio.

³⁰¹ “Appena provò a replicare la spinsi contro una parete, levai la mano per colpirla. Dovevo avere un’espressione terribile, scoppiò a piangere terrorizzata.”, SPB, 395.

³⁰² Ritornata nel rione sotto il tetto della madre insieme a Rino, “Elsa non muoveva un dito per migliorare la situazione, anzi la complicava volentieri. Non mi piacevano le smancerie che faceva a Rino sotto gli occhi di Imma, detestavo la sua recita di donna disinibita quando di fatto era una ragazzina di quindici anni. Soprattutto non tolleravo lo stato in cui lasciava la camera dove una volta aveva dormito con Dede e che ora invece occupava con Rino. [...] Quella stanza era come il luogo di un delitto, Elsa non voleva che si toccasse niente [...] mi seccava che [Pinuccia] sentisse l’odore di sesso, che trovasse tracce dei loro rapporti. [...] Fu molto sgradevole, una mattina, trovarmela davanti, mentre cercavo di lavorare, con un giornale su cui spiccava un preservativo annodato per evitare che lo sperma si versasse.”, SBP, 399-400; “Ogni giorno c’erano scontri con Elsa ma cercavo di non eccedere, sentivo ancora la ferita della partenza di Dede e non volevo perdere anche lei.”, SBP, 400.

3.4.5iii Lenù come madre di Imma, la terzogenita, e Tina (figlia simbolica)

A questo punto quello che rimane a Lenù madre - che ha 37 anni - è la sua terza figlia, Imma, nata il 22 gennaio del 1981, frutto della relazione extramaritale con Nino Sarratore. Proprio in questo periodo Lenù si trova scissa da due legami forti: da una parte con la madre Immacolata che si ammala e viene persino portata in ospedale, e dall'altra con la figlia neonata Imma ("adesso non potevo separarmene, dovevo darle la poppata, farle il bagnetto. Anche a mia madre però mi sentivo stretta come non era mai accaduto...", SBP, 185). È una fase durante la quale da un lato Lenù si sente riconciliata con la propria madre ("Così, al quarto mese di gravidanza, il peso della malattia cadde tutto su di me. Non mi dispiacque, volevo che mia madre capisse, anche se mi aveva sempre tormentata, che le volevo bene.", SBP, 136); dall'altro lato il corpo materno di Lenù e quello della neonata sono in simbiosi ("Tutto il mio corpo era ancora in simbiosi con l'organismo minuscolo di Imma, non riuscivo a staccarmi da lei.", SBP, 192).

Tuttavia, il rapporto tra Lenù e Imma ancora bambina sembra perdere forza subito dopo che Lenù coglie in fragrante Nino che la tradisce con l'aiutante domestica Silvana. (SBP, 222)³⁰³ Lenù corre da Lila per trovare rifugio, e quest'ultima "prese Imma dalle braccia e si occupò di lei e di Tina come se all'improvviso sua figlia si fosse sdoppiata." (SBP, 228) Da questo momento iniziano l'interesse e l'attrazione di Lenù per la figlia di Lila ("Tina mi sembrò più bella, più sana di Imma, era il frutto dolcissimo di un rapporto solido.", SBP, 228; "Pensavo: sarebbe terribile se Nino non solo mi avesse rovinato la vita, ma mi avesse fatto fare anche una figlia con qualche problema.", SBP, 240; "Tina mi attraeva più di mia figlia...", SBP, 248). Un giorno Imma chiede alla madre: "Mamma, Tina vuole sapere se tua figlia sono io o è lei", quesito cui Lila risponde: "Siamo mamme di tutt'e due e vi vogliamo bene entrambe." (SBP, 270) Ci si chiede qui: forse Lenù inconsciamente vorrebbe Tina come figlia perché ha sempre voluto essere Lila invece di se stessa? Infatti, Lenù madre riconosce a malincuore i propri tratti nella figlia, Imma: "Da un po' di tempo, inoltre, le riconoscevo tratti miei che non mi piacevano. Era remissiva, cedeva subito su tutto per timore di non piacere, diventava triste per aver ceduto." (SBP, 302)

Malgrado questo Lenù madre si rammarica "di non essere stata accanto alla bambina [Imma], di averla privata della [sua] vicinanza proprio quando avrebbe avuto più bisogno di [lei] [...] Lila invece conserva nella testa tutte le fasi della malattia di [sua] figlia..." (SBP, 276) Inoltre, anche per questa figlia Lenù è pronta a fare dei sacrifici, come permettere a Nino di frequentare casa sua pur di avere l'opportunità di trascorrere tempo con sua figlia Imma. (SBP, 308-309) Più avanti, nel quarto volume, Lenù confessa: "Non sapevo se tenermi stretto l'affetto dell'unica figlia che mi era rimasta o per il suo bene provare a rinsaldare il legame con Nino [...] Imma aveva undici anni..." (SBP, 411) A 19 anni, nel 2000, cinque anni dopo aver lasciato una volta per sempre il rione per stabilirsi a Torino con la madre, Imma va a studiare a Parigi.

³⁰³ In realtà qui il ruolo di Lenù amante tradita da Nino entra in conflitto con Lenù madre di tre figlie. La sua rabbia verso Nino le fa entrare in crisi dal punto di vista materno: "Non tolleravo più niente: la loro [Dede ed Elsa] infanzia, il mio ruolo di madre, le lallazioni di Imma. E poi la presenza delle mie figlie nell'abitacolo strideva con le immagini del coito su cui mi affacciavo di continuo, con l'odore di sesso che ancora mi sentivo nelle narici, con la rabbia che cominciava a farsi strada insieme al dialetto più volgare." (SBP, 227) Sono pagine queste che rammentano Olga tradita dal marito Mario nel secondo romanzo di Ferrante, *I giorni dell'abbandono*.

A questo punto, Lenù, che ha 56 anni, inizia a sentire sulle spalle la propria vecchiaia. (SBP, 319)

3.4.5iv Lenù madre di tre figlie in conflitto con Lenù amante e donna e autrice di successo

Durante il quarto volume della tetralogia, *Storia della bambina perduta*, Lenù spesso si trova divisa tra ruoli confliggenti: Lenù come madre, Lenù come amante di Nino Sarratore, e infine Lenù come scrittrice di successo. Lei vorrebbe tenere tutti questi ruoli, ma sapendo che è molto difficile viene spesso afflitta da incertezze, infelicità e sensi di colpa:

Era umiliante dover ammettere che un po' di notorietà e l'amore per Nino riuscissero a oscurare Dede ed Elsa. Eppure era così. L'eco della frase di Lila: pensa al male che fai alle tue figlie diventò proprio in quel periodo una sorta di epigrafe permanente che introduceva all'infelicità. (SBP, 66-67)³⁰⁴

In questi momenti in Lila - madre simbolica anche delle sue figlie - subentra il desiderio di colmare quel vuoto che Lenù madre lasciava dietro sia per ragioni di amore sia di carriera; un aiuto che Lenù non sempre apprezza,³⁰⁵ anche se è lei stessa ad ammettere di non aver mai abbastanza tempo per occuparsi dei problemi delle figlie (“Poiché ero al solito affannata - scrivevo molto, pubblicavo molto, viaggiavo molto...”, SBP, 407).

Questi istanti di infelicità di Lenù come madre si alternano a momenti di soddisfazione e fierezza vissuti da Lenù come figura pubblica di successo, creando in lei una confusione che la spinge a cercare un senso di ordine:

Anche ora che sapevo della malattia di mia figlia, non riuscivo a cacciare via la soddisfazione per ciò che ero diventata, il gusto di sentirmi libera spostandosi per l'Italia, il piacere di disporre di me come se non avessi un passato e tutto stesse cominciando adesso [...] Volevo trovare un ordine nella confusione di colpa e fierezza che mi sentivo dentro... (SBP, 276)

Tutto questo contribuisce alla formazione o *Bildung* di Lenù come donna matura.

³⁰⁴ È una sensazione che Lenù prova spesso e che si ripete durante il quarto volume della tetralogia napoletana: “Certo, risultava difficile staccarsi dalle bambine e smettere anche solo per qualche giorno di essere la loro madre [...] Ai sensi di colpa si sostituiva presto la necessità di fare buona figura in pubblico.” (SBP, 274)

³⁰⁵ “I miei [Lenù] rapporti con le bambine non erano idilliaci e quel loro idealizzare Lila finì peggiorarli. Una volta, all’ennesima critica nei miei confronti, persi la pazienza, strillai: basta, andate al mercato delle madri e compratevi un’altra. Quel mercato era un nostro gioco che in genere serviva a sedare i conflitti e a riappacificarci.” (SBP, 123)

3.5 CONCLUSIONE

Quello di Lenù - ultresessantenne - è un romanzo che descrive avvenimenti ed esperienze già accadute e terminate.³⁰⁶ La sua decisione di scrivere la storia di lei e della sua amica Lila dopo la sparizione di quest'ultima è anche una decisione presa per dichiararsi soggetto indipendente sia dalla madre biologica (Immacolata) sia dalla sorella e madre simbolica (Lila) una volta per sempre. Trattando della parte finale del primo romanzo di Ferrante, *L'amore molesto*, Mazzante scrive:

la seconda e conclusiva manipolazione è fatta da Delia stessa, sulla propria carta d'identità fatta di recente 'apposta per rinnovare il documento scaduto' [...] con gesti sicuri [...] la figlia si ridisegna, e aggiunge proprio quei capelli nerissimi e lunghi, per identificarsi infine con la madre, o meglio per sostituirsi completamente a lei: [...] 'Amalia c'era stata. Io ero Amalia.'³⁰⁷

Delia, nel romanzo d'esordio di Ferrante, disegna la sua immagine su quella della madre, Amalia. Nella tetralogia napoletana Lenù scrive il suo romanzo basandosi su quello che aveva scritto Lila bambina (il breve racconto illustrato, *La fata blu*) e Lila donna (gli otto quaderni). Quello che fa Lenù è di sovrapporre la sua voce su quella di Lila che solo lei conosce veramente, avendo letto i suoi scritti. Adattando le parole di Mandolini riguardo Amalia nei confronti di Delia, Lila può essere intesa qui come la madre senza voce e l'Altro femminile che serve come figura e base per la (ri)costruzione della soggettività di Lenù.³⁰⁸

Tale concetto rammenta quello che scrive Adalgisa Giorgio riguardo all'*Amore molesto*: "[The daughter is] immersed in a dynamic process of 'becoming' and receive[s] a legacy from [her] dead [mother] which [helps] to redefine [her] self."³⁰⁹ Similmente, Lenù ne *L'amica geniale*, riceve un doppio lascito: in primo luogo dalla madre Immacolata (morta per malattia) e in secondo luogo dall'amica e madre simbolica, Lila, che ha progettato la propria scomparsa (come è successo con la morte di Amalia) per aiutare Lenù a ridefinire se stessa.

Alla fine della tetralogia Lenù - attraverso il suo rapporto con Immacolata e Lila - si scopre figlia e madre allo stesso tempo: tramite sua figlia Imma, Lenù fa rinascere sua madre Immacolata, così diventando madre - simbolica - della propria madre Immacolata (anche quest'ultima perciò madre e figlia).

³⁰⁶ Riguardo la narrazione retrospettiva Sotgiu scrive: "In *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, libro che l'autrice [cioè Ferrante] indica tra i due testi teorici che hanno avuto un'influenza maggiore sulla carriera di scrittrice, Adriana Cavarero riflette [...] sul significato della narrazione retrospettiva come unica strada per definire il *chi* (*sic*) di qualcuno, che diventa in questo modo un'essenza: 'essa [la narrazione retrospettiva] (*sic*) ferma (*sic*) ciò che stabile e fermo, nel flusso espressivo dell'esistenza, non è'." *cit.*, p. 59. Perciò Lenù, tramite la sua scrittura non solo non lascia che Lila si smargini, ma dà una forma fissa, nel senso di scritta, al proprio "io", una soggettività che ha attraversato sessanta anni di esperienze varie per diventare quella che è nel presente (2010, anno in cui Lenù inizia a scrivere il suo romanzo).

³⁰⁷ Mazzanti, p. 95.

³⁰⁸ "Amalia [...] is also recognized [...] as the Other who is guiding the protagonist through her process of remembrance toward the final recovery." Mandolini, p. 284.

³⁰⁹ Adalgisa Giorgio, "The Passion for the Mother. Conflicts and Idealisations in Contemporary Italian Narrative," in *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women* (New York-Oxford: Berghahn Books, 2002), p. 126.

Tramite la scomparsa di Lila e la malattia della madre, Lenù viene a conoscere meglio se stessa, un soggetto ormai maturo, autonomo e indipendente. Ed è qui che subentra il tema *Bildungsroman*. Lenù sta perciò al centro dell'azione della serie *L'amica geniale*: si assiste alla sua formazione tramite il distacco dalla madre e dall'amica. La figlia Imma invece serve vari ruoli: porta il nome della madre di Lenù e perciò riconcilia con la figura materna; è la figlia che riempie il posto della figlia sparita di Lila, Tina; infine funge da ponte tra madre (Immacolata) e figlia (Lenù), anche dopo la morte di Immacolata.

La maturazione di Lenù viene espressa soprattutto attraverso la scrittura del suo romanzo.³¹⁰ È un lascito che Lenù scrive per ricordare il suo legame ambivalente di odio-amore con la madre - perciò un romanzo inteso anche come figlio ultimo partorito da Lenù figlia -, e per ricordare anche la sua amicizia – anche qui ambivalente – con Lila, perciò un romanzo come un figlio partorito da Lenù che vuole riempire il vuoto che hanno lasciato dietro la scomparsa di Tina prima, e della stessa Lila più tardi.

³¹⁰ “Parlai molto [...] delle condizioni di vita al rione, [...] parlai di me, della mia formazione, della fatica che avevo fatto per studiare, della misoginia alla Normale, di mia madre, delle mie figlie, del pensiero femminile.” (SBP, 273)

CAPITOLO 4

INTRECCIO TRA PROTAGONISTE E DIMENSIONE SPAZIALE

4.0 INTRODUZIONE

Ne *L'amica geniale* di Elena Ferrante si narra la storia dell'amicizia tra due ragazze, Lila Cerullo ed Elena Greco, nate in un rione nella periferia napoletana nel 1944. La storia narrata dura una sessantina di anni e si estende dal periodo subito dopo la Seconda Guerra Mondiale fino al primo decennio del terzo millennio. Nei quattro volumi è molto forte il legame tra le protagoniste e lo spazio, o gli spazi, che abitano o nei quali si muovono durante tale arco di tempo.³¹¹

La traiettoria geografica della tetralogia si estende da uno spazio microcosmico (lo scantinato, l'appartamento, la scuola, la biblioteca, il liceo, il tunnel, ma anche il rione o altri angoli di Napoli, sia quella ricca, sia quella povera, e la fabbrica) per poi espandersi ulteriormente - in forma di cerchi concentrici³¹² - in uno spazio macrocosmico (Napoli e altre città italiane come Pisa, Firenze, Milano, Genova, Torino, e Roma, ma anche città che vanno oltre il territorio nazionale quali Parigi, Montpellier, Nanterre, la Germania e gli Stati Uniti). Si noterà, durante la lettura delle circa 1700 pagine della tetralogia napoletana di Ferrante, che ogni spazio si lega a esperienze diverse vissute sia da Lila - che sceglie di non lasciare mai lo spazio rione-Napoli -, ma soprattutto da Lenù, che fin dalla sua infanzia sogna di uscire dallo spazio asfissiante nel quale è nata e cresciuta per realizzare le proprie ambizioni - saltando da un cerchio a quello più grande -, cioè quelle di laurearsi e diventare una scrittrice di spicco.

Riguardo il legame tra lo spazio e la soggettività, ma anche l'autocomprensione e la scoperta di se stesse, lo spazio nella tetralogia napoletana plasmerà l'identità femminile e le due protagoniste rielaboreranno la percezione dello spazio in modo tale da ricavarne significati più positivi.³¹³ Si vedrà perciò come Lila, anche se sceglie di sposarsi ancora adolescente con il

³¹¹ Riguardo il rapporto tra i personaggi di Ferrante e i territori urbani vedi Stiliana Milkova, 'Il Minotauro e la doppia Arianna: spazio liminale, labirinto urbano e città femminile ne *L'amica Geniale* di Elena Ferrante', *Contemporanea* 15 (2017): 77-88.

³¹² A questo concetto di spazi concentrici si riferisce Lenù nel terzo volume della tetralogia: "Ma solo per scoprire, nei decenni a venire, che mi ero sbagliata, che si trattava di una catena con anelli sempre più grandi: il rione rimandava alla città, la città all'Italia, l'Italia all'Europa, l'Europa a tutto il pianeta. E oggi la vedo così: non è il rione a essere malato, non è Napoli, è il globo terrestre, è l'universo, o gli universi." (SFR, 19)

³¹³ "The process of self-understanding and self-discovery of her female protagonists are at the heart of Elena Ferrante's narrative. [...] she portrays women who [...] face events that lead them to confront themselves, their past and their sense of identity. Space is often crucial for this unfolding, in particular in her first two novels [...] the cities where the female protagonists are living and their home acquire a decisive value in the attainment of their sense of subjectivity. Here gender and space become intertwined in the production of significance, both because space shapes the woman's identity, imposing a patriarchal framework of being, and because the female protagonists re-elaborate the perception of space in a way that creates more positive meaning for themselves.", in

salumiere Stefano Carracci (per poi separarsi), e rimanere nel rione o nella zona napoletana per tutta la vita, cercherà di imporsi sullo spazio che la circonda tramite le sue iniziative creative e imprenditoriali durante fasi diverse della sua vita, trasformando così “luoghi” diversi in “spazi” (tenendo in mente le teorie di Michel de Certeau e Henri Lefebvre) tramite l’attualizzazione umana.³¹⁴ In tale contesto Lila viene intesa come una produttrice (non utente: “Era lei che muoveva le cose, che faceva e disfaceva.”, SBP, 118) dello spazio. Il luogo fattosi spazio è dominato dal suo io pratico.³¹⁵ Da parte di Lenù, spazi come Pisa (dove va a studiare per laurearsi alla Normale), Firenze (dove si sposa e vive con marito e figlie), Milano, e diverse città della Francia (dove pubblica i suoi libri ed è presente per diverse occasioni di presentazione), ma anche il rione stesso (nel quale ritornerà per un certo periodo insieme alle sue figlie perché capisce che è uno spazio d’ispirazione per la sua scrittura),³¹⁶ s’intrecceranno con la sua vita formando gradualmente la sua identità. Adele Ricciotti scrive così riguardo la relazione tra Lenù e lo spazio:

L’amica geniale descrive il personaggio di Elena facendogli alternare varie tipologie di identità, sovrapponendole a quelle degli ambienti con cui entra in contatto. Si percepisce il disgusto della bambina-ragazza-donna, la vergogna della propria origine di napoletana povera, identificata con il Rione, da cui tenta di evadere grazie alle maschere che lei ricama su se stessa a modello degli intellettuali conosciuti personalmente, i quali, ai suoi occhi, rappresentano la luminosa alternativa alla prigione della sua Napoli [...] Elena, nascondendosi dietro una personale cultura che accumula e prepara diligentemente sfinendosi sui libri con ammirevole autodisciplina fin dall’infanzia, imita gli atteggiamenti e le personalità di chi stima e che incontra durante i suoi spostamenti per l’Italia.³¹⁷

Leggendo la tetralogia napoletana si vedrà come Elena Ferrante, come tante altre scrittrici, propone una nuova cartografia dello spazio urbano e raffigura il modo in cui donne

Patrizia Sambuco, “Construction and Self-Construction in Elena Ferrante’s Gendered Space,” in *Beyond the Piazza. Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*. (Peter Lang, 2013), p. 115.

³¹⁴ Holly Prescott scrive di Michel de Certeau che descrive lo spazio come “practiced space”, aggiungendo che “‘places’ become ‘spaces’ through their being brought to life through human actualization”, e che “this accentuation of human agency in the production of urban space continues through many Marxist, material-historicist spatial theories like that of Henri Lefebvre, which emphasise space as a ‘social product’, and view the ‘production of the city’ as reliant upon ‘the production of human beings by human beings’.”, in Holly Prescott, “Rethinking Urban Space in Contemporary British Writing” (d_ph, University of Birmingham, 2011), <http://theses.bham.ac.uk/3011/>, p. 2.

³¹⁵ Henri Lefebvre and Donald Nicholson-Smith, *The Production of Space*, Nachdr. (Malden, Mass.: Blackwell, 2011), pp. 43-44, 61. Trattando del legame tra il corpo e lo spazio, Lefebvre osserva: “Can the body, with its capacity for action, and its various energies, be said to create space? Assuredly [...] there is an immediate relationship between the body and its space, between the body’s deployment in space and its occupation of space. [...] each living body is space and has its space: it produces itself in space and it also produces that space. [...] the body with the energies at its disposal, the living body, creates or produces its own space; conversely, the laws of space, which is to say the laws of discrimination in space, also govern the living body and the deployment of its energies.”, *ibid.*, p. 170

³¹⁶ Nel terzo volume della tetralogia, ritornando a casa dopo una breve visita al rione, Lenù ammette: “ebbi l’impressione che lì nel rione, tra arretratezza e modernità, lei [Lila] avesse più storia di me. [...] La sua era una vita mossa, la mia era ferma.” (SNC, pp. 315-316) È questo tipo di storia che Lenù ambisce di scrivere.

³¹⁷ Adele Ricciotti, “Un confronto tra Elena Ferrante e Anna Maria Ortese: la città di Napoli, la fuga, l’identità,” *Zibaldone. Estudios italianos* 4, no. 2 (2016): p. 115.

appartenenti a classi sociali diverse negoziano le proprie dimore e articolano le loro vite urbane.³¹⁸

4.1 UNA CARTOGRAFIA DELLO SPAZIO

4.4.1 Lo scantinato

Trattando di spazi abbandonati, sotterranei e transitori nella letteratura inglese contemporanea, Holly Prescott sostiene che tali spazi “exert a shaping agency not only over their works’ protagonists, but also over the narrative structure of the text as a whole. They lie latent and resurface, drawing characters repeatedly and involuntarily towards them, both physically and psychically.”³¹⁹ Uno di tali spazi nella tetralogia ferrantiana è lo scantinato, che nel capitolo presente potrebbe essere inteso come il cerchio più angusto attorno al quale girano cerchi/spazi più ampi.

La prima volta che si usa la parola “scantinato” nella tetralogia napoletana è a pagina 25 del primo volume: “Era stata colpa sua. In un tempo non troppo distante - dieci giorni, un mese, chi lo sa, ignoravamo tutto del tempo, allora - mi aveva preso la bambola a tradimento e l’aveva buttata in fondo a uno scantinato.” La stessa parola verrà usata nelle pagine finali del quarto e ultimo volume della tetralogia:

Ho aperto con cautela un lato del cartoccio ed è bastato. Tina e Nu sono schizzate fuori dalla memoria prima ancora che le liberassi del tutto dalla carta di giornale. Ho riconosciuto subito le bambole che una dietro l’altra, quasi sei decenni prima, erano state gettate - la mia da Lila, quella di Lila da me - in uno scantinato del rione. Erano proprio le bambole che non avevamo mai ritrovato, sebbene fossimo scese sotto terra a cercarle.³²⁰

Lo scantinato nell’opera di Ferrante non è inteso soltanto letteralmente come spazio sotterraneo e buio nel quale si buttano cose inutili (“lo scheletro di una sedia, l’asta di un lampadario, cassette della frutta, fondi e fiancate d’armadi, bandelle di ferro [...] una maschera antigas”, AG, pp. 51-52), ma anche come spazio che richiama un mondo sotterraneo dove tutto è misterioso e genera paura. Rammentando l’episodio della discesa nello scantinato, Lenù ripete, “Avevo paura, cercai di tener dietro a Lila [...] Avanzai a tentoni. [...] Provai un grande spavento [...] Sono attimi che mi sono rimasti bene impressi nella memoria. Non sono certa, ma mi dovette uscire dal petto un vero urlo di terrore [...] Seguitai a tremare e mugolare di paura...” (*ibidem*)³²¹ Lo scantinato può essere considerato come una manifestazione letteraria

³¹⁸ Anne Lambright and Elisabeth Guerrero, eds., *Unfolding the City: Women Write the City in Latin America* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), p. xi-xii.

³¹⁹ Prescott, pp. 65-66.

³²⁰ SBP, p. 450.

³²¹ Così scrive Russo Bullaro: “The images of dark cellars and hidden spaces evoke an underworld where all is mysterious and frightening: Italy’s dark past of fixed social classes, poverty, lack of opportunity, and abuse of power. When Lila deliberately throws Elena’s doll through the grate of Don Achille’s cellar, they are forced to descend into the hellish underworld...”, in Grace Russo Bullaro, “The Era of the ‘Economic Miracle’ and the Force of Context in Ferrante’s *My Brilliant Friend*,” in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave, 2016), p. 20. La discesa delle due amiche nello scantinato viene descritta nel decimo capitolo della parte intitolata “Infanzia. Storia di don Achille”, AG, pp. 51-52.

di quello che Prescott chiama “more troubling spaces”, cioè “spaces [that] *lie outside* dominant relations of production and reproduction.”³²² Più avanti nella sua tesi Prescott cita Rob Shields (dal libro *Places on the Margin: Alternative Geographies of Modernity*, del 1991) quando tratta dei concetti di spazio liminale e liminalità:

‘[L]iminality represents a liberation from the regimes of normative practices and performance codes of mundane life because of its interstitial nature’ [...] [liminal spaces] open up access to new affective networks and new meanings within urban space - networks and meanings which fail to emerge within the dominant urban matrices of production and social relation.³²³

Lo scantinato, che in questo caso potrebbe essere inteso come uno spazio liminale, acquisterà anche un significato metaforico: Lila sceglie di autocancellarsi e scomparire - forse perché alla fine vuole rinunciare al suo impegno di far da padrona e controllare lo spazio urbano -,³²⁴ metaforicamente scendendo nello scantinato e perciò andando *underground*. Come reazione, invece, Lenù scende nello “scantinato” della memoria per ritrovare e far rivivere l’amica sparita. Lo scantinato in questo caso può essere inteso come “il labirinto della nostra infanzia [dentro il quale c’è] la frantumaglia irredenta del nostro passato prossimo e remoto.”³²⁵

Inoltre, con tutto il buio che lo avvolge, lo scantinato ingoia i contorni chiari di tutte le cose che sono dentro, incluse le bambole, come i margini degli oggetti che si dissolvono sotto lo sguardo inorridito di Lila (quando è afflitta da episodi di smarginatura).³²⁶ In questi istanti tutto da solido diventa fluido. Dal canto suo, tramite il suo viaggio nella memoria e la sua scrittura, Lenù cerca di ridare solidità e chiarezza ai contorni dissolti, tirando fuori dallo “scantinato” della memoria il suo passato con Lila (simboleggiato dalle due bambole che riemergono alla fine della tetralogia). Ciò ricorda le parole di Franco Gallippi quando scrive: “[I]n order to find a solution to the problem of the present, one must travel back to the source, to the womb, to where it all began.”³²⁷ Quello che fa Lenù riscendendo nello “scantinato” della memoria è un viaggio indietro verso la fonte, il grembo.

In questo senso, quello che fa Lenù, cioè la decisione di mettere su carta tutto quello che si ricorda di Lila, è un viaggio di discesa, rappresentando così quello che Prescott chiama una

³²² Prescott, p. 46.

³²³ Prescott, p. 253.

³²⁴ Questa decisione di Lila potrebbe ricordare il caso del protagonista di *London Revenant* di Conrad Williams, discusso da Prescott: “the protagonist is presented with the opportunity to renounce [her] commitment both to the notion of the coherent, monadic self and to the need to master and control urban space: in other words, the conceptualisations of self and space according to which the aboveground, capitalist-driven city operates.”, Prescott, p. 179.

³²⁵ Elena Ferrante, *La frantumaglia: carte: 1991-2003, tessere: 2003-2007, lettere: 2011-2016*, Nuova edizione, Dal Mondo Italia (Roma: Edizioni e/o, 2016), p. 138.

³²⁶ Emma Van Ness, “Dixit Mater: The Significance of the Maternal Voice in Ferrante’s Neapolitan Novels,” in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 306.

³²⁷ Franco Gallippi, “Elena Ferrante’s My Brilliant Friend: In Search of Parthenope and the ‘Founding’ of a New City,” in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), pp. 118-119. Riguardo l’atto dello scrivere da parte di Lenù, Gallippi osserva: “... the absence of Lila has led to the presence of words that attempt to diachronically reconstruct a story aimed at finding a solution for a present problem. Could one venture to say that Elena’s act of writing is an act of love because it goes back to the beginning, to the womb, to trace the events of a life in the city of Naples in order to find an answer to an urgent problem? The solution lies in the act of writing because writing is [...] removed from the chaos of reality and [...] endowed with a critical distance that can potentially suggest a way out of a difficult situation.”, *ibid.*, p. 117.

“katabatic narrative” (o “descent narrative”). Perciò lo scantinato acquista la potenzialità “to move the subject [in questo caso Lenù] to emotion and to provoke memories beyond human volition and control as disused spaces on the verge of extinction.” Prescott ricorda anche quello che suggerisce Walter Benjamin in *The Arcades Project*, cioè l’abilità del sottosuolo urbano di esercitare una propria azione, chiamando e guidando le persone giù dalla città sopra. In questa luce la città sotterranea (o lo scantinato nel caso presente) agisce come una sottocorrente inevitabile o inconscia del mondo della veglia.³²⁸ Dal momento che Lila e Lenù (ragazzine di sei anni) buttano le bambole nello scantinato, e dal momento che Lila scompare una volta per sempre, Lenù, tramite la scrittura, scende nella profondità (o “nell’oscurità”, AG, 27) dello “scantinato” della memoria per riconcettualizzare la sua relazione con il proprio io, l’altro e lo spazio.³²⁹

A questo punto è opportuno porre questa domanda: com’è che la discesa nello scantinato influisce sulle soggettività sia di Lila, sia di Lenù? Dopo aver cercato inutilmente le due bambole nel buio dello scantinato, Lila dice: “‘Se l’è pigliate don Achille, se l’è messe nella borsa nera’.” (AG, 52) Segue un movimento opposto a quello precedente: Lila, seguita da Lenù, decide di salire (ascesa) verso la casa di don Achille che, invece di darle indietro le bambole perse, le offre dei soldi con i quali le due amiche comprano il romanzo *Piccole donne*. Senza rendersene conto, alle due bambine viene presentata l’opportunità di diventare libere e autonome tramite l’introduzione alla lettura e perciò all’istruzione. L’atto di buttare le bambole nello scantinato viene seguito dalla “discesa negli inferi”, per poi ottenere un ‘sapere nuovo’ che permetterà gradualmente a Lila e a Lenù di uscire dal “vortice”, o “morsa” (AG, 53), vive e rivitalizzate.³³⁰

4.1.2 La scuola e la biblioteca

Questi due spazi appartengono, secondo Marcy Schwartz, a quelle che si chiamano “lettered institutions” (insieme a musei, gallerie, ministeri e farmacie), in opposizione a quelle che si chiamano “institutions of other urban economies” composte da mercati, ristoranti, alberghi, bar, centri di salute e così via.³³¹

La scuola nella serie de *L’amica geniale* è il luogo dove le due protagoniste Lila e Lenù s’incontrano.³³² È anche lo spazio che viene giustapposto a quello del rione: infatti Lenù in tanti momenti trova difficile distaccarsi dalla sua identità di ragazza nata in un rione e questo

³²⁸ Prescott, p. 133.

³²⁹ Prescott, p. 150.

³³⁰ Elizabeth Alsop, “Femmes fatales: ‘La fascinazione di morte’ in Elena Ferrante’s *L’amore Molesto* and *I Giorni dell’abbandono*,” *Italica* 91, no. 3 (2014): p. 482. Questo concetto di “vortice” viene menzionato anche da Prescott, che intende certi spazi (come lo scantinato e, più avanti, il rione) come “vortex, exerting a narrative pull in which the structure of the narrative and the consciousness of the characters are persistently drawn back to the building’s indeterminate history, intrigue and undeniably disconcerting power.”, Prescott, p. 94.

³³¹ Marcy Schwartz, “Short Circuits: Gendered Itineraries in Recent Urban Fiction Anthologies from Latin America,” in *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America* (University of Minnesota Press, 2007), p. 15.

³³² “Lila comparve nella mia vita in prima elementare e mi impressionò subito perché era molto cattiva. Eravamo tutte un po’ cattive, in quella classe, ma solo quando la maestra Oliviero non poteva vederci. Lei invece era cattiva sempre.” (AG, 27)

fatto la allontana dalla cultura della scuola.³³³ La scuola, insieme al rione, non sono per Stephanie V. Love spazi neutri, ma dei “garanti di significato” nella tetralogia napoletana. Né la scuola moderna, né il rione, presumibilmente tradizionale, permettono che chi li frequenta trascorra in modo innocuo la propria infanzia. Love ci ricorda che “the school/neighbourhood binary transforms subjectivities and intersubjectivities through its ideologies.”³³⁴

Il passaggio al liceo di Lenù - che per frequentarlo deve fisicamente uscire dai limiti del rione, simboleggiando perciò il suo distacco graduale dal mondo dove è nata e cresciuta fino alla sua adolescenza per entrare nel mondo della scuola -³³⁵ viene inteso da lei come promessa di una nuova vita e un nuovo “io”:

In quel momento così tremendo, pieno di luce e di clamore, mi finì sola nel nuovo della città, nuova io stessa con tutta la vita davanti, esposta alla furia mobile delle cose ma sicuramente vincitrice: io, io e Lila, noi due con quella capacità che insieme - solo insieme - avevamo di prendere la massa di colori, di rumori, di cose e persone, e raccontarla e darle forza. (AG, 134)

La scuola/liceo non è solo andare oltre lo spazio rione, ma anche un andare oltre la realtà della ‘plebe’: “Ero andata oltre i confini del rione, frequentavo il ginnasio, stavo con ragazzi che studiavano il latino e il greco e non con muratori, meccanici, ciabattini, fruttivendoli, salumieri, scarpari, come lei [Lila].” (AG, 159)

Per Andrea Villarini la scuola è il luogo dove si apprende l’italiano,³³⁶ proprio in quegli anni nei quali ancora la maggior parte degli italiani parlava dialetti diversi. In questo senso, la scuola è intesa

sia in quanto spazio dove si è obbligati a entrare in contatto con il libro di testo e quindi con l’italiano, e sia per l’opera di solitari maestri (come lo sono la maestra Oliviero, il maestro bibliotecario Ferraro e la professoressa di liceo Galiani) che si impegnano per instillare nei propri allievi l’amore per la lingua italiana e per creare le condizioni affinché essi possono arrivare a padroneggiarla.³³⁷

L’italiano come lingua dell’istruzione per Lenù, insieme alle lingue ‘morte’ del greco e del latino, contrasta la lingua del rione che viene rappresentata da Ferrante come un idioma violento e brutale. Love osserva che questa opposizione importante serve da metonimia o metafora per una serie di altri contrasti binari caratteristici di quello che chiama “characteristic of the ‘totalizing category’³³⁸ of post-WWII modernity”, cioè ricco/povero, progressivo/arretrato, nazionale/locale, Nord/Sud, cosmopolitano/provinciale, standard/vernacolare, pacifico/violento, maestra/madre e civilizzato/primitivo.³³⁹ Love osserva

³³³ Stephanie V. Love, “‘An Educated Identity’: The School as a Modernist Chronotope in Ferrante’s Neapolitan Novels,” in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 71.

³³⁴ Stephanie V. Love, pp. 88-89.

³³⁵ Love, p. 81.

³³⁶ Riguardo il dialetto e l’italiano durante la sua infanzia e adolescenza, Ferrante scrive: “E poi c’era il dialetto e c’era l’italiano. Ciò che era comune all’una non era comune all’altra. I legami che stabilivi nelle due lingue non avevano mai la stessa sostanza. Variavano gli usi, le regole di comportamento, le tradizioni.”, in Ferrante, *La frantumaglia*, p. 355.

³³⁷ Villarini, ‘Riflessioni sociolinguistiche a margine de *L’amica Geniale* di Elena Ferrante’.

³³⁸ Qui Love cita Webb Keane, da *Christian Moderns: Freedom and Fetish in the Mission Encounter* (2006).

³³⁹ Love, p. 72.

inoltre che nell'Italia degli anni subito dopo la Seconda Guerra Mondiale la scuola diventò uno dei luoghi principali nei quali le nuove temporalità e spazialità della modernità venivano promosse e naturalizzate dai cittadini. Proprio nello spazio scuola, Lenù diventa una dei migliori studenti e impara a incarnare l'individuo moderno ideale mentre lotta per darsi 'un'identità istruita.'³⁴⁰

Per Lenù la scuola significa disciplina e sacrificio (una "rete di obblighi scolastici che mi imprigionava da quando avevo sei anni.", SNC, 29), e le dimensioni corporali dell'istruzione di lei si sviluppano attraverso i ritmi tortuosi imposti dai suoi professori. Col tempo, però, la tortura dello studio inizia a diventare piacere o soddisfazione: "In quell'anno, la seconda liceo, tra studio e letture oscure mi stancai moltissimo, ma fu una stanchezza convinta, soddisfatta." (SNC, 132).³⁴¹

È importante non dimenticare però che il successo accademico di Lenù è dovuto anche all'aiuto di Lila: "quanto fosse stato fruttuoso studiare e conversare con Lila, averla per stimolo e sostegno nella sortita dentro quel mondo fuori del rione, tra le cose e le persone e i paesaggi e le idee dei libri." (AG, 184) C'è un "fuori" (lo spazio libri) anche dentro il rione: e questo "fuori" è composto dalle "cose e le persone e i paesaggi e le idee dei libri."

Inoltre ci sono istanti in cui Lenù sente di aver vissuto la scuola come "una sorta di limitazione dello sguardo" (SNC, 101). Lenù stessa ammette già nel primo volume: "Pensai alle discussioni che avevo fatto con Lila e Pasquale per tutto settembre e le sentii all'improvviso come una vera scuola, più vera di quella che facevo tutti i giorni." (AG, 184) È qui quando Lenù inizia a mettere in questione la distinzione tra scuola e rione, in particolare la presunta superiorità intellettuale della scuola. A questo punto Love si chiede e ricorda:

If Elena continues to draw upon the insights of Lila, despite her lack of formal education, what exactly is the point of schooling then? Several of her most praised ideas at school, for example, her essay on 'a city without love', derive from conversations with Lila and her friends in the neighbourhood.³⁴²

Altro spazio importante nella tetralogia napoletana è quello della biblioteca, rionale o nazionale che sia. Per Lila bambina tale spazio nel mezzo del rione

era una grande risorsa. [...] mi mostrò fieramente tutte le tessere che aveva, quattro: una sua, una intestata a Rino, una a suo padre e una a sua madre. Con ciascuna prendeva un libro in prestito, così da averne quattro tutti insieme. Li divorava e la domenica successiva li riportava e ne prendeva altri quattro. (AG, 106)

Lei "aveva imparato il latino e il greco da sola [...] [e] aveva divorato mezza biblioteca del maestro Ferraro" (AG, 261). Giulia Zagrebelsky considera la biblioteca come "simbolo di un desiderio di fuga sociale, della possibilità, attraverso la cultura e l'istruzione, di prendere le distanze dal ceto di provenienza, di emergere e distinguersi dalla 'plebe'."³⁴³ La biblioteca è anche uno spazio nel quale domina il libro, oggetto di fronte al quale Lenù e Lila si soffermano

³⁴⁰ Love, p. 75.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² Love, p. 81.

³⁴³ Giulia Zagrebelsky, 'Le donne di Elena Ferrante.' Tesi di Laurea Magistrale in Letteratura Italiana Contemporanea, Relatrice B. Manetti' (Università degli Studi di Torino, 2014), https://www.academia.edu/25161410/Le_donne_di_Elena_Ferrante.

con timore. Basta ricordare la visita a casa della professoressa Galiani. Così ricorda Lenù: “L’appartamento era grande, le stanze tutte aperte e illuminate [...] Mi colpirono soprattutto i libri ovunque, c’erano più libri in quella casa che nella biblioteca del rione, intere pareti coperte da scaffali fino al soffitto.” (SNC, 154) È lo stesso spazio davanti al quale Lenù trova Lila appartata: “cercai Lila per le stanze, la trovai sola davanti a una parete di libri.” (SNC, 157)

Lo spazio biblioteca riemerge nel quarto volume dopo la scomparsa della figlia di Lila, Tina, e dopo il ritiro da ogni attività produttiva di Lila, che sceglie piuttosto di vagare nelle strade di Napoli anche di notte e trascorre lunghissime ore chiusa nella Biblioteca Nazionale, dove insegna a se stessa - e più tardi a Imma, la terza figlia di Lenù - la storia di Napoli, perciò la propria storia. A Lenù “aveva confidato che passava intere giornate chiusa nella Biblioteca nazionale, voleva imparare tutto su Napoli. [...] Lila di nuovo in una biblioteca, non quella rionale degli anni Cinquanta ma la prestigiosa, inefficiente Biblioteca nazionale?” (SBP, 376). Così scrive al riguardo Natalie Bakopoulos:

This is [Lila’s] autonomy, and as she disappears into the library of Naples, learning about the city, she becomes Naples, she becomes all-knowing, a sort of spirit [...] a spirit Elena hoped might enter her text. Lila’s erasure becomes her autonomy, an act of rebellion that is both her self-abandonment and her self-fulfillment.³⁴⁴

In questo caso lo spazio biblioteca serve come tunnel o mezzo per far sì che Lila si trasformi da creatura reale (dipendente da tutto ciò che ha intorno) e solida, a creatura autonoma, fluida a tal punto da scomparire, non essendo più “l’anima del rione, la regista di ogni dinamica.”³⁴⁵ Questo è in linea con quello che scrive Giulia Zagrebelsky, che considera la biblioteca nella tetralogia de *L’amica geniale*, insieme alla ferrovia e al tunnel, come uno dei tre luoghi che definisce “magici” e che testimoniano il desiderio di andare oltre i confini.³⁴⁶ I motivi degli spiriti e della magia si legano anche a quello che Lila dice a Imma riguardo la città di Napoli: “Questa città è piena di fatti e fatterelli [...] spiriti ne vedi anche se vai al Museo, alla Pinacoteca e soprattutto alla Biblioteca nazionale, nei libri ce ne sono tantissimi.” (SBP, 420)

Purtroppo, anche la biblioteca fa parte di uno spazio più largo che è quello del rione che, come si vedrà più avanti nel capitolo presente, si lega al tema della violenza. Nell’Epilogo del quarto volume Lenù ci ricorda che quando ritornò al rione per il funerale di suo padre, “avevano appena ammazzato un giovane davanti all’ingresso della biblioteca.” (SBP, 448) Ironicamente, a Napoli succede che il sangue scorra anche di fronte a “lettered institutions” come la biblioteca.

4.1.3 Il rione

Ne *La frantumaglia*, Elena Ferrante scrive del rione non come “lo sfondo della vicenda, non una quinta distante, ma mondo appreso, mondo percepito, mondo immaginato”, puntando “agli

³⁴⁴ Natalie Bakopoulos, “We Are Always Us: The Boundaries of Elena Ferrante,” *Michigan Quarterly Review* 55, no. 3 (October 6, 2016): p. 416.

³⁴⁵ Eleonora Conti, “‘Smarginature’: Lo scarto tra vita e scrittura ne *L’amica Geniale* di Elena Ferrante,” «*Lettera Zero*», 4, 2017, Pp. 69-78, n.d., p. 70.

³⁴⁶ Zagrebelsky, ‘Le donne di Elena Ferrante’.

effetti [nel rione] percepiti o immaginati da Lenù e, attraverso il suo racconto, Lila.”³⁴⁷ L’autrice della tetralogia perciò può facilmente far parte di quel gruppo di scrittori che Deborah L. Parsons chiama “urban writer[s]”:

The urban writer is not only a figure within a city; he/she is also the producer of a city, one that is related to but distinct from the city of asphalt, brick, and stone, one that results from the interconnection of body, mind, and space, one that reveals the interplay of self/city identity.³⁴⁸

Parsons è citata anche da Anne Lambright, sempre riguardo allo scrittore urbano. Secondo Parsons, lo scrittore aggiunge altre cartine all’atlante della città; sono le cartine dell’interazione sociale, del mito, della memoria, della fantasia e del desiderio. Direttamente o indirettamente le donne scrittrici - inclusa Ferrante - creano una nuova cartina e una nuova geografia portando voci femminili a un argomento molto noto nella narrativa degli scrittori uomini.³⁴⁹

Inoltre, Elena Ferrante, ma anche il suo avatar,³⁵⁰ Elena Greco (Lenù), creano una “geografia di resistenza” contro una geografia che provoca disagio, isolamento e ristagno nelle donne³⁵¹ che nel caso della tetralogia napoletana è il rione - con i suoi don Achille e i fratelli Solara, con le storie di adulterio e di omosessualità, con i traffici di droga e di tante altre attività illecite - che sotto una certa luce potrebbe essere inteso come parte di “spatialities that lie beyond ‘power’” o “the zones of abjection and marginality.”³⁵²

Tramite la descrizione della vita nel rione - “centro geografico”³⁵³ della tetralogia - Lenù scrittrice, e Lila alle sue spalle, fanno parte di quella schiera di donne protagoniste di narrazioni (“narratives”) che “mobilize - run, defraud, investigate, write - in order to rebel against their own stagnation and solitude (searching for “opportunities to feel electrified inside”), and to uncover truths or options hidden within the city by the forces of authority.”³⁵⁴ Basta ricordare la parte nel quarto volume della tetralogia napoletana quando Lila e Lenù compilano insieme

³⁴⁷ Ferrante, *La frantumaglia*, p. 299.

³⁴⁸ Come citata in Marcy Schwartz in “Short Circuits: Gendered Itineraries in Recent Urban Fiction Anthologies from Latin America”, p. 21. È una riflessione da legare alle parole di Ferrante: “La Napoli che racconto è parte di me, la conosco a fondo. So i nomi delle strade, i colori degli edifici, i negozi, le voci dialettali. Ma qualsiasi pezzo di realtà entri in una storia deve fare i conti con la verità letteraria, che è una verità diversa da quella delle mappe di Google.”, in Ferrante, *La frantumaglia*, p. 305.

³⁴⁹ Anne Lambright, “On Being a Woman in the City of Kings: Women Writing (in) Contemporary Lima,” in *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), p. 49.

³⁵⁰ Il concetto di avatar è presente in Maria Serena Palieri, ‘In debito con il femminismo’, Edizioni E/O, consultato il 1 April 2019, <https://www.edizionieo.it/review/4407>.

³⁵¹ Lambright, p. 60.

³⁵² Guillermo B. Irizarry, “Failed Modernity. San Juan at Night in Mayra Santos Febres’s *Cualquier Miercoles Soy Tuya*,” in *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), p. 68. Secondo Irizarry queste zone di abiezione e marginalità sono composte da “a nocturnal and subaltern cityscape, populated by undocumented workers, homosexual prostitutes, drug traffickers [...] frustrated writers, unfaithful husbands and wives, and a variety of characters scheming in ‘occult economies’.” (*ibid.*) Lo spazio “rione” è descritto da Paola Splendore come facente parte “delle nuove periferie napoletane del dopoguerra che come un’escrescenza bubbonica continuano a espandersi...”, in Paola Splendore, ‘I “fondali bassi” di Ferrante’, *Lo Straniero* (blog), 27 January 2015, <http://lostraniero.net/i-fondali-bassi-di-elena-ferrante/>.

³⁵³ Irizarry, p. 75.

³⁵⁴ Lambright, p. 60.

un dossier di informazioni per denunciare le attività illecite dei fratelli Solara, camorristi del rione.³⁵⁵

Quello descritto da Ferrante nella tetralogia è stato identificato con il rione Luzzatti,³⁵⁶ che si trova in una lontana periferia a est del centro di Napoli ed è abitato soprattutto dalla classe operaia. Questo spazio dentro il quale “la vita era una matassa ingarbugliata” (SNC, 203) viene descritto da Jillian R. Cavanaugh come un “social ghetto”;³⁵⁷ Massimo Fusillo lo vede come “un luogo molto circoscritto [...] ma potentemente caratterizzato”,³⁵⁸ mentre per Dayna Tortorici è un sito

of poverty, madness, and casual violence, associated always with images of poison, muck, dirt, odour, grease, ‘lavas of water and sewage and garbage and bacteria’ that fester in an enervating heat. [...] women ‘with tight lips and stooping shoulders,’ chewed up by men, pregnancy, children, poverty, beatings, and sadness; men ruined by violence and the corruption of neighbourhood gangsters, monarcho-fascists with ties to the Camorra who bleed the city dry.³⁵⁹

È lo spazio nel quale dominano la “delinquenza dilagante, estorsioni, aggressioni, furti, usura, vendette a cui seguivano vendette.” (SBP, 154), “un’area di crescente degrado.” (SBP, 254)

Tuttavia, il rione non si lega solamente a elementi negativi.³⁶⁰ Elisa Segnini sostiene che “lo spazio compreso del cortile, delle palazzine e del rione” (AG, 54) funziona come un microcosmo con la propria storia, il proprio sviluppo e la propria lotta di potere. I personaggi rappresentano tutti gli ambiti della società: dentro ci sono gli intellettuali (come Nino Sarratore e Lenù); persone con posizioni di spicco (come i genitori di Gino, proprietari di una farmacia); fascisti come Gino, comunisti come Pasquale; operai come Carmela e la sua famiglia; immigrati come Antonio; e camorristi come i fratelli Solara. A parte questo, quello nel quale vivono Lila e Lenù è uno spazio marginale in relazione alla città di Napoli: simbolicamente il rione è situato in periferia e i suoi confini sono continuamente evidenziati.³⁶¹

³⁵⁵ Vedi Capitolo 101 di Ferrante, *Storia Della Bambina Perduta*.

³⁵⁶ Vedi Lisa O’Kelly, ‘Naples: Elena Ferrante’s Brilliant City’, the Guardian, 25 February 2018, <http://www.theguardian.com/travel/2018/feb/25/naples-elena-ferrante-brilliant-city-travel>. O’Kelly fa un *tour* della città di Napoli e cerca di individuare i luoghi e le vie esatte - Corso Umberto, Via dei Tribunali, Spaccanapoli, Via Toledo, Piazza Trieste e Trento, Piazza dei Martiri, Via Tasso, il Vomero - nella quale viene ambientata l’azione della trama della tetralogia ferrantiana. Vedi anche Sophia Seymour, ‘Elena Ferrante’s Naples – a Photo Essay’, *The Guardian*, 7 November 2017, sec. Travel, <http://www.theguardian.com/travel/2017/nov/07/elena-ferrante-naples-footsteps-my-brilliant-friend-photo-essay>.

³⁵⁷ Jillian R. Cavanaugh, “Indexicalities of Language in Ferrante’s Neapolitan Novels: Dialect and Italian as Markers of Social Value and Difference.,” in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 58.

³⁵⁸ Massimo Fusillo, “Sulla smarginatura. Tre punti-chiave per Elena Ferrante,” *Allegoria XXX*, no. 77 (gennaio/giugno 2018): p. 150.

³⁵⁹ Tortorici, ‘Those Like Us. On Elena Ferrante’.

³⁶⁰ Nell’unica lettera che Lila scrive a Lenù durante la sua vacanza sull’isola di Ischia, ella parla del rione come uno spazio nel quale “male e bene sono mescolati e si rinforzano a vicenda.” (AG, 224)

³⁶¹ Elisa Segnini, “Local Flavour vs Global Readerships: The Elena Ferrante Project and Translatability,” *The Italianist* 37, no. 1 (2017): p. 102.

Per Tiziana De Rogatis il rione è un luogo composto da elementi sia arcaici sia moderni: “in esso la logica feroce e ciclica della violenza [...] s’intreccia con il ritmo della trasformazione tecnologica e commerciale”, e qui De Rogatis ricorda l’iniziativa da parte di Enzo e Lila della *Basic Sight* e “le speculazioni economiche lungimiranti dei Solara.”³⁶² Il rione come *locus* della violenza - o “locus of oppression”³⁶³ o creatura viva che divora³⁶⁴ o “bordello [dove] non si sa mai cosa bisogna fare” (SNC, 417) - ricorda “the sterile space of men, founded on violence and misery” dello SCUM Manifesto di Valerie Solana.³⁶⁵

Da parte sua, Segnini sottolinea il fatto che in tante occasioni nella tetralogia, il rione viene paragonato o giustapposto a zone più ricche, incluse Piazza Amedeo, Corso Garibaldi e Via Tasso,³⁶⁶ ma anche via Filangeri e via dei Mille. In giro per Napoli Lenù riflette: “Possibile che solo il nostro rione fosse così pieno di tensioni e violenze, mentre il resto della città era radioso, benevolo?” (AG, 133). In contrasto, ci sono momenti in cui lo spazio del rione si espande a tal punto da incorporare l’intera città.³⁶⁷ Infatti Lenù, dopo aver assistito a una rissa accaduta in via Chiaia tra i suoi amici Pasquale e Rino e dei ragazzi di alta società del centro, riflette: “Mi sentii come se il rione si fosse allargato e avesse inglobato tutta Napoli, anche le vie della gente perbene.” (AG, 192)

I margini del rione non sono stabili, malgrado il fatto che, anche se segue la propria evoluzione, è un mondo nel quale la gente non cambia i propri modi di pensare, i cicli si ripetono generazione dopo generazione, e i figli diventano l’immagine speculare dei propri genitori.³⁶⁸

³⁶² Tiziana De Rogatis, “Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell’*Amica geniale*,” ARCADE, October 12, 2016, <http://arcade.stanford.edu/content/metamorfosi-del-tempo-il-ciclo-dellamica-geniale>, p. 128. La trasformazione nel rione è simboleggiata anche dalla macchina rossa fiammante di Stefano, “simbolo di benessere e di prestigio: nel rione non s’era mai vista una vettura del genere, tutta vetri e metallo, col tetto che si apriva. Una macchina da gran signori, niente a che vedere col Millecento dei Solara.” (AG, 231)

³⁶³ Pauline Small, “Mario Martone’s ‘*L’amore Molesto*’: Desperately Seeking Delia,” *The Italianist*, 1999, p. 311.

³⁶⁴ “L’unico organismo di donna che avevo studiato con crescente preoccupazione era quello claudicante di mia madre, e solo da quell’immagine mi ero sentita incalzata, minacciata, temevo tuttora che essa s’imponesse di colpo alla mia. In quell’occasione, invece, vidi nitidamente le madri di famiglia del rione vecchio. Erano nervose, erano acquiescenti. Tacevano a labbra strette e spalle curve o urlavano insulti terribili ai figli che le tormentavano. Si trascinarono magrissime, con gli occhi e le guance infossate, o con sederi larghi, caviglie gonfie, petti pesanti [...] 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. Quando cominciava quella trasformazione? Con il lavoro domestico? Con le gravidanze? Con le mazzate? Lila si sarebbe deformata come Nunzia? Dal suo viso delicato sarebbe schizzato fuori Fernando, la sua andatura elegante si sarebbe mutata in quella a gambe larghe, braccia scostate dal busto, di Rino? E anche il mio corpo, un giorno, si sarebbe rovinato lasciando emergere non solo quello di mia madre ma quello di mio padre? E tutto ciò che stavo imparando a scuola si sarebbe disciolto, il rione sarebbe tornato a prevalere...” (SNC, 101-102)

³⁶⁵ Come citato in Lefebvre and Nicholson-Smith, *The Production of Space*, p. 380.

³⁶⁶ Elisa Segnini, “Local Flavour vs Global Readerships: The Elena Ferrante Project and Translatability,” p. 102. Questo ricorda tanti passi nella tetralogia di Ferrante: “Fu come passare un confine. Mi ricordo un fitto passeggio e una sorta di umiliante diversità.” (AG, 188) Nel centro di Napoli dove ci sono i ricchi, Lenù, Lila e amici si rendono conto “di essere fuori luogo”. (*ibid.*) Di questo scrive anche Ferrante: “Sono nata in una città di mare, ma il mare l’ho scoperto tardi ed è diventato parte di me solo da adulta. È difficile da spiegare, ma spesso tra le aree miserabili e le aree ricche ci sono distanze incolmabili. Per me e per le mie compagne lasciare le strade povere che conoscevamo dalla nascita e andare in quelle sconosciute con bei palazzi e il lungomare e una bella vista sul Golfo era un’avventura piena di rischi.”, in Ferrante, *La frantumaglia*, p. 286.

³⁶⁷ Elisa Segnini, “Local Flavour vs Global Readerships: The Elena Ferrante Project and Translatability,” p. 102.

³⁶⁸ Segnini, pp. 102-103. Agli inizi del terzo volume della tetralogia si legge: “Il rione vecchio, a differenza di noi, era rimasto identico. Resistevano le case basse e grigie, il cortile dei nostri giochi, lo stradone, le bocche scure del tunnel e la violenza.” (SFR, 16)

Segnini ricorda che la tetralogia napoletana si conclude con “l’irruzione dell’esotico” (SBP, 438), e che il destino del rione non è quello di diventare come uno spazio qualunque, ma di incorporare la diversità dentro il suo particolare modo di essere.³⁶⁹ In un certo senso tutto questo si riallaccia al concetto di porosità analizzato da Serenella Iovino,³⁷⁰ che sarà trattato più avanti nella sezione che riguarderà lo spazio Napoli.

Qual è la relazione tra il rione e le due protagoniste della tetralogia napoletana? Adottando un’idea di Prescott riguardo spazi che esercitano una propria forza o azione, si può dire che il rione esercita una forza tipo “vortice” su Lenù (“Ero finita in un vortice che mi tirava sempre più giù, e un ipotetico ritorno al rione sarebbe stata la prova che avevo toccato il fondo.”, SBP, 239); non solo quando vi si trova dentro, ma anche quando ne è lontana.³⁷¹ È un concetto che rammenta le riflessioni di Katrin Wehling-Giorgi, allorché scrive della relazione tra lo spazio e l’“oscillazione esistenziale” e del rione come “uno spazio intimo di alterità”³⁷² dal quale Lenù sente la necessità di distaccarsi,³⁷³ ma allo stesso tempo ne è attratta continuamente.³⁷⁴ Sono forze centrifughe e centripete, queste che il rione esercita sulla protagonista principale della

³⁶⁹ Segnini, *ibid.* Così si legge nella parte finale della tetralogia ferrantiana: “Nel 2005 andai a Napoli, incontrai Lila. [...] Nel vedere africani, asiatici a ogni angolo del rione, nel sentire odori di cucine sconosciute, si entusiasmava, diceva: io non sono andata in giro per il mondo come hai fatto tu, però, vedi, il mondo è venuto lui da me. [...] Il vecchio dialetto aveva subito accolto, secondo una consolidata tradizione, lingue misteriose, e intanto stava facendo i conti con abilità fonatorie diverse [...] La pietra grigia delle palazzine aveva insegne imprevedute, vecchi traffici leciti e illeciti si mescolavano ai nuovi, l’esercizio della violenza si apriva a nuove culture.” (SBP, 438-439)

³⁷⁰ Serenella Iovino, “Bodies of Naples: Stories, Matter, and the Landscapes of Porosity,” *Material Ecocriticism*, Ed. by S. Iovino and S. Oppermann, n.d., pp. 97–113. Sul concetto di porosità vedi anche Jessica Sciubba, ‘Blurring Bodily Boundaries: On the Rione’s Abjective Agency in Ferrante’s Cycle of L’amica Geniale’, *Annali d’Italianistica* 37 (2019): p. 507.

³⁷¹ Prescott scrive di uno spazio come “vortex, exerting a narrative pull in which the structure of the narrative and the consciousness of the characters are persistently drawn back to the building’s indeterminate history, intrigue and undeniably disconcerting power.”, in Prescott, p. 94. Quando, nel terzo volume, Lenù ritorna per un breve periodo al rione insieme al marito Pietro e famiglia, rifiuta l’ospitalità di Marcello Solara, marito della sorella Elisa. In questa circostanza Lenù ammette: “E m’accorsi che mi stava aumentando la cadenza dialettale per il nervoso, che alcune parole mi venivano nel napoletano del rione, che il rione - dal cortile, allo stradone, al tunnel - mi stava imponendo la sua lingua, il modo di agire e reagire, le sue figure, quelle che a Firenze sembravano immagini sbiadite e qui invece erano in carne e ossa.” (SFR, 299)

³⁷² “[Ferrante’s] female protagonists are afflicted by a permanent sense of ‘oscillation’. Even when Elena Greco has grown into an educated, successful writer with a confident public appearance, there remains a substratum of otherness, resulting in a propensity to break down and dissolve that persists as one of the central traits of Ferrante’s protagonists. This existential oscillation is equally mirrored in a spatial dimension: while Lenù spends her adolescence and early childhood turning her back on the rione, she remains both magnetically drawn to and repelled by this intimate space of alterity.”, in Katrin Wehling-Giorgi, “Elena Ferrante’s Neapolitan Novels: Writing Liminality.”, *Allegoria*, October 1, 2016, p. 206.

³⁷³ “Me ne devo andare dal rione, da Napoli, mi dissi...” (SNC, 313); “Cosa c’entro, pensavo, con queste storie meschine, con la piccola vendetta di Marcello Solara, con questo sbattersi e stare tutti in ansia per i soldi, per le automobili, per le case, per mobili e soprammobili e villeggiature? E come ha potuto Lila, dopo Ischia, dopo Nino, tornare a giostrare con questi camorristi? Prenderò la licenza, farò un concorso, lo vincerò. Andrò via da questo schifo, il più lontano possibile.” (SNC, 315); Lenù, sposata con due bambine e poi separata dal marito, ritornata al rione per iniziare a scrivere di nuovo, finisce per ammettere: “... la parte di me che da tempo si era tirata fuori dal rione s’indignava, si preoccupava delle bambine, diceva basta.” (SBP, 254)

³⁷⁴ “Accettare il rione, cacciar via la superbia, castigare la presunzione, smetterla di umiliare chi mi ama.” (SNC, 22); “Volevo tornare a sprofondare nel rione, essere com’ero stata.” (SNC, 26-27)

tetralogia. Riguardo il nesso tra tali forze opposte vissute soprattutto da Lenù, e la categoria del “glocal”,³⁷⁵ Fusillo scrive che:

designa una coesistenza quasi paradossale fra valorizzazione delle culture locali e circolazione globale. [...] Nell’*Amica geniale* la tensione fra locale e globale si avverte continuamente: la protagonista esalta il piacere di espandersi che le viene dai viaggi di lavoro prima in Europa poi negli States, e dai trasferimenti a Pisa e Firenze, ma poi torna continuamente nel rione, trasferendovisi con le figlie per un lungo, decisivo periodo [...] Si tratta di un conflitto fra spinta centrifuga e spinta centripeta, incarnate dalle due protagoniste, Lenù e Lila...³⁷⁶

Il rione è anche lo scantinato della memoria per Lenù, che tramite la sua scrittura cerca di riportare alla superficie ricordi, fatti ed episodi passati:

un nucleo centrale dell’interiorità e della creatività di Elena - quindi come luogo oscuro dell’anima, che la sua vita nomade esporta, mimetizza e trascrive [...] 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).³⁷⁷

Nel rione - inteso dalle prime due figlie di Lenù come “punizione”³⁷⁸ - Lenù trova una forte fonte di ispirazione.³⁷⁹ Nel quarto volume della tetralogia, dopo aver attraversato un periodo di crisi d’ispirazione, Lenù manda al suo editore le bozze di un romanzo che anni prima non era piaciuto né alla suocera Adele, né a Lila. Avendo ricevuto una reazione positiva riguardo tale lavoro, Lenù capisce l’importanza del rione: “All’improvviso cominciai a guardare la città e soprattutto il rione come una parte importante della mia vita dalla quale non solo non dovevo prescindere ma che era essenziale alla buona riuscita del mio lavoro.” (SBP, 243) Lenù cambia d’umore. Capisce che Napoli e il rione le giovano per la sua scrittura: “... tornare al punto di partenza è stato un ulteriore passo avanti [...] Ma la materia narrativa, lo spessore umano dei personaggi venivano dal rione...” (SBP, 243-244); più avanti si legge anche, “... il mio libro era ormai ben nutrito degli echi di tanti minuscoli fatti del rione.” (SBP, 261)

Il rione - ma anche Napoli - qui viene inteso come lo scantinato nel quale Lenù trova la materia prima per scrivere.³⁸⁰ Da non dimenticare però che, prima di scrivere, Lenù aveva letto i quaderni-diario che Lila le aveva affidato nella primavera del 1966, sei anni dopo essersi

³⁷⁵ È un termine discusso da Segnini, in Elisa Segnini, ‘Andrea Camilleri’s Montalbano and Elena Ferrante’s *L’amica geniale*: The Afterlife of Two “Glocal” Series’, *The Translator* 0, no. 0 (3 August 2018): 1–17, <https://doi.org/10.1080/13556509.2018.1502607>. Per Segnini il termine “glocal” si riferisce a quelle opere letterarie che “both stress and fetishize the local but have circulated worldwide in their afterlife in translation.”, *ibid.*, p. 2.

³⁷⁶ Fusillo, pp. 150-151.

³⁷⁷ De Rogatis, ‘Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell’*Amica geniale*’, p. 131.

³⁷⁸ Durante una discussione con la sua primigenita Dede, a Lenù vengono rivolte queste parole: “... non c’è possibilità di avere un rapporto vero con te, le uniche cose che contano sono il lavoro e zia Lina; non c’è niente che non venga risucchiato là dentro, la vera punizione, per Elsa, è restare qui...” (SBP, 398)

³⁷⁹ Ferrante ammette: “Napoli è la mia città, e non so prescindere da essa anche quando la detesto. Vivo altrove, ma devo tornarci spesso, perché solo lì ho l’impressione di redimermi e tornare a scrivere con convinzione.”, in Ferrante, *La frantumaglia*, p. 292.

³⁸⁰ Giulia Calligaro descrive il rione come “il laboratorio dove si rivela la fragilità della Storia.”, in Ferrante, *La frantumaglia*, p. 233.

sposata con Stefano Carracci.³⁸¹ Lenù aveva letto con grande attenzione tali quaderni - dentro i quali c'era descritta anche la vita nel rione³⁸² - e ammette che aveva imparato il contenuto a memoria:

Quei quaderni li imparai a memoria e alla fine mi fecero sentire il mondo della Normale, le amiche e gli amici che mi stimavano, lo sguardo affettuoso di chi tra i professori m'incoraggiava a fare sempre di più, parte di un universo troppo protetto e perciò troppo prevedibile, se confrontato con quello tempestoso che, nelle condizioni di vita del rione, Lila era stata capace di esplorare con le sue righe frettolose, in pagine sgualcite e macchiate.” (SNC, 400)

La decisione di Lenù di ritornare a vivere nel rione viene accettata anche da Lila, però sotto certe condizioni: “La scelta di risiedere al rione per [Lila] era sensata solo se continuavo a collocarmi tra quelli che scrivono libri, collaboravano a riviste e giornali, comparivano qualche volta in televisione. Mi voleva sua amica, sua vicina di casa, a patto che avessi quell'aura.” (SBP, 252)

Anche se Lenù aveva lasciato il rione e Napoli quando non aveva ancora vent'anni per vivere in città diverse nel centro-nord (come Pisa e Firenze) e nel nord Italia (come Milano e Genova), persino in altri paesi come la Francia e la Germania, continua ad essere influenzata dalle proprie origini di ragazza del rione, semanticamente legato al dialetto e al tema della violenza. Lei stessa ammette che “giù a Napoli, invece, soprattutto al rione, perdevi finezza, del mio secondo libro nessuno aveva saputo niente, se i soprusi mi facevano infuriare passavo al dialetto e agli insulti più laidi.” (SBP, 147)

Il rapporto delle due protagoniste con lo spazio del rione si lega persino al concetto di smarginatura. Bakopoulos ricorda che Lenù si sente euforica quando esce dai propri confini (in questo caso il rione), mentre i confini di Lila, che sono rigidi e infrangibili, si dissolvono e la impauriscono.³⁸³ Questa Lila dalla natura rizomatica,³⁸⁴ anche se non lascia mai l'ambiente del

³⁸¹ “Nella primavera del 1966, Lila, in uno stato di grande agitazione, mi affidò una scatola di metallo che conteneva otto quaderni [...] Non era un diario [...] Pareva piuttosto la traccia di una cocciuta autodisciplina alla scrittura [...] Ma non c'erano solo pagine descrittive. Comparivano [...] esercizi di traduzione in latino e in greco. E interi brani in inglese sulle botteghe del rione, sulla merce [...] ragionamenti sui libri che leggeva, sui film che vedeva nella sala del prete. E molte delle idee che aveva sostenuto nelle discussioni con Pasquale, nelle chiacchiere che facevamo io e lei.” (SNC, 15-16).

³⁸² “... i quaderni sprigionavano la forza di seduzione che Lila spandeva intorno fin da piccola. Aveva trattato il rione, i famigliari, i Solara, Stefano, ogni persona e cosa, con una precisione spietata.” (SNC, 16)

³⁸³ Bakopoulos, p. 417.

³⁸⁴ Questa è un'idea, certamente da essere sviluppata ulteriormente in altro luogo, che è nata dopo aver letto l'introduzione al libro di Deleuze e Guattari, *A Thousand Plateaus*. In relazione al personaggio imprevedibile di Lila mi hanno colpito soprattutto passaggi come i seguenti: “unlike trees or their roots, the rhizome connects any point to any other point, and its traits are not necessarily linked to traits of the same nature; it brings into play very different regimes of signs, and even nonsign states. The rhizome is reducible neither to the One nor the multiple. [...] It has neither beginning nor end, but always a middle (milieu) from which it grows and which it overflows. [...]). When a multiplicity of this kind changes dimension, it necessarily changes in nature as well, undergoes a metamorphosis. Unlike a structure, which is defined by a set of points and positions, with binary relations between the points and biunivocal relationships between the positions, the rhizome is made only of lines [...] The rhizome is an antigenealogy. It is a short-term memory, or antimemory. The rhizome operates by variation, expansion, conquest, capture, offshoots. [...] the rhizome is an acentered, nonhierarchical, nonsignifying system without a General and without an organizing memory or central automaton [...] A rhizome has no beginning or end; it is always in the middle, between things, interbeing, intermezzo. [...] The tree imposes the verb “to be,” but the fabric of the rhizome is the conjunction, “and. . . and. . . and. . .” This conjunction carries enough force to shake and

rione, riesce lo stesso a cambiare, a ‘smarginare’ continuamente.³⁸⁵ Di lei, Lenù, durante una breve vacanza estiva a Ischia, scrive:

Dovetti prendere atto che la Lila che mi aveva scritto quelle parole era scomparsa. [...] colei che aveva scritto *La fata blu*, la ragazzina che aveva imparato il latino e il greco da sola, quella che aveva divorato mezza biblioteca del maestro Ferraro, perfino quella che aveva disegnato le scarpe incorniciate nella calzoleria. [...] nella vita d’ogni giorno non la vedevo, non la sentivo più. (AG, 261)

Lo smarginare (“smarginatura” viene tradotta in inglese da Ann Goldstein come “dissolving margins”) dà a Lenù l’ispirazione creativa³⁸⁶ laddove per Lila è solo un’esperienza terrificante. Basta rammentare l’episodio di smarginatura di Lila durante il terremoto del 23 novembre 1980 a Napoli:

Lila era in piedi al centro della stanza, curva, a testa china, gli occhi stretti, la fronte corrugata, le mani che tenevano la pancia come se temesse che le schizzasse via per perdersi nello spolverio di intonaco. I secondi scivolavano via ma niente mostrava di voler tornare in ordine, la chiamai. Non reagì, mi sembrò compatta, l’unica tra tutte le forme presenti non soggetta a sussulti, a tremiti. Pareva aver cancellato ogni sentimento [...] Lila, chiamai. Mi mossi per afferrarla, trascinarla via [...] Lila si divincolò, gridò: non mi toccare. Fu un urlo rabbioso, m’è rimasto impresso più dei secondi lunghissimi del terremoto. Capii che mi ero sbagliata: lei, sempre al governo di tutto, in quel momento non stava governando niente. Era immobile per l’orrore, temeva che se solo l’avessi sfiorata si sarebbe rotta. (SBP, 157-158)³⁸⁷

uproot the verb "to be." [...] proceeding from the middle, through the middle, coming and going rather than starting and finishing. [...] The middle is by no means an average; on the contrary, it is where things pick up speed.”, in Felix Guattari and Gilles Deleuze, “A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia,” *Journal of Interdisciplinary History* 19, no. 4 (1989): 657, <https://doi.org/10.2307/203963>, pp. 21, 25.

³⁸⁵ Di Lila, Lenù scrive: “Sapevo - forse speravo - che nessuna forma avrebbe mai potuto contenere Lila e che presto o tardi avrebbe spaccato tutto un’altra volta.” (AG, 261); si assiste a una Lila che muta continuamente, fra il fragile e il violento, anche quando ammette a Lenù: “vi imbroglia tutti, imbroglia sul peso e su mille altre cose, imbroglia il rione, non ti fidare di me, Lenù, non ti fidare di quello che dico e faccio [...] Cambiava nel giro di pochi secondi...” (SNC, 144)

³⁸⁶ Da non dimenticare però che dietro a quello che scrive Lenù e dietro al suo successo come scrittrice ci sono i quaderni di Lila: “In treno aprii la scatola di metallo, anche se avevo giurato di non farlo. C’erano otto quaderni. Fin dalle prime righe cominciai a star male. Una volta a Pisa, il malessere crebbe nei giorni, nei mesi. Ogni parola di Lila mi rimpicciolì. Ogni frase, anche quelle scritte quando ero ancora bambina, mi sembrò che svuotasse le mie non di allora, ma di adesso. E intanto ogni pagina accese pensieri miei, idee miei, pagine mie come se fino a quel momento fossi vissuta in un torpore studioso ma inconcludente. Quei quaderni li imparai a memoria e alla fine mi fecero sentire il mondo della Normale, le amiche e gli amici che mi stimavano, lo sguardo affettuoso di chi tra i professori m’incoraggiava a fare sempre di più, parte di un universo troppo protetto e perciò troppo prevedibile, se confrontato con quello tempestoso che, nelle condizioni di vita del rione, Lila era stata capace di esplorare con le sue righe frettolose, in pagine sgualcite e macchiate.” (SNC, 400) Dietro al rione, dietro al suo disordine e caos, c’è quest’energia nascosta alla quale Lenù ambisce. È un’energia che ha di quello che Flora Ghezzeo e Sara Teardo chiamano “an unrelenting *Streben*, a vital, restless energy.”, in Ghezzeo, ‘On Lila’s Traces’, p. 182.

³⁸⁷ Riguardo l’episodio del terremoto e il comportamento di Lila, Bakopoulos scrive: “When Naples is shaken up by the earthquake, it is also given a bodily form: ‘it seemed that the heart of the neighbourhood, of the city, was about to burst.’ [...] The earthquake brings about another crisis of boundaries, though for Elena it secures them whereas for Lila it dissolves them.”, in Bakopoulos, p. 407. Lo smarginare come esperienza terrificante si vede anche qui: “Che le persone, ancor più delle cose, perdessero i loro margini e dilagassero senza forma è ciò che ha spaventato di più Lila nel corso della sua vita. L’aveva atterrita lo smarginarsi del fratello, che amava più di ogni altro suo familiare, e l’aveva terrorizzata il disfarsi di Stefano nel passaggio da fidanzato a marito. Ho saputo solo dai suoi quaderni quanto l’avesse segnata la sua prima notte di nozze e come temesse il possibile stravolgersi del

La smarginatura come concetto dà l'idea di disfacimento (Lila), trasformazione da uno stato solido a uno stato liquido e poi fluido. È un movimento opposto al concetto di creazione o ispirazione creativa (Lenù) che cambia le cose da fluide (idee) a solide (parole scritte). L'episodio del terremoto di Napoli è centrale nell'illustrare tali movimenti opposti:

Si muoveva tutto: il mare di fuoco sotto la crosta terrestre, e le fornaci delle stelle, e i pianeti, e gli universi, e la luce dentro la tenebra, e il silenzio nel gelo. Ma io [Lenù], [...] sentivo che in me lo spavento non riusciva a mettere radici, e perfino la lava, tutta la materia in fusione che immaginavo nel suo ruscillare igneo dentro il globo terrestre, tutta la paura che mi metteva, si sistemavano nella mente in frasi ordinate, in immagini armoniche, diventava un lastricato di pietre nere come per le strade di Napoli, un lastricato di cui io ero sempre e comunque il centro. Mi davvo peso [...] sapevo darmelo, qualsiasi cosa accadesse. Tutto ciò che mi investiva [...] sarebbe passato e io [...] io sarei rimasta ferma, ero la punta del compasso che è sempre fissa mentre la mina corre intorno tracciando cerchi. Lila invece [...] faticava a sentirsi stabile. [...] Per quanto ci avesse sempre dominati tutti e a tutti avesse imposto e imponesse un modo d'essere [...] lei avvertiva se stessa come una colata, e tutti i suoi sforzi erano, a conti fatti, rivolti soltanto a contenersi. Quando, malgrado la sua ingegneria preventiva sulle persone e sulle cose, la colata prevaleva, Lila perdeva Lila, il caos pareva l'unica verità, e lei - così attiva, così coraggiosa - si cancellava atterrita, diventava niente. (SBP, 165)³⁸⁸

Tale avvenimento (ma anche altri, come quello che succede durante il capodanno del 1958-59)³⁸⁹ rammenta le parole di Sambuco riguardo l'esperienza di Olga chiusa nel proprio appartamento nel romanzo *I giorni dell'abbandono*: "The fragmentation of the self that Olga suffers is at the same time disintegration of the sense of unity of the house, as well as loss of a sense of corporeality."³⁹⁰ L'appartamento come spazio ne *I giorni dell'abbandono* equivarrebbe perciò al rione nella tetralogia. In ambedue i casi si assiste alla frammentazione dell'io che porta a una perdita di un senso di corporeità: questo succede a Lila tramite gli episodi di smarginatura ma anche tramite la sua scomparsa finale.³⁹¹ Nel quarto volume della serie de *L'amica geniale*, Lila non si sente più a suo agio nella propria casa (cioè il rione) perché vi perdurano la violenza e la corruzione. Già nel secondo volume della tetralogia Lila aveva percepito il rione come "uno spazio molle, abitato ormai da forme senza definizione." (SNC, 356) Lila perciò rifiuta di abitare fisicamente lo spazio del rione, e la sua uscita di scena forza Lenù a scrivere e a investigare la psiche dell'amica (di Lila, ma anche la propria) e aiuta lei (Lenù) "to face the

corpo del marito, il suo deformarsi per le spinte interne delle voglie e delle rabbie o, al contrario, dei disegni subdoli, delle viltà. Specialmente di notte temeva di svegliarsi e trovarlo sformato nel letto, ridotto a escrescenze che scoppiavano per troppo 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)

³⁸⁸ Caterina Verbaro osserva che "Lila rappresenta [...] la negazione del senso, la sfiducia nella persistenza, il destino di finitudine, il dubbio di inesistenza." Verbaro mette in netta contrapposizione "il nichilismo di Lila" e "il volenteroso spirito costruttivo di Lena.", in Verbaro, 'Cancellature. Il caso Elena Ferrante/5'.

³⁸⁹ "Lila immaginò, vide, senti - come se fosse vero - suo fratello che si rompeva. Rino, davanti ai suoi occhi, perse la fisionomia che aveva sempre avuto da quando se lo ricordava [...] qualcosa violò la struttura organica di suo fratello, esercitò su di lui una pressione così intensa che ne spezzò i contorni, e la materia si espanse come un magma mostrandole di che cosa era veramente fatto [...] ogni margine cadeva e anche lei, i suoi margini, diventavano sempre più molli e cedevoli." (AG, 172)

³⁹⁰ Sambuco, 'Construction and Self-Construction in Elena Ferrante's Gendered Space', pp. 125-126.

³⁹¹ Questo è da collegare al commento di Anne Lambright riguardo Fredric Jameson e la relazione del soggetto allo spazio nel quale vive: "In the postmodern era we suffer from a breakdown of spatial limits and hierarchies - what Jameson calls a crisis of boundaries - that denotes a crisis of the subject.", in Lambright, 'On Being a Woman in the City of Kings: Women Writing (in) Contemporary Lima', p. 52; ma anche al rapporto tra l'ansietà spaziale e la fragilità ontologica del quale tratta Prescott, p. 27.

dark areas of her own existence and to overcome tension and struggles.”³⁹² Attraverso la scomparsa di Lila, Lenù può pensare fuori dell’ordine simbolico patriarcale per mezzo dell’*écriture féminine*. Il bisogno di scrivere tutto quello che riguarda Lila è anche un bisogno di Lenù di costruire un adeguato senso di identità. Perciò il processo di scrittura significa non solo l’inizio del processo di ricostruzione del proprio ‘io’, ma anche un senso di ricomposizione dello spazio che abita, cioè quello del rione/casa materna.³⁹³ Tale forte nesso tra Lila e il rione risulta chiaro nella seguente riflessione di Lenù:

... era rimasta tutta dentro quell’ambiente. La sua voce, il suo sguardo, i suoi gesti, la sua cattiveria e la sua generosità, lo stesso dialetto erano intimamente connessi al nostro luogo di nascita [...] Attingere quindi a lei per dare verità al mio racconto mi pareva una cosa indispensabile. (SBP, 255)

Per Ferrante, Lila e Lenù sono fatte della stessa materia della quale è fatto il rione: una materia concepita “come se fosse allo stato fluido e trascinasse con sé di tutto.” Ferrante contrappone la mobilità delle due protagoniste, che niente pareva riuscire a stabilizzare veramente, alla fissità chiusa dell’ambiente. L’autrice fa sì che le due protagoniste “si attraversassero reciprocamente come se fossero d’aria. Ma senza mai liberarsi della forza d’attrazione del luogo di nascita.”³⁹⁴

4.1.4 Il tunnel

Il ‘tunnel’ come parola si menziona per la prima volta a pagina 69, nel sedicesimo capitolo della parte intitolata “Infanzia. Storia di don Achille” de *L’amica geniale*. È il momento in cui per la prima volta Lila e Lenù bambine decidono di “non andare a scuola e passa[re] i confini del rione.” (AG, 68) La descrizione della traversata di tale spazio (è un “tunnel a tre bocche”, AG, 69) ha del magico e allo stesso tempo del racconto fiabesco e d’iniziazione:

La bocca di destra era nerissima, non ci eravamo mai infilate dentro quell’oscurità. Ci prendemmo per mano e andammo. Era un passaggio lungo, il cerchio luminoso dell’uscita pareva lontano. Una volta abituate alla penombra vedemmo, stordite dal rimbombo dei passi, le righe d’acqua argentata che scivolavano lungo le pareti, le grandi pozzanghere. Procedemmo tesissime. Poi Lila lanciò un grido e rise per come il suono esplodeva violento. Subito dopo gridai io e risi a mia volta. Da quel momento non facemmo che gridare, insieme e separatamente: risate e grida, grida e risate, per il piacere di sentirle amplificate. La tensione si allentò, cominciò il viaggio. (AG, 70-71)

Questa volta le due amiche compiono un viaggio in senso orizzontale, non più verticale (“Mi sentii esposta all’ignoto con gioia. Niente di paragonabile alla discesa negli scantinati o all’ascesa fino alla casa di don Achille.”, AG, 71). Dall’altra parte del tunnel Lila e Lenù trovano “una strada tutta dritta a perdita d’occhio, la strada che, secondo ciò che aveva detto Rino a Lila, a farla tutta si arrivava al mare.” (*ibidem*)

Come osserva Laura Benedetti, il tunnel “segna la demarcazione tra i due universi”, cioè tra il “microcosmo asfissiante del quartiere in cui si aggirano le protagoniste”, e tutto il resto, incluso

³⁹² Sambuco, ‘Construction and Self-Construction in Elena Ferrante’s Gendered Space’, p. 125.

³⁹³ *Ibid.*, pp. 126-127.

³⁹⁴ Ferrante, *La frantumaglia*, p. 357.

il mare. L'attraversata del tunnel per Benedetti segna inoltre uno sviluppo nella relazione tra Lila e Lenù: nelle sue parole,

“L'amicizia ‘frontale’ si trasforma dunque in amicizia ‘laterale’ [...] abbandonando la dimensione privata dei giochi in cortile, le due si mettono in cammino, l'una a fianco dell'altra, per tentare di ridisegnare la geografia urbana, ridefinire il territorio, esplorare la novità costituita dalla loro presenza in uno spazio interdetto.”³⁹⁵

Benedetti perciò lega il rapporto Lila-Lenù allo spazio nel quale agiscono e maturano. Quella delle due amiche di lasciare il rione e andare oltre il tunnel è anche un “avventura [che] permette dunque ad Elena di intravedere, per la prima volta, la possibilità di evadere dal mondo del quartiere.”³⁹⁶ Si capisce quindi che il tunnel è uno spazio “in-between” che segna il confine tra il mondo piccolo del rione e tutto quello che c'è oltre, ma anche uno spazio nel quale le protagoniste vengono colte “in transition from one part of their ‘life-cycle’ to another.”³⁹⁷

L'attraversata del tunnel rifletterà perciò il rapporto delle due amiche con lo spazio: Lenù “riesce ad approfittare delle opportunità che le si offrono per allontanarsi dall'ambiente cui sembrerebbe destinata e Lila [...] si ritrae invece spaventata dall'ignoto e soffoca caparbiamente ogni possibilità di mutamento.”³⁹⁸ Riuscire a oltrepassare il tunnel e lasciare indietro il rione è una prova di forza per Lila, che nel terzo volume della tetralogia dice a Lenù: “Tu sei forte [...] io non lo sono mai stata. Tu tanto più ti senti vera e stai bene, quanto più ti allontani. Io, se solo passo il tunnel dello stradone, mi spavento.” (SFR, 158)

Per Zagrebelsky il tunnel è un altro dei “luoghi emblematici che sono poli di attrazione attorno a cui gravitano i fatti” narrati nella tetralogia ferrantiana, e “segna per sempre il loro legame di amicizia [e] [...] il primo intrigante richiamo che Lenù subisce del mondo esterno al ‘perimetro miserabile del rione’.”³⁹⁹ Oltrepassando la soglia che è il tunnel, si verificano quelli che Grace Russo Bullaro chiama “changes in manners and attitudes”,⁴⁰⁰ nel senso che questo episodio, nel quale Lila e Lenù vagano oltre il rione alla ricerca del mare, è profetico del futuro successo di Lenù e del fallimento (o riluttanza) di Lila nello scappare dai limiti del loro passato.⁴⁰¹

Già da bambine le due amiche vivono il trauma (oltrepassando la soglia del tunnel e introducendosi in uno spazio ancora ignoto) che si ripeterà nel futuro quando saranno più mature. Lenù vivrà tale trauma oltrepassando la soglia fisicamente e uscendo dal rione/Napoli; dal canto suo, anche se Lila non esce mai fisicamente da questi confini limitati, vive il trauma

³⁹⁵ Laura Benedetti, “Il linguaggio dell'amicizia e della città: ‘L'amica Geniale’ di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento,” *Quaderni d'italianistica* 33, no. 2 (February 9, 2013): p. 174.

³⁹⁶ Benedetti, p. 175.

³⁹⁷ Prescott, p. 253.

³⁹⁸ Benedetti, p. 177.

³⁹⁹ Zagrebelsky, ‘Le donne di Elena Ferrante’.

⁴⁰⁰ Infatti, dopo l'insuccesso dell'avventura oltre il tunnel, Lenù riflette su quello che era appena accaduto: “Per tutta la notte cercai di capire cosa fosse realmente successo [...] Si era verificata una misteriosa inversione di atteggiamenti: io, malgrado la pioggia, avrei continuato il cammino, mi sentivo lontana da tutto e da tutti, e la lontananza - avevo scoperto per la prima volta - mi estingueva dentro ogni legame e ogni preoccupazione; Lila s'era bruscamente pentita del suo stesso piano, aveva rinunciato al mare, era voluta tornare dentro i confini del rione.” (AG, 74)

⁴⁰¹ Russo Bullaro, p. 23.

ogni volta che subisce l'esperienza della smarginatura, che potrebbe essere intesa come un "incontro con un'altra realtà".⁴⁰²

Questo porta a una riflessione finale: il concetto di smarginatura può essere inteso anche come tunnel, nel senso che entrambi i concetti possono essere rappresentazioni di situazioni, o spazi di connessione, o ponti, che portano da una realtà a un'altra. Nel caso di Lila e Lenù bambine, spingersi oltre il tunnel è anche metafora di quello che non è ancora accaduto ma che accadrà. Lenù bambina anticipa già la sua inclinazione ad attraversare da uno spazio-cerchio concentrico a quello seguente e più largo, fin quando raggiungerà il cerchio più esterno allorché, diventando scrittrice di successo, visita vari paesi esteri durante la promozione dei suoi libri. Invece, la paura di Lila bambina di andare oltre il tunnel e arrivare fino al mare rifletterà la sua decisione da adulta di rimanere chiusa per tutta la vita nel cerchio interno più piccolo che è quello del rione. Il tunnel in questo caso è la "porta" (come quella che Olga, la protagonista de *I giorni dell'abbandono*,⁴⁰³ non poteva aprire, con la conseguenza di rimanere imprigionata nel proprio appartamento per alcuni giorni) che Lila nella tetralogia napoletana non può, o meglio, non vuole aprire o sorpassare. Lila (madre simbolica) chiede a Lenù (figlia simbolica) - come Olga, nel secondo romanzo di Ferrante, chiede alla propria figlia di aiutarla - di "aprire la porta" e andare oltre per vedere il rione/casa dall'esterno, così stabilendo una nuova relazione con questo spazio confinante. Questo Lila lo fa aiutando e incoraggiando Lenù a continuare la sua istruzione accademica.

4.1.5 La fabbrica

Dopo aver terminato il suo matrimonio con Stefano Carracci nel 1966, Lila va a vivere insieme al figlio Gennaro, ancora bambino, a San Giovanni a Teduccio, dove trova un lavoro nella fabbrica di salumi Soccavo. È un lavoro spossante, che dura lunghi mesi e che porta Lila a una crisi di nervi.⁴⁰⁴ Proprio a questo punto, Lila chiede di Lenù ed esprime il desiderio di parlare urgentemente con lei. (SFR, 88) Lenù viene avvicinata da Pasquale ed Enzo, e incontra Lila che non vede da tanti anni. Di fronte all'amica "sdraiata su una branda", Lenù osserva subito: "La trovai ancora più smagrita, ancora più pallida, aveva occhi rossi, le pinne nasali screpolate, le mani lunghe segnate dai tagli." (SFR, 90) Quello che seguirà è una lunga confessione di Lila che fa da guida poi al racconto degli anni tra il 1967 e il 1969, che nel terzo volume della tetralogia occupa lo spazio tra le pagine 87 e 153.⁴⁰⁵

Ma ancora prima di questo, dopo la morte della maestra Oliviero, Lenù aveva ricevuto un pacco dentro il quale c'era anche *La fata blu*, il racconto che Lila aveva scritto da bambina circa 14 anni prima, e che era servito da base al romanzo d'esordio di Lenù. Nel momento in cui decise

⁴⁰² Zagrebelsky, 'Le donne di Elena Ferrante'.

⁴⁰³ Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono* (Roma: Edizioni e/o, 2015).

⁴⁰⁴ "Ma Lila, che di solito rientrava alle quattro e mezzo dalla fabbrica, alle sette [...] non s'era ancora vista. [...] Lila era comparsa solo intorno alle nove, pallidissima, molto nervosa. L'unica frase che aveva detto, ma con un tono spaventato, era: mi si stanno staccando le unghie. Cosa falsa, Enzo le aveva preso le mani e aveva controllato, le unghie erano a posto." (SFR, 88)

⁴⁰⁵ Tiziana De Rogatis, *Elena Ferrante: Parole chiave*, Dal Mondo (Roma: Edizioni e/o, 2018), p. 42.

di restituire *La fata blu* a Lila, Lenù le fece capire che in un certo senso questo brevissimo racconto aveva portato al suo successo come scrittrice. (SNC, 454)

Il primo contatto di Lenù con lo spazio della fabbrica Soccavo è negativo.⁴⁰⁶ Contribuiscono a rafforzare tale impressione ostile il “colore giallo”, la “porta pesante”, l’odore di grasso insopportabile, “una ragazza evidentemente arrabbiata”, e i lavoratori e lavoratrici che a Lenù sembrano “chiusi in un’indifferenza truce”, tutti legati alla costruzione bassa dentro la quale entra Lenù. (SNC, 458, 459, 460) Tale ambiente fisico della fabbrica Soccavo viene descritto nel secondo volume, Capitolo 124.

Quella che scorge Lenù in fabbrica è una Lila quasi spettrale:

La trovai invece alle celle. Venne fuori da un frigorifero insieme a una sorta di alito bianco. Portava in spalla, coadiuvata da un tizio di bassa statura, un blocco rossastro di carne congelata. [...] Le vidi subito una mano fasciata. [...] Aveva occhi febbricitanti, le guance erano più incavate del solito [...] Volevo abbracciarla ma non osai: temevo, non so perché, che mi si sbriciolasse tra le braccia. [...] Era di un colorito grigiastro, pareva senza sangue [...] mi colpirono il gonfiore delle mani e le ferite, tagli vecchi e nuovi, uno fresco sul pollice della sinistra, infiammato ai bordi... (SNC, 460, 461)

Questa esperienza della fabbrica è come una discesa negli inferi per Lila - è anche uno spazio dove le molestie sessuali alle donne sono d’obbligo,⁴⁰⁷ e ciò si riflette soprattutto nel modo in cui Lila viene descritta fisicamente, ma anche in quello nel quale risponde a Lenù quando le parla della *Fata blu*: ““Cos’è La fata blu’. [...] ‘Libro?’ [...] ‘È passato un sacco di tempo da allora’ [...] ‘Sono stata una bambina presuntuosa’ ...”, per poi chiamare il suo racconto una “stupidaggine.” (SNC, 462) Al termine di questo incontro in fabbrica tra le due amiche, Lenù vede Lila - “senza forma di donna in quel suo abbigliamento” - prima sfogliare le poche pagine della *Fata blu* e subito dopo gettarlo nel fuoco che stava al centro del cortile. (SNC, 465) È un addio ai tempi belli e al mondo dell’infanzia, un gesto da parte di Lila che sicuramente provoca agonia nel lettore. Questo episodio viene poi ripreso nel terzo volume, Capitolo 28.

Nel frattempo, Lila continua a pensare sempre all’educazione del proprio figlio, Gennaro (SFR, 92), e allo stesso tempo, dopo le lunghe e faticose ore in fabbrica, cerca di reagire con grande determinazione trascorrendo le notti con Enzo, suo nuovo compagno, e imparando a conoscere “i linguaggi di programmazione.” (SNC, 463)⁴⁰⁸ Questa è la sua nuova passione, malgrado il

⁴⁰⁶ “Arrivai nell’area della fabbrica Soccavo per un sentiero di terra battuta, tra rifiuti di ogni genere, un filo di fumo nero nel cielo gelato. Già prima di vedere il muro di cinta avvertii un odore di grasso animale misto a legna bruciata che mi disgustò.” (SNC, 458) Lo spazio della fabbrica viene legato a un senso di deterioramento nel terzo volume della tetralogia, anche perché, come si vedrà, la vita in fabbrica è fatta di abusi di tipo verbale e sessuale. Riguardo Bruno Soccavo si legge che “non c’era continuità tra i tempi di Ischia e la fabbrica di salumi: in mezzo si stendeva il vuoto, e nel salto da uno spazio all’altro Bruno [...] si era guastato.” (SFR, 96)

⁴⁰⁷ A Lenù Lila risponde, “Bruno è una merda più di tutti. Compare qua dentro solo per vedere chi di noi si può chiavare dentro la stagionatura.” (SNC, 461) Nel terzo volume poi si legge che “In fabbrica [...] la troppa fatica spingeva la gente a desiderare di fottere non con la moglie o col marito a casa propria, dove si tornava stremati e senza voglia, ma lì, sul lavoro, di mattina e di pomeriggio. Gli uomini allungavano le mani a ogni occasione, facevano proposte se solo ti passavano di lato; e le donne, soprattutto quelle meno giovani, ridevano, si strusciavano col petto grande, si innamoravano, e l’amore diventava un diversivo che attenuava la fatica e la noia, dava un’impressione di vita vera.” (SFR, 95)

⁴⁰⁸ “Li vidi entrambi nella luce formidabile del sacrificio del sonno, ne sentii le voci: facevano esercizi coi diagrammi a blocchi, si allenavano a ripulire il mondo dal superfluo, schematizzavano le azioni d’ogni giorno secondo due soli valori di verità: zero e uno.” (SNC, 464)

presente miserabile trascorso in fabbrica. È una passione, un sacrificio, che più avanti porterà Lila a uscire da tale situazione di miseria, racimolare una grossa somma di soldi e, insieme a Enzo, dare vita a una propria impresa, la Basic Sight.⁴⁰⁹

Lo spazio della fabbrica ricorda pure una Lila che si iscrive al sindacato ed è ‘impegnata’ politicamente, parlando di fronte a un pubblico di lavoratori e di studenti universitari, e con Gennaro bambino in braccia, dei soprusi della vita in fabbrica. (SFR, 106) Nel suo discorso Lila schernisce gli studenti universitari, facendogli capire che non potevano comprendere la situazione di miseria nella quale si trovavano gli operai, soprattutto perché non erano partecipi dei tanti soprusi vissuti in fabbrica.⁴¹⁰ L’anno è il 1969, e a Lila, dato che si impegnava nella lotta per i diritti degli operai, viene chiesto di raccogliere tutte le mancanze e i problemi in fabbrica in un breve documento: “... l’organizzazione del lavoro, i ritmi, lo stato generale dello stabilimento, la qualità del prodotto, il rischio permanente di ferirsi o ammalarsi, le indennità miserabili, gli aumenti salariali.” (SFR, 136). Per aver fatto questo, Lila viene persino minacciata in fabbrica. È anche il periodo quando Lila, stremata per colpa dei fatti accaduti sul posto dove lavora, ha un altro episodio di smarginatura.⁴¹¹

La fabbrica è inoltre uno spazio nel quale si vivono episodi di violenza e peggio ancora. Si assiste da una parte agli studenti comunisti che distribuiscono manifesti e volantini che inneggiano alla lotta di fronte alla fabbrica Soccavo; dall’altra, arrivano i fascisti con l’intenzione di menare gli stessi studenti.⁴¹²

Anche Lenù dà il proprio contributo quando si tratta della situazione di Lila e compagni in fabbrica. Incoraggiata dalla suocera, Adele, a sperimentare con il proprio ruolo di scrittrice (SFR, 163), e con in mano un dossier contro Soccavo che Lila aveva messo insieme, Lenù telefona prima a Bruno Soccavo, chiedendogli di dare a Lila i soldi dovuti, e poi a un redattore dell’*Unità* che le offre spazio per un breve articolo, che poi pubblicherà “nelle pagine nazionali, tutto intero.” (SFR, 176)

L’esperienza della fabbrica aiuta le due amiche a riavvicinarsi, ma anche a rafforzarsi in modi diversi. Lenù aiuta Lila a uscire da questa condizione fisica ed esistenziale di crisi, facendole

⁴⁰⁹ Riguardo il posto delle donne nello spazio fabbrica vedi, Rachael Grossman, *Women’s Place in the Integrated Circuit* (New England Free Press, 1980).

⁴¹⁰ “Disse sfottendo che non sapeva niente della classe operaia. Disse che conosceva solo le operaie e gli operai della fabbrica dove lavorava, persone da cui non c’era assolutamente niente da imparare se non la miseria.” (SFR, 106) Di questo modo di pensare di Lila, Jon Baskin scrive, “If Lila has a politics, this recitation of concrete conditions [...] is the key to comprehending it. [...] Lila acknowledges the limits of this form of politics, complaining that her audience will not understand what she has said to them, ‘even if they understood it in the abstract,’ since they have not experienced what she has experienced.”, in Jon Baskin, “Out of Good Reasons,” *The Point Magazine*, June 16, 2015, <http://thepointmag.com/2015/criticism/out-of-good-reasons>.

⁴¹¹ “Dalla testa scollata le stavano uscendo figure e voci della giornata, fluttuavano per la stanza: i due ragazzi del comitato, il guardiano, i compagni di lavoro, Bruno nel camerone della stagionatura, Nadia, tutti troppo veloci come in un film muto, anche i guizzi della luce rossa del parziale avevano intervalli strettissimi, anche Filippo che le strappava dalle mani la salsiccia e gridava minacce. Tutto un trucco della mente...” (SFR, 112)

⁴¹² Di tale episodio di violenza Tessa Brown scrive: “As the fascists descend on the factory, through Lila’s eyes we see the chain of violence - of violent men - that extends through their communities, through their histories, through all four Neapolitan novels...” in Tessa Brown, ‘Ferrante on Fascism - Frontpage - e-Flux Conversations’, consultato 30 March 2019, <https://conversations.e-flux.com/t/ferrante-on-fascism/8626>. Si può leggere di tali avvenimenti anche in Grace Russo Bullaro, “The Era of the ‘Economic Miracle’ and the Force of Context in Ferrante’s *My Brilliant Friend*,” in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave, 2016), p. 30.

ottenere il denaro che Bruno Soccavo le doveva. Dal canto suo questa esperienza consolida il ruolo di Lenù non solo come scrittrice di romanzi, ma anche come scrittrice di articoli di denuncia.

4.1.6 Napoli

Affrontando dal punto di vista temporale la tetralogia napoletana, Laura Benedetti ci ricorda che “Dopo le prime pagine, il presente torinese della narratrice scompare e sulla scena rimane risolutamente il suo passato napoletano”, e che, “Il territorio che [*L'amica geniale*] ci porta ad esplorare non è però e tanto soltanto Napoli quanto l'amicizia tra donne...”⁴¹³ De Rogatis scrive poi di una Napoli - “grande teatro”⁴¹⁴ - posta ai margini dell'Italia ma allo stesso tempo centrale nel contesto globale.⁴¹⁵

Adele Ricciotti vede tale città - che rimane invariabile malgrado il progresso che colpisce l'intera Italia dal dopoguerra in poi - come “luogo di origine e di ritorno, patria rifiutata e pure amata [...] [che] diviene simbolo dell'essenza italiana e dell'impossibilità di cambiamento che [Ferrante e Maria Ortese] intuiscono e su cui scrivono.”⁴¹⁶ Napoli è perciò anche un'Itaca moderna, dalla quale si parte per un viaggio di conoscenza (come fa Lenù dal momento in cui lascia il rione-Napoli per la Normale di Pisa) per poi ritornarci, perché Napoli è già un'esperienza di conoscenza.⁴¹⁷ L'esperienza di Napoli,⁴¹⁸ ma anche del mare, come apertura e

⁴¹³ Benedetti, ‘Il linguaggio dell'amicizia e della città’, pp. 173, 174.

⁴¹⁴ Tiziana 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* (Palermo: Palumbo, 2015), p. 316. Napoli come teatro anche perché, come scrive Ricciotti, è un luogo caratterizzato da forze opposte come la delinquenza, l'ostentata violenza, da una parte, ma anche dalla poesia, dalla bellezza, dalle leggi e dalla storia, dall'altra. (vedi Ricciotti, p. 113)

⁴¹⁵ “La città è lo scenario elettivo dell'*Amore molesto* e della quadrilogia [...] Napoli è percepita nel mondo nordamericano come l'emblema di una delle diversità italiane, perché si colloca in modo originale ed eccentrico rispetto al capillare processo di disciplinamento della modernità. Nel caso della città partenopea, questa eccentricità ha preso la forma di un'anarchia [...] e di una dislocazione trasversale rispetto alle forme impersonali dell'apparato burocratico e statale. Nell'ambito [...] dell'Italia, la città di Napoli è stata posta ai margini e ha quindi elaborato per contraccolpo un'idea di modernità e di temporalità discontinua, eterogenea, eretica. Sul piano dell'immaginario, tale marginalità le ha consentito d'altronde di riposizionarsi come centrale nel mondo globalizzato, in cui le periferie tendono a sovvertire la loro tradizionale subordinazione e a farsi nuclei di irradiazione sostitutivi dei vecchi centri.”, in Tiziana 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* (Palermo: Palumbo, 2015), p. 290.

⁴¹⁶ Ricciotti, ‘Un confronto tra Elena Ferrante e Anna Maria Ortese’. Nelle parole di Ferrante stessa, “Con Napoli, comunque, i conti non sono mai chiusi, anche a distanza. [...] questa città non è un luogo qualsiasi, è un prolungamento del corpo, è una matrice della percezione, è il termine di paragone di ogni esperienza. Tutto ciò che per me è stato durevolmente significativo ha Napoli per scenario e suona nel suo dialetto.”, in Elena Ferrante, *La frantumaglia: carte: 1991-2003, tessere: 2003-2007, lettere: 2011-2016*, Nuova edizione, Dal Mondo Italia (Roma: Edizioni e/o, 2016), p. 60.

⁴¹⁷ Zagrebelsky, ‘Le donne di Elena Ferrante’. Nelle parole di Ferrante, “Napoli è la mia città, la città in cui ho imparato in fretta, prima dei vent'anni, il meglio e il peggio dell'Italia e del mondo. Consiglio a tutti di venirci a vivere anche solo per qualche settimana. È un tirocinio in tutti i sensi stupefacente.”, in Ferrante, *La frantumaglia*, p. 247. Seymour chiama Napoli, “a city of vivid contradictions that summon conflicting emotions of love, loathing, shock and wonder.”, in Seymour, ‘Elena Ferrante's Naples – a Photo Essay’.

⁴¹⁸ Riguardo Napoli e la propria esperienza Ferrante scrive: “... la città, coi suoi richiami di tempo perduto da ritrovare, o con le improvvise rammemorazioni, fa solo da sirena perversa, usa strade, vicoli, quella salita, quella discesa, la bellezza avvelenata del golfo, ma nei fatti resta un luogo di scomposizione, di disarticolazione, di

conoscenza, e perciò la promessa di un nuovo 'io', Lenù l'aveva già vissuta per alcuni istanti quando, ancora giovane e avendo passato gli esami che la introducevano al liceo, aveva visitato la città partenopea col padre e visto il mare:

In quel momento così tremendo, pieno di luce e di clamore, mi finì sola nel nuovo della città, nuova io stessa con tutta la vita davanti, esposta alla furia mobile delle cose ma sicuramente vincitrice: io, io e Lila, noi due con quella capacità che insieme - solo insieme - avevamo di prendere la massa di colori, di rumori, di cose e persone, e raccontarla e darle forza. (AG, 134)⁴¹⁹

La città - quella del presente, ma anche quella del passato, il cimitero - come luogo di conoscenza si vede anche nel secondo volume, subito dopo il matrimonio di Lila con Stefano, e durante il periodo in cui Lenù, afflitta da un senso di sfinimento, decide di marinare la scuola per circa quindici giorni:

Per la prima volta marinai la scuola. [...] Uscivo alla solita ora, giravo tutta la mattina a piedi per la città. Ho imparato molto di Napoli, in quel periodo. Frugavo tra i libri usati delle bancherelle di Port'Alba, assimilavo senza volerlo titoli, nomi di autori, proseguivo verso Toledo e il mare. O salivo al Vomero per via Salvator Rosa, arrivavo a San Martino, tornavo giù per il Petraio. O esploravo la Doganella, raggiungevo il cimitero, giravo per i viali silenziosi, leggevo i nomi dei morti. (SNC, 28)

Poi, tanti anni dopo, nell'inverno del 2005, durante una breve visita a Napoli, Lenù riflette così su Lila: "Volevo riconoscerle che aveva capito tutto fin da ragazzina, senza mai muoversi da Napoli." (SFR, 20) Più avanti, nell'ultimo volume della tetralogia, capendo che Napoli stessa è uno spazio dentro il quale si impara tantissimo, Lenù ammette una propria negligenza, malgrado il fatto che avesse studiato e viaggiato tanto: "Che grave negligenza era stata nascere e vivere a Napoli senza sforzarmi di conoscerla." (SBP, 424)

Sambuco ricorda l'importanza della città come spazio che aiuta le protagoniste a confrontarsi con se stesse, il loro passato e il loro senso d'identità.⁴²⁰ Visitando il negozio di scarpe in Piazza dei Martiri dopo l'autocombustione della sua immagine gigantesca, Lila capisce quanto sia stato importante il centro di Napoli nella sua vita:

E le venne in mente all'improvviso che in quello spazio al centro della città si erano verificati per motivi oscuri i momenti salienti della sua guerra. Lì, la sera degli scontri con i giovani di via dei Mille, aveva definitivamente deciso che doveva sottrarsi alla miseria. Lì s'era pentita di quella decisione e aveva deturpato la sua foto in abito da sposa e aveva preteso che lo sfregio, per sfregio, figurasse nel negozio come una decorazione. Lì aveva scoperto i segni che la sua gravidanza stava per essere cancellata. Lì, ora, stava naufragando l'impresa delle scarpe, fagocitata dai Solara. E lì, ecco, il suo matrimonio sarebbe finito, si sarebbe strappata di dosso Stefano e il suo cognome con tutto ciò che ne sarebbe derivato. (SNC, 344-345)

perdita della testa che ho imparato a fatica a far funzionare un poco, fuori di lei. E tuttavia è la mia esperienza, vi custodisco molti affetti importanti, ne sento la ricchezza umana, gli strati complessi delle culture.", in Ferrante, *La frantumaglia*, p. 61.

⁴¹⁹ Riguardo l'importanza del mare nelle opere di Ferrante parla Stiliana Milkova in un'intervista data a Barbara Alfano in Barbara Alfano, 'Non solo Napoli: Torino e il senso delle città nel ciclo de «L'Amica Geniale» e oltre', *Stylo24 - Giornale d'inchiesta* (blog), 13 June 2020, <https://www.stylo24.it/non-solo-napoli-torino-e-il-senso-delle-citta-nel-ciclo-de-lamica-geniale/>.

⁴²⁰ Sambuco, 'Construction and Self-Construction in Elena Ferrante's Gendered Space', p. 115.

In questo senso lo spazio e il genere si intrecciano: da una parte, lo spazio dà forma all'identità della donna, imponendo una struttura patriarcale dell'essere; dall'altra, le protagoniste rielaborano la percezione dello spazio in tal modo da creare un significato più positivo per loro.⁴²¹ Infatti, nel primo volume, Lila, con un certo tono di rimprovero, dice a Lenù, alla quale piace leggere soprattutto i romanzi: “Troppi cattivi romanzi cavallereschi, Lenù, fanno un don Chisciotte; ma noi [...] non abbiamo bisogno, qui a Napoli, di batterci contro i mulini a vento, è solo coraggio sprecato: ci servono persone che sanno come funzionano i mulini e li fanno funzionare”. (AG, 321) A tale *forma mentis* di tipo pragmatico Lila si avvicina molto quando poi, nel terzo volume, confida a Lenù la sua ambizione di aprire un centro di cibernetica per l'applicazione dei calcolatori. (SFR, 19)⁴²² È un'ambizione che diventa realtà, ma per arrivare alla quale Lila ha dovuto impiegare tanto tempo, sacrificando persino le ore notturne insieme a Enzo,⁴²³ schematizzando la quotidianità, dando ordine al disordine: “... schematizzare la quotidianità [...] le era presa la frenesia di ridurre l'intero mondo miserabile dentro cui vivevano alla verità di 0 e di 1. Pareva tendere a un'astratta linearità [...] sperava che le assicurasse un lindore riposante.” (SFR, 99) Lila cerca di dare un significato più positivo allo spazio in cui vive - cioè Napoli - imparando il linguaggio del Basic e contrapponendo il “lindore” della programmazione alle “falsità [...] truffe [...] imbrogli che c'erano dietro la facciata dei conti in ordine” dei padroni. (SBP, 114-115); più avanti dà vita alla sua impresa, la Basic Sight, aprendo così uno spazio dove non regnassero la violenza, il sopruso e la paura, bensì l'ordine, l'attività lecita, e la giustizia, e offrendo perciò a tanti amici lavoro e speranza,⁴²⁴ lontano dalle attività illecite dei fratelli Solara.⁴²⁵

Napoli città, vissuta come esperienza di conoscenza ma anche come testo, porta alla riflessione di D. N. Voionmaa:

the city as text [...] city equals book [...] to walk, as well as to read, creates a machine and a dynamic of knowledge. [...] The city [...] is a text that will be deciphered by the reader through the reading of and walking through the short story. [...] while the book writes the city, the city is the writing of a book. [...] Both writings are palimpsestic: no matter how hard we keep on trying to erase what was there before, phantasmagoric traces remain, and those traces are paradoxically the only ones that allow us to create the epistemological possibility for the construction of a future.⁴²⁶

Tale estratto ricorda sicuramente Lila che legge (trascorrendo lunghe ore nella Biblioteca nazionale di Napoli) e cammina lungo le strade (soprattutto in solitudine e nottetempo, ma

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² In questa circostanza Lila ricorda i concetti di attività umana trascendentale, lavoro produttivo e azione auto-espressiva, discussi da Simone de Beauvoir e Hannah Arendt nelle loro opere *Il secondo sesso* e *La condizione umana*. Vedi Andrea Veltman, “Simone de Beauvoir and Hannah Arendt on Labor,” *Hypatia* 25, no. 1 (Winter 2010): pp. 55–78.

⁴²³ Con Enzo, amico d'infanzia, Lila, dopo l'esperienza terribile della fabbrica Soccavo, vive “an unconventional life with her son and a man with whom she has a deep intellectual - but no erotic - connection.”, in Mona Simpson, “Fact, Fiction, and Friendship,” *New Republic* 245, no. 18 (October 27, 2014): p.59.

⁴²⁴ Questa di Lila è una sua attività creativa auto-espressiva alla Beauvoir, che produce qualcosa di durabile. Cfr. Veltman, p. 57.

⁴²⁵ “Parenti e amici le si affollavano intorno in cerca di sistemazione, sforzandosi di mostrarsi adeguati. Ada stessa fu assunta di punto in bianco alla Basic Sight [...] Anche Rino [...] s'inserì senza nemmeno chiedere il permesso nell'attività della sorella [...] persino Alfonso era approdato alla Basic Sight.” (SBP, 119)

⁴²⁶ Daniel Noemi Voionmaa, “The ‘Unchronic’ City. Writing (after) the Catastrophe,” in *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), p. 112.

anche con la terza figlia di Lenù, Imma) della città partenopea nell'ultimo volume della tetralogia:

Nell'ultima fase della nostra permanenza a Napoli, a forza di portarsela in giro le trasmise una curiosità per la città che poi le è rimasta. Zia Lina sa moltissime cose, mi diceva Imma ammirata. E io ero contenta, perché Lila, tirandosela dietro nei suoi vagabondaggi [...] Appresi dai resoconti di Imma [...] che l'oggetto su cui Lila impegnava la testa, su cui scriveva forse per ore e ore, china sul suo computer, non era quel monumento o quell'altro ma Napoli nella sua interezza. Un programma spropositato di cui non mi aveva mai parlato. (SBP, 416-417)⁴²⁷

Dunque, Napoli stessa - come Città del Messico nel caso di Voionmaa - può essere intesa come un palinsesto a diversi livelli, dato che contiene con disagio vari periodi cronologici, classi sociali ed etnie.⁴²⁸ È una Napoli filtrata attraverso diversi personaggi di Ferrante che formano parte delle vite di Lenù e di Lila. Gallippi infatti scrive:

Starting from Book One [...] the reader can attempt to create a portrait of the city of Naples: Donato Sarratore, the Naples that sings, that chatters, that seduces you with song and poetry; Fernando Cerullo, the Naples of craftsmanship, of the artisan who fights for survival in an industrialized Italy that sometimes compromises quality and cultural heritage [...] Elena's mother, the Naples of mothers who sacrifice themselves for their children, and have a difficult time letting them have a better life; the Solara family and the family belonging to the legacy of Don Achille, the Naples of unwritten laws and of rival clans; Elena and school, the Naples that seeks redemption and escape from the unwritten laws; and Lila, the Naples of rare beauty and ancient mysteries [...] it is a Naples of hierarchies that is reminiscent of the feudalism that has marked its history and continues to manifest itself in the social reality of Southern Italy.⁴²⁹

Oltre a ciò Napoli è "uno spazio di esperienze reali e/o immaginarie, ma soprattutto di storie, uno spazio di narrazione",⁴³⁰ anche perché, come osserva Iovino, la città partenopea è un luogo poroso in diversi modi: in senso spazio-temporale perché è una città che è costruita su altre città, dove tracce degli insediamenti greci e romani, conservati nei livelli che si trovano sotto i piedi, straripano sistematicamente sulle strade e sugli angoli, così condividendo porzioni trasversali di spazio con tribunali medievali, palazzi rinascimentali o chiese barocche. Napoli è porosa inoltre per mezzo della sua aura vulcanica e delle eruzioni che hanno condizionato la vita napoletana per millenni. Iovino ricorda persino che Napoli è porosa perché replica la porosità di tutti i corpi intesi come siti di intercambi e transiti, crocevia ed entità di

⁴²⁷ Un po' prima, nello stesso volume, si legge: "Prestavo orecchio allo scalpiccio di Lila per le scale, nell'atrio. Poi i suoi passi svanivano tra i rumori del traffico lungo lo stradone. [...] restava fuori l'intera giornata e certe volte anche la notte. Cosa faceva? Mi immaginavo che si rifugiava in biblioteca [...] O che vagasse per Napoli, facendo caso a ogni palazzo, a ogni chiesa, a ogni monumento, a ogni lapide. O che mescolasse le due cose: prima esplorava la città, poi frugava nei libri per informarsi." (SBP, 402)

⁴²⁸ Sandra Messinger Cypress, "The Cultural Memory of Malinche in Mexico City: Stories by Elena Garro and Cristina Pacheco," in *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2007), p. 149.

⁴²⁹ Gallippi, 'Elena Ferrante's *My Brilliant Friend*: In Search of Parthenope and the "Founding" of a New City', p. 107.

⁴³⁰ Serena Guarracino, "L'ambivalenza dell'autrice-personaggia," in *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza* (Roma: Iacobelli editore, 2016), p. 83.

congregazione.⁴³¹ Qui Iovino rammenta il nesso tra la parola “porosità” e la parola tedesca *Stoffwechsel* (“metabolismo”), letteralmente uno scambio di materia, riflettendo:

As bodies are what they are via their permeable boundaries [...] A city, for example, is a porous body inhabited by other porous bodies, a mineral-vegetal-animal aggregate of porous bodies. Following the patterns of intra-action, cities are compounds of matter and energy in mutual transformation with human and nonhuman beings, living and non-living matter...⁴³²

Tale esperienza di confini permeabili, ma anche di città come composti di materia ed energia in reciproca trasformazione con esseri umani e non-umani,⁴³³ può essere riallacciata a quella della smarginatura - quando “le forme [minacciano] a ogni momento di guastarsi” (SFR, 133), o “i contorni di cose e persone [...] si spezzavano come il filo del cotone” (SBP, 162) - vissuta più di una volta da Lila.⁴³⁴

Riguardo il concetto di spazio come narrazione, emerge forte il legame tra l’io-soggetto (“the self-subject”), la città e la sua storia,⁴³⁵ ma anche l’idea di *flâneuse* o “woman urban stroller-artist” della quale scrive Elisabeth Guerrero.⁴³⁶ Quest’ultima lega il concetto di *flâneuse* a quello del *ragpicker* di Walter Benjamin,⁴³⁷ o a quello che raccoglie “the detritus of the city”.⁴³⁸ In questa luce, sia Ferrante/Lenù (tramite la scrittura della tetralogia) sia Lila (tramite i suoi

⁴³¹ Iovino, ‘Bodies of Naples’, p. 100. Ferrante osserva che “Napoli è una città in cui mondo greco, latino, e l’Oriente e l’Europa medioevale, moderna, contemporanea, e persino gli Stati Uniti, sono fianco a fianco, vicini, innanzi tutto nel dialetto e poi nella stratificazione storica della città.”, in Ferrante, *La frantumaglia*, p. 243.

⁴³² Iovino, p. 102.

⁴³³ Dell’intra-connessione tra le dimensioni corporeale e spaziale come siti di contaminazione e abiezione scrive Jessica Sciubba in Sciubba, ‘Blurring Bodily Boundaries’.

⁴³⁴ “Lila immaginò, vide, senti – come se fosse vero – suo fratello che si rompeva. Rino, davanti ai suoi occhi, perse la fisionomia che aveva sempre avuto da quando se lo ricordava [...] qualcosa violò la struttura organica di suo fratello, esercitò su di lui una pressione così intensa che ne spezzò i contorni, e la materia si espanse come un magma mostrandole di che cosa era veramente fatto [...] ogni margine cadeva e anche lei, i suoi margini, diventavano sempre più molli e cedevoli.” (AG, 172); “[Lila] si stava coricando di nuovo quando all’improvviso, senza una ragione evidente, il cuore le finì in gola e cominciò a battere così forte che sembrava il cuore di un altro. Conosceva già quei sintomi, si accompagnavano alla cosa che in seguito - undici anni dopo, nel 1980 - battezzò smarginatura [...] Dalla testa scollata le stavano uscendo figure e voci della giornata, fluttuavano per la stanza: i due ragazzi del comitato, il guardiano, i compagni di lavoro, Bruno nel camerone della stagionatura, Nadia, tutti troppo veloci come in un film muto, anche i guizzi della luce rossa del parziale avevano intervalli strettissimi, anche Filippo che le strappava dalle mani la salsiccia e gridava minacce. Tutto un trucco della mente...” (SFR, 112); durante il terremoto del 1980, Lila “Gridò ansimando che l’auto s’era smarginata, anche Marcello al volante si stava smarginando, la cosa e la persona zampillavano da loro stesse mescolando metallo liquido e carne. Usò proprio smarginare [...] Disse che i contorni di cose e persone erano delicati, che si spezzavano come il filo del cotone [...] una cosa si smarginava e pioveva su un’altra, era tutto uno sciogliersi di materie eterogenee, un confondersi e rimescolarsi.” (SBP, 161-162)

⁴³⁵ Dorothy E. Mosby, “Writing Home: Afro-Costa Rican Women Poets Negotiating Limon and San Jose,” in *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2007), p. 179.

⁴³⁶ Elisabeth Guerrero, “Urban Legends. Tina Modotti and Angelina Beloff as Flâneuses in Elena Poniatowska’s Mexico City,” in *Unfolding the City: Women Write the City in Latin America* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2007), pp. 189–204.

⁴³⁷ “the ragpicker is a marginal figure who empathizes with the populace while he gathers stories from the dispersed fragments amid the urban space.... A critical metaphor for a woman or a man who beholds and writes about the fragmentary nature of modernity or even of the global cities of advanced capitalism.”, in Guerrero, p. 191.

⁴³⁸ Guerrero, p. 190.

quaderni, ma anche attraverso le sue passeggiate solitarie notturne)⁴³⁹ possono essere descritte come *flâneuses* o *ragpickers*, anche nel senso che ambedue raccolgono le voci di quelle donne che sono socialmente abbandonate o schernite come le lavoratrici domestiche e le sarte, donne che faticano per sopravvivere nei bassifondi sociali.⁴⁴⁰

Da parte sua, Prescott ci ricorda ancora delle parole di Benjamin in *The Arcades Project*:

knowledge arises out of ruins [...] With *The Arcades Project* [...] Benjamin wished to propose [...] what he describes as a ‘new, dialectical method of doing history’ which might act as an ‘awakening’, rousing urban societies from their dream-like existence into which the rise of consumer capitalism had lulled them.⁴⁴¹

Prescott, come Guerrero, rammenta che secondo Benjamin l’ambiente (“landscape”) urbano può essere torso (“wrung”) dal suo contesto onirico tramite il “detritus of the city”, cioè gli oggetti obsoleti e abbandonati della vita urbana.⁴⁴²

Napoli, una città patriarcale per come viene presentata da Ferrante, evoca persino il concetto di *mundus* come descritto da Lefebvre:

a pit, originally - a dust hole, a public rubbish dump. Into it were cast trash and filth of every kind, along with those condemned to death, and any newborn baby whose father declined to ‘raise’ it [...]. A pit, then, ‘deep’ above all in meaning. It connected the city, the space above ground, land-as-soil and land-as-territory, to the hidden, clandestine, subterranean spaces which were those of fertility and death, of the beginning and the end, of birth and burial. (Later, in Christian times, the cemetery would have a comparable function.) The pit was also a passageway through which dead souls could return to the bosom of the earth and then re-emerge and be reborn. As locus of time, of births and tombs, vagina of the nurturing earth-as-mother, dark corridor emerging from the depths, cavern opening to the light, estuary of hidden forces and mouth of the realm of shadows, the mundus terrified as it glorified. In its ambiguity it encompassed the greatest foulness and the greatest purity, life and death, fertility and destruction, horror and fascination. ‘Mundus est immundus.’⁴⁴³

È un concetto che fa pensare alle parti dove Lila racconta di San Giovanni a Carbonara e del “grande Fosso carbonaio”,⁴⁴⁴ luogo dove si versava il sangue e vigeva la violenza. Napoli, come descritta da Elena Ferrante/Elena Greco, ma anche da Lila, perciò può essere intesa come il “detritus”, il *mundus*, non solo dell’intera Italia afflitta dalla violenza degli Anni di Piombo, ma

⁴³⁹ “Prendeva un autobus o la metropolitana e via [...] Giro per Napoli.” (SBP, 363)

⁴⁴⁰ Guerrero, p. 193.

⁴⁴¹ Prescott, p. 50.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 52.

⁴⁴³ Lefebvre and Nicholson-Smith, p. 242.

⁴⁴⁴ “Ora sto leggendo un Vecchio articolo su San Giovanni a Carbonara, dove si spiega cos’era la Carbonara o il Carboneto. [...] c’era il luogo della monnezza, ce l’avevano tutte le città. Si chiamava Fosso carbonario, ci scorrevano le acque luride, ci gettavano le carogne degli animali. E il Fosso carbonario di Napoli si trovava, fin dai tempi antichi, dove oggi c’è la chiesa di San Giovanni a Carbonara. In quell’area detta piazza di Carbonara il poeta Virgilio ai suoi tempi aveva ordinato che ogni anno si facesse lo *ioco de Carbonara*, giochi gladiatorii non con *morte de homini come de po è facto* [...] ma per esercitare *li homini ali facti de l’arme*. Presto però non si era trattato più di *ioco* o di esercizio. In quel luogo dove si gettavano le bestie e le monnezze si era cominciato a versare anche molto sangue di esseri umani. [...] Ma poi, in piazza di Carbonara, dalle pietre si passò alle armi, e diventò il posto dove ci si batteva fino all’ultimo sangue. [...] Ah, la violenza: lacerare, uccidere, strappare. [...] L’intero pianeta, diceva, è un grande Fosso carbonario.” (SBP, 425-426)

anche dell'“intero pianeta.” (SBP, 426) Nelle parole di Yuri Corrigan Napoli è la città “in which the Holy Spirit, or virtus, the traditional source of all love, has fallen under profound moral suspicion and exists in a form of exile, flowing into the city’s inhabitants only in bursts and surges as a violent and demonic force.”⁴⁴⁵ È una violenza “di ascendenza sottoproletaria o camorrista e para-camorrista ma disseminata ovunque (a partire dai rumori) - erompe nel tessuto della vita quotidiana.”⁴⁴⁶ Tale riflessione echeggia le parole di Lila a Lenù riguardo l’*Eneide* e la tragedia di Didone: “Se non c’è l’amore, non solo inaridisce la vita delle persone, ma anche quella delle città.” (AG, 156); ma anche la risposta di Lenù alla domanda fatta dalla professoressa Galiani su cosa significasse per lei una città senza amore: “Un popolo privato della felicità. [...] L’Italia sotto il fascismo, la Germania sotto il nazismo, tutti quanti noi esseri umani nel mondo d’oggi.” (AG, 184)⁴⁴⁷

Napoli è presentata come una città ibrida, ermafrodita, e “città del *limen*”,⁴⁴⁸ portatrice sia di caratteristiche femminili (materno-seduttive) che maschili (cinetico-aggressive).⁴⁴⁹ Nei ghetti di Napoli, accerchiati dalla violenza e dalla morte, Emma Van Ness vede “dark and light, destruction and creation.”⁴⁵⁰ Vengono alla mente pure le parole di Raffaele La Capria:

Napoli non era mai stata descritta in modo da far paura, perché le apparenze sembrano dire il contrario e la bellezza del luogo e l’amabilità delle persone ci confondono. [...] È lì, nel rione, il degrado della periferia, lì il degrado della città, lì il peggio del familismo amorale, il luogo dove si organizzano azioni criminali e persino assassinii, ma è anche il luogo di morbosi affetti, amori, intrighi, insomma direbbe Stendhal, è il luogo della cristallizzazione di tutto quello che Napoli veramente è.⁴⁵¹

Persino Zagrebelsky scrive di un tale ruolo contraddittorio di Napoli, una città nella quale i personaggi femminili faticano a stare. Questo succede perché quella di Ferrante è una città

⁴⁴⁵ Yuri Corrigan, “Comparative Demonologies: Dostoevsky and Ferrante on the Boundaries of the Self,” consultato February 24, 2018, https://www.academia.edu/32645590/Comparative_Demonologies_Dostoevsky_and_Ferrante_on_the_Boundaries_of_the_Self, p. 23.

⁴⁴⁶ De Rogatis, ‘Elena Ferrante e il Made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano’, p. 291. Di questa violenza scrive Ferrante: “La città in cui sono cresciuta l’ho vissuta a lungo come un posto in cui mi sentivo continuamente a rischio. Era una città di litigi improvvisi, di mazzate, di lacrime facili, di piccoli conflitti che finivano in bestemmie, oscenità irriveribili e fratture insanabili, di affetti così esibiti da diventare insopportabilmente falsi.”, in Ferrante, *La frantumaglia*, p. 60.

⁴⁴⁷ In un’intervista con Stefania Scateni, Ferrante sostiene che “Gli individui e le città senza amore sono un pericolo per sé e per gli altri.”, in Ferrante, *La frantumaglia*, p. 78; e, più avanti, “Quando l’amore abbandona il singolo e peggio ancora la collettività, le azioni degli esseri umani diventano mortifere e sia le storie sia la Storia prendono la via del gioco del massacro.”, *ibid.*, p. 83.

⁴⁴⁸ De Rogatis, ‘Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell’*Amica geniale*’, p. 137.

⁴⁴⁹ De Rogatis, ‘Elena Ferrante e il Made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano’, p. 291. Ne *La frantumaglia* Ferrante descrive Napoli come “una città maschile ingovernabile sia nei comportamenti pubblici che in quelli privati.”, in Elena Ferrante, *La frantumaglia: carte: 1991-2003, tessere: 2003-2007, lettere: 2011-2016*, Nuova edizione, Dal Mondo Italia (Roma: Edizioni e/o, 2016), p. 49.

⁴⁵⁰ Van Ness, ‘Dixit Mater: The Significance of the Maternal Voice in Ferrante’s Neapolitan Novels’, p. 293.

⁴⁵¹ Raffaele La Capria, ‘Il labirinto nero di Elena Ferrante. A Napoli la vita è un rione infetto’, Edizioni E/O, consultato il 28 February 2017, <https://www.edizionieo.it/review/4371>. Ferrante osserva che “Per Lila e Lena, Napoli è la città dove la bellezza si rovescia in orrore, dove le buone maniere si mutano in pochi secondi in violenza, dove ogni Risanamento copre uno Sventramento. A Napoli si impara subito a non fidarsi, ridendo, sia della Natura che della Storia. A Napoli il progresso è sempre progresso di pochi a danno dei più.”, in Ferrante, *La frantumaglia*, p. 233.

plasmata dall'uomo [...] Il tessuto delle relazioni, quella ragnatela entro la quale, a fatica, provano a muoversi le donne, è, perciò, intrecciato da mani maschili, che ne determinano la natura violenta e affaristica. La violenza riempie gli spazi vuoti, occupa le intercapedini delle relazioni umane. [...] Napoli è, perciò, lo scenario dell'inadeguatezza femminile [...] La donna nasce subordinata e tale rimane...⁴⁵²

Nella sua riflessione Zagrebelsky affronta il discorso di una Napoli entro la quale le donne sono quelle che sono assediata mentre gli uomini sono quelli che assediano. È un concetto discusso anche da Lidia Santos nel suo trattamento della narrativa femminile in Brasile: “the streets expose women to male aggression, and the city is understood as a trap for the humiliated and manipulated female body.”⁴⁵³ È da tale trappola che Lenù vuole allontanarsi: “Non è possibile che io resti prigioniera per sempre di questo posto e di questa gente.” (SNC, 435)

Dal canto suo, Ambra Pirri scrive di questo rapporto tra la città e il corpo - ma anche tra la città e Lenù - quando intende Napoli come “corpo maleodorante”:

C'è un rapporto terribile che lega la condizione sociale di Lenù a Napoli, al dialetto, al corpo della madre, alla dipendenza e all'infinita difficoltà di affrancarsi. Napoli è un corpo maleodorante e disgustoso con ‘le fogne sovraccariche’ che schizzano ‘liquami e immondizia e batteri’; è un ‘luogo di disordine e di pericolo’ in cui è impossibile ‘resistere’, dove ‘la gente muore di incuria, di corruzione, di sopraffazione’ [...] Napoli è ‘un prolungamento del corpo’ [...] e, come il dialetto, porta l'impronta del ventre oscuro di sua madre ‘decisa a intrufolarsi dentro il mio stesso corpo pur di non lasciarmi padrona di me’ [...] Se Lila - astrattamente - non vuole appartenere a niente e a nessuno, Lenù - più concretamente - è a questi corpi minacciosi che non vuole appartenere. Napoli e il dialetto sono materia sgradevole, piena di tentacoli che si protendono per catturarla.⁴⁵⁴

Sullo stesso tema del rapporto città-corpo, ma anche sulla natura ambivalente della città in questione,⁴⁵⁵ Ferrante stessa riflette riguardo la città partenopea e le sue “piaghe infette”:

Napoli è una delle molte parti del mondo in cui i fattori che spingono alla violenza sono tutti presenti e tutti privi di governo: intollerabili diseguaglianze economiche, miseria che fornisce manovalanza a strapotenti organizzazioni criminali, corruzione istituzionale, colpevolissima disorganizzazione della vita collettiva. Ma è anche una città di strepitosa bellezza, con grandi tradizioni di cultura elitaria e di cultura popolare. Questo fa sì che, nel suo corpo, le piaghe infette siano più visibili e più insopportabili. Ciò che potremmo essere,

⁴⁵² Zagrebelsky, ‘Le donne di Elena Ferrante’.

⁴⁵³ Lidia Santos, “What Happened to the Cool City? Seventy Years of Women’s Narrative in Brazil,” in *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America* (University of Minnesota Press, 2007), p. 32. Il concetto di quartiere trasformato in “un campo di caccia” è presente anche in Clara Raimondi, ‘L’amica geniale, il commento alla seconda puntata’, *Libreriamo* (blog), 5 December 2018, <http://blogario.libreriamo.it/blogario/lamica-geniale-commento-alla-seconda-puntata/>. A parte questo, Francesca Wade osserva che “Ferrante’s Naples is a place where morality and dignity are for sale like shoes or pastries, and where women are chattels passed between men as venial sweeteners in business deals.”, in Francesca Wade, ‘Farewell to Elena Ferrante’s Brilliant Neapolitan Novels’, *The Telegraph*, 19:29, sec. what-to-read, <http://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/farewell-to-elena-ferrante-brilliant-neapolitan-novels/>.

⁴⁵⁴ Ambra Pirri, “Elena Ferrante: Nomi e corpi ambivalenti,” in *Dell’ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli editore (Roma, 2016), pp. 68-69.

⁴⁵⁵ Della natura ambivalente di Napoli e del suo potere di attrazione/repulsione sulle vite e corpi dei suoi abitanti scrive anche Sciubba, in ‘Blurring Bodily Boundaries’.

su questo pianeta, e ciò che invece disgraziatamente siamo, a Napoli si vede meglio che altrove.⁴⁵⁶

Agli inizi del terzo volume della tetralogia, la vista del corpo morto di Gigliola - un'amica d'infanzia - che giace a terra nei giardinetti, porta Lenù a una serie di riflessioni che riguardano Napoli, intesa come corpo vivo ma malato:

Ogni anno, insomma, mi pareva peggio. In quel periodo di piogge, la città si era ancora una volta crepata, un intero palazzo si era piegato su un fianco come una persona che si appoggia al bracciolo parlato di una vecchia poltrona e il braccio cede. [...] Pareva che la città covasse nelle viscere una furia che non riusciva a venir fuori e perciò la erodeva, o erompeva in pustole di superficie, gonfie di veleno contro tutti, bambini, adulti, vecchi, gente di altre città, americani della Nato, turisti d'ogni nazionalità, gli stessi napoletani. (SFR, 18-19)

Sia il corpo zoppicante della madre sia quello della città di Napoli creano disagio e danno fastidio a Lenù, anche se tale corpo-luogo rimane sempre un "luogo di origine e di ritorno" (come notato più su da Ricciotti) per la protagonista. Trattando del senso di napolitudine nell'opera di un'altra scrittrice napoletana, Fabrizia Ramondino, Stefania Lucamante scrive dell'idea di Napoli come balia. Al proposito Lucamante cita direttamente le parole di Ramondino:

Mi rendo conto che il mio legame con Napoli, e forse anche quello di molti napoletani, non somiglia a quello con la madre, ma a quello con la balia. Napoli ha della balia la povertà e il primo latte, le forme rotonde e barocche, l'odore ora di feci ora di biancheria lavata di fresco; e di tutte le balie del mondo condivide la sorte: le sono state strappati gli esseri che ha nutrito da più ricchi padroni. [Fabrizia Ramondino, *Taccuino tedesco*, Milano, La Tartaruga, 1987, pp. 144-45]⁴⁵⁷

Da questo punto di vista Lucamante paragona Ramondino a Ferrante, perché anche l'autrice della tetralogia scrive di Lenù, quella che si distacca dal rione-città-balia (più che madre), ricordando "il primo vero distacco dal rione rappresentato dalla vacanza a Ischia di Elena, l'allontanarsi del vaporetto [che] equivale all'allontanamento dal corpo di Napoli",⁴⁵⁸ per trovare fortuna in altre città o persino paesi. Malgrado questo distacco dalla città d'origine, Ferrante stessa ammette: "Ho lasciato Napoli presto, mi è successo di dover abitare in luoghi diversi e distanti. Con le città in cui sono vissuta raramente mi sono affiatata. Adesso tutte mi sembrano nient'altro che protesi, ma con effetti divergenti..."⁴⁵⁹ Malgrado tutti gli aspetti negativi che caratterizzano Napoli, Ferrante la difende:

Napoli dovrebbe avere i riflettori sempre addosso, da decenni. Ha una storia molto lunga di degrado, è una metropoli che ha anticipato e anticipa i mali italiani, forse europei. Perciò non andrebbe persa mai di vista. Ma i media vivacchiano sull'eccezionale: i morti ammazzati, la spazzatura non rimossa, un bellissimo libro di Saviano. La norma dell'invivibilità quotidiana non fa notizia. [...] non è cambiato nulla, tranne il fatto che

⁴⁵⁶ Ferrante, *La frantumaglia*, p. 287.

⁴⁵⁷ Come citato in Stefania Lucamante, "For Sista Only? Smarginare l'eredità Delle sorelle Morante e Ramondino, ovvero i limiti e la forza del post-femminismo di Elena Ferrante," consultato il 7 april, 2019, <https://www.academia.edu/32024731/Ferrante.Sorellanza.pdf>, p. 8.

⁴⁵⁸ Stefania Lucamante, p. 3.

⁴⁵⁹ Ferrante, *La frantumaglia*, p. 134.

quello che, per le sue caratteristiche storiche, mi pareva specifico della mia città, della mia regione, ora mi sembra che stia dilagando nel resto d'Italia."⁴⁶⁰

Napoli che si dilaga nel resto dell'Italia riflette Lenù che, ancora giovane, lascia il rione e la città natale per vivere e conoscere altri territori del suolo nazionale e, più avanti, di quello extra-nazionale. È una decisione che aiuterà la protagonista a superare i limiti della sua infanzia-prima adolescenza e “smarginare” ulteriormente, in questo viaggio che continuerà ad arricchire la sua *Bildung* o formazione.

4.1.7 Ischia

La prima volta che Lenù scopre la sua propensione per uscire dai limiti nei quali era nata e cresciuta è stata dopo aver marinato la scuola con Lila e aver attraversato insieme il tunnel con l'intento di guardare il mare. In quell'occasione Lila si era impaurita dopo aver camminato per qualche ora e aveva convinto Lenù a ritornare a casa. La sera stessa Lenù pondera su quello che era successo:

Si era verificata una misteriosa inversione di atteggiamenti: io, malgrado la pioggia, avrei continuato il cammino, mi sentivo lontana da tutto e da tutti, e la lontananza – avevo scoperto per la prima volta – mi estingueva dentro ogni legame e ogni preoccupazione; Lila s'era bruscamente pentita del suo stesso piano, aveva rinunciato al mare, era voluta tornare dentro i confini del rione. (AG, 74)

Più avanti nella tetralogia, Lila ricorda a Lenù di questa avventura e le dice “Tu sei forte [...] io non lo sono mai stata. Tu tanto più ti senti vera e stai bene, quanto più ti allontani. Io, se solo passo il tunnel dello stradone, mi spavento.” (SFR, 158)

Questa uscita dal rione infine permette a Lenù di vedere il suo luogo di nascita dall'esterno e di imparare un'importante lezione. Nelle parole di Ricciotti,

E proprio uscendo dal Rione, dall'ignoranza, dalla povertà, dalla sporcizia di quel mondo inizialmente odiato, la protagonista della Ferrante [...] si rend[e] conto, attraverso gli anni, gli incontri e le esperienze fatte, che anche nella città e negli ambienti apparentemente opposti a quelli da cui fuggivano, la sostanza non cambia. [...] la protagonista del romanzo della Ferrante [...] viaggi[a] in varie città italiane e in nessuna di esse [è] stat[a] capac[e] di intravedere un segno di speranza per un'Italia che però viene rappresentata negativamente sempre a partire dalla Napoli in cui [è] nat[a]...⁴⁶¹

Lenù lascia il rione e la terraferma nel luglio del 1959 - all'età di 15 anni - grazie all'insistenza della maestra Oliviero che convince i suoi genitori a mandarla per una vacanza estiva a Ischia

⁴⁶⁰ Ferrante, *La frantumaglia*, pp. 194-195. Ferrante esprime la stessa idea più avanti quando risponde alla domanda di una delle sue lettrici: “A Napoli non succede niente di più e niente di meno di ciò che succede da decenni: un intreccio sempre più vasto e articolato tra illegalità e legalità. Il fatto nuovo non è l'esplosione di violenza, ma come la città, coi suoi problemi annosi, sia attraversata dal mondo e stia dilagando per il mondo.”, *ibid.*, p. 206.

⁴⁶¹ Adele Ricciotti, “Un confronto tra Elena Ferrante e Anna Maria Ortese: la città di Napoli, la fuga, l'identità,” *Zibaldone. Estudios italianos* 4, no. 2 (2016): p.120.

da sua cugina Nella Incardo.⁴⁶² Ischia - “scenario della vacanza, dell’educazione sentimentale e della scoperta del sesso” -⁴⁶³ è uno spazio importante nella formazione di Lenù: è dove scopre che sa nuotare - simbolo anche di indipendenza - e che perciò sua madre le aveva detto la verità, così in un certo modo rafforzando il rapporto figlia-madre: “Sapevo dunque nuotare. Mia madre mi aveva davvero portata al mare da piccola e davvero, lì, mentre lei faceva le sabbiature, avevo imparato.” (AG, 206); è lo spazio dove Lenù prova una sensazione che vivrà più di una volta nella sua vita, cioè quello che chiama “la gioia del nuovo.” (AG, 206)⁴⁶⁴ A Ischia Lenù pratica il suo inglese e fa l’interprete. Lontana dal rione non avverte alcuna nostalgia, anche se sente la mancanza di Lila. Poco dopo il suo arrivo, sull’isola arriva la famiglia di Donato Sarratore, padre di Nino, amico d’infanzia e prima fiamma di Lenù. Ischia è persino il luogo nel quale Lenù viene iniziata al piacere sessuale (diverso da quello vissuto con il suo compagno Antonio); qui Lenù viene assalita da emozioni diverse e contrastanti dopo essere stata oggetto delle carezze di Donato Sarratore,⁴⁶⁵ venendo così spinta a terminare la sua vacanza a Ischia.

Lenù ritorna a Ischia un anno dopo, accettando di accompagnare Lila - adesso sposata con Stefano Carracci - come parte della terapia suggerita dal dottore. È “la seconda domenica di luglio” (SNC, 180). È la volta in cui Lenù e Lila incontrano Nino Sarratore e il suo amico Bruno Soccavo. Lila riesce a monopolizzare l’attenzione di Nino dimostrandosi interessata alla letteratura e parlando di Samuel Beckett (SNC, 212), e più tardi anche a manipolarlo, spingendolo ad abbandonare sia gli studi sia la fidanzata. Ischia in questo caso diventa lo spazio dove prende vita questo amore triangolare tra Lenù, Nino e Lila.⁴⁶⁶ È il luogo nel quale si verificano tante cose: Lila porta via a Lenù il suo amore Nino e, anche se è sposata con Stefano,⁴⁶⁷ trascorre una notte di passione con lui, non senza l’aiuto e la complicità dell’amica; è anche il luogo nel quale Lenù soffre tanto,⁴⁶⁸ e cerca di capire se stessa⁴⁶⁹ in questo comportamento ambivalente - un rapporto di amore-odio -⁴⁷⁰ di lei nei confronti di Lila: “Ah,

⁴⁶² “il primo vero distacco dal rione rappresentato dalla vacanza a Ischia di Elena, l’allontanarsi del vaporetto equivale all’allontanamento dal corpo di Napoli.”, in Lucamante, p. 3.

⁴⁶³ Raffaele Donnarumma, “Il melodramma, l’anti-melodramma, la storia: Sull’*Amica Geniale* Di Elena Ferrante,” *Allegoria* Anno XXVIII terza serie, numero 73 gennaio/giugno (2016): p. 140.

⁴⁶⁴ Degli effetti positivi di Ischia su Lenù e di altre sue esperienze su questa isola scrive Jessica Sciubba in Sciubba, ‘Blurring Bodily Boundaries’, pp. 511-512.

⁴⁶⁵ “Per quanto cercassi di allontanare la sensazione della sua lingua, delle sue carezze, della pressione della sua mano, non ci riuscivo. [...] Provai un odio incontenibile per Donato Sarratore e disgusto per me, per il piacere che mi era rimasto nel corpo. Per quanto oggi possa sembrare inverosimile, da quando avevo memoria fino a quella sera non mi ero mai data piacere, non lo conoscevo, sentirmelo addosso mi sorprese.” (AG, 228)

⁴⁶⁶ Lenù parla di Lila per ottenere l’attenzione di Nino: “Avvertii [...] che parlare di Lila con Nino poteva essere nelle settimane a venire una modalità nuova del rapporto tra noi tre [...] potevamo ottenere entrambe, per tutta la durata della vacanza, la sua attenzione, lei in quanto oggetto di una passione senza sbocco, io in quanto savia consigliera che teneva sotto controllo sia la follia di lui che quella di lei. Mi consolai con quell’ipotesi di centralità. Lila era corsa da me ad annunciarmi il bacio di Nino: lui, muovendo dalla confessione di quel bacio, ecco che m’intratteneva per un’intera giornata.” (SNC, 241)

⁴⁶⁷ “... voleva tradire il marito, voleva violare il vincolo sacro del matrimonio, voleva strapparsi di dosso la sua condizione di moglie...” (SNC, 276)

⁴⁶⁸ Lenù adulta, rammentando questo periodo, scrive: “Oggi provo un certo disagio a rievocare quanto soffrì, non ho nessuna comprensione per la me stessa di allora. Ma nel corso di quella notte mi sembrò di non avere più ragioni per vivere.” (SNC, 236)

⁴⁶⁹ “Perciò dunque, anche quando mi facevo avanti, ero sempre pronta a tirarmi indietro? Perciò avevo sempre disponibile un sorriso aggraziato, una risata contenta, quando le cose si mettevano male? Perciò, presto o tardi, trovavo comunque giustificazioni plausibili per chi mi faceva soffrire?” (SNC, 237)

⁴⁷⁰ “incatenata a un patto insopportabile d’amicizia.” (SNC, 277)

come detesto questa sua presunzione, mi avvelena il sangue. Tuttavia non so dirle basta, non riesco ad andarmene nella mia stanzetta a gridare in silenzio, ma resto qui, di tanto in tanto la interrompo, cerco di calmarla.” (SNC, 256); e più avanti: “da un lato dicevo basta, dall’altro mi deprimevo all’idea di non essere parte della sua vita, del suo modo d’inventarsela [...] Noi due insieme, a spalleggiarci, in lotta contro tutti.” (SNC, 274). Ischia è perciò lo spazio dove si assiste alla rabbia silenziosa di Lenù riguardo Lila e Nino, che viene espressa tramite parole volgari: “Coprivo il suo adulterio. Lo preparavo. L’aiutavo a prendersi Nino, a prenderselo al posto mio, a farsi chiavare – sì, chiavare –, a fottere con lui per tutto un giorno e tutta una notte, a fargli i bocchini.” (SNC, 277)⁴⁷¹ Inoltre Lenù si rende conto della sua vulnerabilità e dipendenza da Lila e Nino: “Ma era un esserci mortificato, piegato alle ragioni altrui. Io mi vivevo in loro, sottotono [...] Li amavo entrambi e perciò non riuscivo ad amare me stessa, a sentirmi, ad affermarmi con un mio bisogno di vita che avesse la stessa forza cieca e sorda del loro.” (SNC, 284) Durante questo viaggio di auto-conoscenza, Ischia diventa il luogo nel quale Lenù (che si lascia guidare dalla ragione) capisce che Lila (controllata dalla passione) ha qualcosa che lei ancora non ha:

Non ero capace di affidarmi a sentimenti veri. Non sapevo farmi trascinare oltre i limiti. Non possedevo quella potenza emotiva che aveva spinto Lila a fare di tutto per godersi quella giornata e quella nottata. Restavo indietro, in attesa. Lei invece si prendeva le cose, le voleva davvero, se ne appassionava, giocava al tutto o niente, e non temeva il disprezzo, lo scherno, gli sputi, le mazzate. Lei insomma s’era meritata Nino perché riteneva che amarlo significasse provare ad averlo, non sperare che lui la volesse. (SNC, 288)

Contro l’immagine di Lila e di Nino che si amano in segreto, Lenù si autopunisce desiderando per sé cose brutte e punizioni dure:

... ho troppa paura e perciò mi auguro che tutto finisca presto, che le figure degli incubi mi mangino l’anima. Desidero che da questa oscurità sbuchino branchi di cani rabbiosi, vipere, scorpioni, enormi serpenti marini. Desidero che mentre siedo qui, sulla riva del mare, arrivino dalla notte assassini che mi strazino il corpo. (SNC, 289)

Questi pensieri negativi - “pensieri di ragazza avvilita” (SNC, 289) - portano all’arrivo di Donato Sarratore (“... mi girai di scatto e riconobbi Donato Sarratore, il respiro mi scoppiò in gola come il sorso di una pozione magica, quelle che nei poemi ridanno forza e l’urgenza di vivere.”, SNC, 289). Così Ischia, più precisamente la spiaggia dei Maronti, diventa lo spazio nel quale Donato seduce Lenù, scovando i suoi segreti più intimi. Lei si accorge che Donato

sape[va] di me molto più di quanto Antonio fosse mai riuscito a imparare, che anzi sape[va] quanto io stessa non sapevo. Avevo una me nascosta - capii - che dita, bocca, denti, lingua sapevano scovare. Strato dietro strato, quella me perse ogni nascondiglio, si espose in modo inverecondo... (SNC, 291)

Continua il processo di formazione di Lenù: è la sera nella quale perde la sua verginità. È ironico - o simbolico? - il fatto che, mentre Lila commette adulterio con Sarratore figlio, Lenù si lascia sverginare da Sarratore padre.

⁴⁷¹ È un linguaggio che ricorda quello adoperato da Olga, protagonista del romanzo *I giorni dell’abbandono*: “Cosa mi si leggeva addosso? [...] Che non succhiavo cazzi, che nessuno mi leccava la fica? Che non chiavavo?”, in Ferrante, *I giorni dell’abbandono*, p. 65.

Più avanti nel tempo Lenù legge nei quaderni dell'amica quello che era accaduto tra Lila e Nino quella notte. Lila paragona il tempo trascorso dal giorno del suo matrimonio con Stefano alla morte,⁴⁷² mentre l'esperienza d'amore con Nino a Ischia la paragona a una resurrezione.⁴⁷³ Ischia in questo caso è lo spazio-tempo nel quale si verifica in Lila un forte senso di pienezza mentre in Lenù accade l'opposto, sentendosi ella afflitta da un forte senso di vuoto ("in quella sua pienezza realizzata il rovescio del mio vuoto.", SNC, 296)

L'idillio passato con Nino ad Ischia finisce una volta che Stefano scopre il tradimento di Lila, che deve perciò subire la violenza del marito. (SNC, 300-310) Si lascia Ischia e si ritorna al rione. Lenù decide di mantenere le distanze da Lila e Nino: "Quanto a me, decisi che da quel momento sarei vissuta occupandomi soltanto di me, e a partire dal ritorno a Napoli così feci, mi imposi un atteggiamento di assoluto distacco." (SNC, 304)

4.1.8 Andare oltre Napoli

4.1.8i Pisa

Si sa che Lenù, tra le due amiche protagoniste, è quella cui viene data l'opportunità di proseguire gli studi. Dopo il suo successo alla maturità, una professoressa anonima le apre nuove porte di studio.⁴⁷⁴ Questo convince Lenù a fare il passo seguente ("...feci domanda di ammissione alla Normale di Pisa.", SNC, 325). Per fare gli esami Lenù esce per la prima volta nella vita "fuori da Napoli, fuori dalla Campania." (SNC, 325), e così viene assalita da un senso di paura, ma allo stesso tempo, di fronte a tale opportunità, sente "un senso crescente di liberazione." (SNC, 326) L'anno è il 1963, e Lenù supera l'esame di ammissione alla Normale di Pisa. Continua il viaggio della formazione di Lenù: Pisa significa indipendenza dal rione, da Lila e anche dalla famiglia, e persino poter studiare senza badare alle spese ("Avrei avuto un posto mio [...] una scrivania e tutti i libri che mi servivano. Io, Elena Greco, la figlia dell'usciera, a diciannove anni stavo per tirarmi fuori dal rione, stavo per lasciare Napoli. Da sola.", SNC,

⁴⁷² "Diceva che dal giorno del matrimonio fino a quei giorni di Ischia era stata, senza accorgersene, sul punto di morire. Descriveva minutemente una sensazione di morte imminente: calo di energia, sonnolenza, una forte pressione al centro della testa, come se tra cervello e ossa del cranio ci fosse una bolla d'aria in continua espansione, l'impressione che tutto si muovesse in fretta per andarsene, che la velocità di ogni movimento di persone e cose fosse eccessiva e la urtasse, la ferisse, le causasse dolori fisici nella pancia come dentro gli occhi. Diceva che tutto questo si accompagnava a un'ottundità dei sensi, come se l'avessero avvolta nell'ovatta e le sue ferite non le venissero dal mondo reale ma da un'intercapedine tra il suo corpo e la massa di cotone idrofilo dentro cui si sentiva imballata." (SNC, 295)

⁴⁷³ "Nino aveva cambiato quello stato, l'aveva strappata alla morte [...] Poi a Ischia, giorno dopo giorno, lui aveva assunto la potenza del soccorritore. Le aveva restituito la capacità di sentire. Le aveva soprattutto resuscitato il senso di sé [...] lui e lei, lei e lui insieme che reimparavano la vita, ne esiliavano il veleno, la reinventavano come pura gioia del pensare e del vivere." (SNC, 295)

⁴⁷⁴ "L'esame fu un momento decisivo della mia vita. [...] Questo attirò l'attenzione degli esaminatori, in particolare di un'anziana insegnante magrissima, con un tailleur rosa e i capelli celeste freschi di parrucchiere, che mi fece molti sorrisi. La vera svolta, comunque, si verificò agli orali. Fui lodata da tutti i professori [...] Ma poco dopo la professoressa mi raggiunse in corridoio, parlò a lungo di una specie di collegio a Pisa dove, se si superava un esame come quello che avevo già fatto, si studiava gratis." (SNC, 322-324)

327). Ciò significava però anche superare una sfida, con tutte le difficoltà che si portava dietro l'essere cresciuta in un mondo del tutto diverso fino a quel momento.

Pisa per Lenù viene intesa come un “paradiso in terra: uno spazio mio, un letto mio, una scrivania mia, una sedia mia, libri libri libri, una città agli antipodi del rione e di Napoli, intorno solo gente che studiava e che era propensa a discutere di ciò che studiava.” (SNC, 333) Questa condizione ricorda quella di *A room of one's own* di Virginia Woolf.⁴⁷⁵

Tuttavia la città di Pisa porta anche nuove sfide a Lenù. Cavanaugh ci ricorda che

when Elena leaves Naples to attend university in Pisa, she is described as acutely aware of, and self-conscious of, how strongly her accent (related to her dialect) connects her to Naples, setting her apart from the students around her. [...] Making fun of herself and her own way of speaking is a powerful way for Elena to create distance between herself and her place of origin.⁴⁷⁶

Da parte sua, Love ricorda pure che l'opportunità di studiare a Pisa ha fatto sì che Lenù si spostasse dal sud in un paese più vicino al nord dell'Italia. Perciò Lenù viene vista come 'altra' o 'aliena':

[Elena] encounters the realities of inequality that contradict this homogenized and unified image of Italy in the post-war years. In Pisa, the othering of the South becomes apparent in Elena's daily interactions with other students. As a Southerner, Elena's presence in this northern space is characterized by her liminality, where she wears her southern accent as a mark of her otherness.⁴⁷⁷

Ancora una volta Napoli (o l'accento napoletano, che Lenù fa di tutto per eclissare) s'identifica con tutto quello che è arretrato, povero, violento e incolto, e perciò viene messa in netta contrapposizione allo spazio Pisa, che simboleggia una società colta, moderna, ricca, progressista e civilizzata.

Nella tetralogia Pisa (“cultura di destinazione”) è in netta contrapposizione a Napoli-rione (“cultura di origine”)⁴⁷⁸ perché, nelle parole di Lenù stessa, è uno spazio protetto e perciò prevedibile,⁴⁷⁹ contro lo spazio del rione-Napoli che è uno spazio tempestoso, imprevedibile, tale tuttavia da rendere forte la scrittura di Lila - quella nei suoi quaderni:

⁴⁷⁵ Ne *La storia del nuovo cognome* si assiste a quello che Claire Messud chiama “young womanhood” di Lenù e di Lila, “in which they come into their sexual and intellectual flowering.” Per Messud, la decisione di Lenù di lasciare Napoli per studiare a Pisa è una partenza che apre a lei le porte del mondo: “she is no longer bound to the working class, nor to the fate ordained for the girls at birth.”, in Claire Messud, ‘Elena Ferrante’s Neapolitan Quartet’, *Financial Times*, 28 August 2015, <https://www.ft.com/content/0b7a4200-4bd3-11e5-b558-8a9722977189>. Per Maria Serena Palieri, “alla Scuola Normale, in questa sua nuova vita alfabetizzata [Lenù] incrocia molti ismi.”, in Palieri, ‘In debito con il femminismo’.

⁴⁷⁶ Cavanaugh, ‘Indexicalities of Language in Ferrante’s Neapolitan Novels: Dialect and Italian as Markers of Social Value and Difference.’, p. 53.

⁴⁷⁷ Love, “‘An Educated Identity’: The School as a Modernist Chronotope in Ferrante’s Neapolitan Novels’”, pp. 78-79.

⁴⁷⁸ Lidia Curti, “Tra Presenza e Assenza,” in *Dell’ambivalenza. Dinamiche Della Narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza* (Iacobelli editore, 2016), p. 41.

⁴⁷⁹ E. Segnini lega le città di Pisa, Firenze, Genova e Milano insieme perché tutte sono presentate come prevedibili, più ricche, più libere, e meno oppressive. Tuttavia tali città mancano di vera amicizia e solidarietà. Vedi Segnini, ‘Local Flavour vs Global Readerships’., p. 102.

In treno aprii la scatola di metallo, anche se avevo giurato di non farlo. C'erano otto quaderni. [...] Quei quaderni li imparai a memoria e alla fine mi fecero sentire il mondo della Normale, le amiche e gli amici che mi stimavano, lo sguardo affettuoso di chi tra i professori m'incoraggiava a fare sempre di più, parte di un universo troppo protetto e perciò troppo prevedibile, se confrontato con quello tempestoso che, nelle condizioni di vita del rione, Lila era stata capace di esplorare con le sue righe frettolose, in pagine sgualcite e macchiate. (SNC, 400)

Quando, più avanti nel tempo, Lenù si laurea, Lila, che si trova sola col figlio nel quartiere povero di San Giovanni, si ammala e chiede l'aiuto di Lenù. Lenù lascia tutto - incluse le preparazioni per il suo matrimonio con Pietro Airola - e scende a Napoli. Arrivare a San Giovanni a Teduccio viene paragonato da Lenù a un viaggio indietro nel tempo:

in un rivolo del tempo passato, prima che andassimo a scuola, un tempo nero senza norma e senza rispetto. Ricorsi al dialetto più violento del rione, insultai, fui insultata, minacciaia, fui sfottuta, risposi a mia volta sfottendo, un'arte malvagia a cui ero addestrata. Napoli mi era servita molto a Pisa, ma Pisa non serviva a Napoli, era un intralcio. Le buone maniere, la voce e l'aspetto curati, la ressa nella testa e sulla lingua di ciò che avevo imparato sui libri, erano tutti segnali immediati di debolezza che mi rendevano una preda sicura... (SNC, 454)

Ancora una volta il lettore si trova faccia a faccia con due spazi opposti e due modi di vita diversi: da una parte Napoli, identificata con il vero addestramento per sopravvivere nella vita; dall'altra Pisa, che si identifica con la scuola e lo studio, perciò segno di debolezza per chi naviga negli spazi della città partenopea.

Pisa è la città dove Lenù butta la scatola dei quaderni di Lila nell'Arno - dopo averli imparati a memoria - per non sentirsi più male, cioè inferiore a Lila. È lo spazio nel quale Lenù viene presa da un forte senso di disincanto e di "disamore."⁴⁸⁰ Lontano dal rione Lenù capisce che per sopravvivere nella città di Pisa ha dovuto portare una maschera e travestirsi per quattro interi anni. Malgrado tutto questo, a quasi 23 anni (è il 1966) Lenù si laurea in Lettere: Lenù è la prima nella sua famiglia e tra i suoi antenati ad aver fatto tale passo nel campo dell'istruzione.⁴⁸¹ Pisa è perciò lo spazio che aiuta Lenù a fare un salto di qualità sia dal punto di vista professionale (si laurea) ma anche sociale (incontra il suo futuro marito, Pietro Airola, che appartiene a una famiglia dell'alta borghesia fiorentina).

4.1.8ii Torino, Firenze, Genova, Milano

⁴⁸⁰ "L'ultimo anno pisano cambiò l'ottica con cui avevo vissuto i primi tre. Mi prese un disamore ingrato per la città, per le compagne e i compagni, per i professori, per gli esami [...] Non so se successe a causa dei quaderni di Lila. Di certo, subito dopo averli letti e molto prima di buttar via la scatola che li conteneva, mi disincantai. Passò l'impressione iniziale di trovarmi nel pieno di una battaglia intrepida. Passò il batticuore a ogni esame e la gioia per avercela fatta col massimo dei voti. Passò il piacere di rieducarmi nella voce, nel gesto, nel modo di vestire e di camminare, come se gareggiassi per il premio del travestimento migliore, della maschera portata così bene che era quasi faccia." (SNC, 401)

⁴⁸¹ "Poco prima di ventitré anni ero nientemeno dottoressa, avevo una laurea in lettere, centodieci e lode. Mio padre non era andato oltre la quinta elementare, mia madre s'era fermata alla seconda, nessuno dei miei antenati, per quel che potevo sapere, aveva mai saputo leggere e scrivere correttamente. Che prodigioso sforzo avevo fatto." (SNC, 432)

Torino è il punto di partenza ma anche quello di arrivo di Lenù. È proprio in questa città che Lenù si mette a scrivere della sua amicizia con Lila e perciò è da Torino da cui scaturisce la tetralogia. A cinquant'anni poi, a Lenù viene offerto un lavoro tanto ambito da lei, quello come direttrice di una casa editrice, un lavoro che lei accetta. Stiliana Milkova ricorda che è proprio a Torino dove Lenù “finalmente raggiunge la libertà intellettuale e professionale occupando il centro della produzione letterario-culturale.”⁴⁸² Sia questa sua nuova posizione sia il suo trasferimento a Torino simboleggiano perciò l'emancipazione di Lenù dalla famiglia Airola. Prologo ed epilogo vengono ambientati a Torino, anche perché l'inizio della tetralogia annuncia digià il suo punto d'arrivo: è proprio sulla cassa delle lettere dell'appartamento vicino al parco del Valentino, dove vive ormai da vecchia, che Lenù ritrova il pacco dentro il quale ci sono le bambole Tina e Nu.⁴⁸³

Firenze è la città dove Lenù va a vivere insieme a Pietro Airola - promosso a professore di ruolo (SFR, 33) - dopo il matrimonio, diventando madre per due volte, prima di Dede e più tardi di Elsa. Anche in questa nuova città Lenù affronta tante esperienze che continuano ad arricchire la sua formazione. È qui che Lenù inizia a riflettere su vari aspetti della sua vita come il matrimonio, la maternità, il sesso, il tradimento, e la carriera come scrittrice. È in questo spazio che la protagonista comincia ad avere dubbi e a porsi delle domande (“Perché ero femmina, perché dovevo badare alla casa e alla famiglia e pulire merda e cambiare pannolini?”, SFR, 225-226), vedendo suo marito tutto preso dal lavoro e dallo studio, mentre Nino acquistava sempre più successo come scrittore. Proprio in questo periodo la sfida di Lenù come donna è quella di far conciliare il ruolo di madre con quello di scrittrice, e la difficoltà di colmare tale divario la porta a considerare sia il matrimonio sia la maternità come carceri (“... trovo insopportabile l'isolamento in cui ero finita [...] desideravo tornare a una vita attiva [...] non avevo sgobbato fin dall'infanzia solo per finire incarcerata nei ruoli di moglie e di madre.”, SFR, 228). Si decide perciò di usare i preservativi e di impiegare una tata, Clelia.

Ma anche in questo caso il rapporto con la primigenita non migliora:

Dede si legò sempre più a Clelia e quando la portavo fuori si annoiava, si innervosiva, mi tirava le orecchie, i capelli, il naso, chiedeva di lei piangendo [...] questo fece riemergere il sospetto che poiché non l'avevo allattata e il suo primo anno di vita era stato duro, io ai suoi occhi fossi ormai una figura buia, la donna infame che la rimproverava a ogni occasione e intanto maltrattava per gelosia la sua tata solare, la compagna di giochi, la narratrice di favole. (SFR, 228-229)

Nella mancanza di una vera relazione matrimoniale con Pietro,⁴⁸⁴ inclusa la soddisfazione sessuale (SFR, 229), Lenù attraversa un periodo di flirt e inizia ad invitare ospiti a cena, lasciandosi corteggiare da uomini che mostrano interesse per la sua intelligenza.⁴⁸⁵ In queste

⁴⁸² Alfano, ‘Non solo Napoli’.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ “Her husband [...] is an overbearing pedant who doesn't want [Lenù] to go on the pill for complicated philosophical reasons. Instead of beginning another book, she has a child, and then another.”, in Namara Smith, ‘Review of The Neapolitan Novels on Bookforum’, Europa Editions, 16 March 2015, <https://www.europaeditions.com/review/1986>.

⁴⁸⁵ “Ogni sua parola diventava sempre più allusiva e i gesti, i comportamenti, nel corso della conversazione si facevano più intimi. Mi toccava con la punta delle dita una spalla, una mano, metteva gli occhi nei miei formulando frasi sospirose, urtava con le ginocchia le mie ginocchia, con la punta delle scarpe le mie scarpe.” (SFR, 230); e, “i pochi uomini che frequentavo, tutti coltissimi, si travestivano volentieri da popolo basso, erano

circostanze Lenù cerca di imitare il modello della donna emancipata: “Franchezza [...] immediatezza: queste erano le qualità della donna liberata, e io mi sforzavo di adeguarmi.” (SFR, 232) Tra gli uomini che frequenta c’è Mario, “Un borghese malato di pornolalia.” (SFR, 233)⁴⁸⁶ Anche in questo caso Lenù riflette sul contrasto tra i due mondi nei quali ha vissuto e vive: “Ciò che mi sarebbe sembrato accettabile a Milano o a Firenze - la libera disponibilità femminile del proprio corpo e dei propri desideri, una convivenza fuori dal matrimonio - lì al rione mi pareva inconcepibile...” (SFR, 293) A Napoli sono gli uomini ad avere amanti, ma le donne devono stare alle leggi degli uomini.

Malgrado tutto questo, Lenù resta incinta del marito per la seconda volta e decide di non abortire. Firenze è la città dove Lenù decide di chiedere a sua madre Immacolata di starle vicino durante questa seconda gravidanza. (SFR, 234-235) Ancora una volta si sente forte il conflitto tra Lenù donna (incinta) e Lenù scrittrice (senza ispirazione): “Ero per la seconda volta pregna e tuttavia vuota.” (SFR, 236)⁴⁸⁷ È questo il momento in cui Lenù sente di nuovo la necessità della vicinanza di Lila (“Le facevo costose interurbane con l’unico scopo di accucciarmi nella sua ombra, lasciar correre il tempo della gravidanza, sperare che secondo una vecchia consuetudine mi mettesse in moto la fantasia.”, SFR, 236). Anche a Firenze, Lila serve per far accendere la musa e la fantasia in Lenù, stimolandola a scrivere. Secondo Lenù, Lila ha più storia di lei proprio perché vive nel rione: “... mentre tornavo in macchina a Firenze, ebbi l’impressione che lì nel rione, tra arretratezza e modernità, lei [Lila] avesse più storia di me.” (SFR, 315); “La sua era una vita mossa, la mia era ferma.” (SFR, 316) Riemerge il binario prevedibilità/monotonia (vita fuori del rione/Napoli) e imprevedibilità/movimento (vita nel rione/Napoli).⁴⁸⁸

Il tema della formazione riemerge chiaro quando in tali circostanze Lenù sente la necessità di “diventare”, ma per se stessa, cioè fuori da Lila:

Diventare. Era un verbo che mi aveva sempre ossessionata, ma me ne accorsi per la prima volta solo in quella circostanza. Io volevo diventare, anche se non avevo mai saputo cosa. Ed ero diventata [...] ma senza un oggetto, senza una vera passione, senza un’ambizione determinata. Ero voluta diventare qualcosa [...] solo perché temevo che Lila diventasse chissà chi e io restassi indietro. Il mio diventare era diventare dentro la sua scia. Dovevo ricominciare a diventare, ma per me, da adulta, fuori di lei. (SFR, 316)

È nella città di Dante che Lenù si ricorda di un “paio di opuscoli che [le] avev[a] regalato tempo prima Adele.” (SFR, 254), uno dei quali era *Sputiamo su Hegel* (pubblicato nel 1970) di Carla

divertiti da donne che facevano finta di essere vaiasse, parevano godere a comportarsi con una signora come se fosse una troia.” (SFR, 232)

⁴⁸⁶ Da ricordare che Mario è anche il nome del marito che tradisce la moglie Olga nel secondo romanzo di Ferrante, *I giorni dell’abbandono*.

⁴⁸⁷ A Firenze Lenù “non fa quasi nulla, diventa madre una prima e poi una seconda volta, ma il rione di Napoli da cui proviene, quello che le ha dato un imprinting incancellabile, è come se fosse in agguato, un fuoco in apparenza domato, ma mai estinto.”, in Paolo Mauri, ‘L’indagine Sull’amore La Rabbia e Altri Demoni Di Elena Ferrante’, Archivio - la Repubblica.it, 6 November 2013, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/11/06/lindagine-sullamore-la-rabbia-altri-demoni-di.html>. Oltre il rione, aggiungerei qui anche la figura di Lila che continua a influenzare Lenù nella sua assenza.

⁴⁸⁸ “Elena si muove a fatica anche al Nord, dove si è trasferita [...] Continua a vedere quella di Lina e delle persone che ha lasciato a Napoli una vita ‘mossa’, pur nelle sue difficoltà, e quella sua a Firenze, a Pisa o a Milano, una vita ‘ferma’.”, in Alba L’Astorina, ‘La Napoli geniale di chi fugge e di chi resta’, Edizioni E/O, consultato il 28 aprile 2018, <https://www.edizionieo.it/review/4234>.

Lonzi,⁴⁸⁹ un'occasione importantissima che fornisce un altro contributo alla formazione della protagonista.⁴⁹⁰

A Firenze Lenù “diventa una scrittrice di successo, sposa un professore universitario rigoroso proveniente da una famiglia importante, ma si trova a fare i conti con un'altra autonomia da conquistare, quella di una donna il cui impegno intellettuale e la cui emancipazione vengono vissuti come una minaccia dal proprio uomo.”⁴⁹¹ Ed è proprio a questo punto che rientra in scena Nino, invitato a casa loro da Pietro stesso. (SFR, 324) La data è il 9 marzo del 1974, perciò Lenù ha 32 anni, sette anni dopo essersi trasferita a Firenze. (“... viviamo da sette anni in questa città...”, SFR, 328) Nino si schiera subito dalla parte di Lenù, conoscendo il suo potenziale come scrittrice e intellettuale. A Pietro dice: “Se non lo fai, sei colpevole non solo sul piano umano, ma anche su quello politico [...] Lo sperpero di intelligenza. Una comunità che trova naturale soffocare con la cura dei figli e della casa tante energie intellettuali di donne, è nemica di se stessa e non se ne accorge”. (SFR, 330) Con l'entrata in scena di Nino, Lenù inizia di nuovo a studiare e a scrivere, evitando ogni parere del marito (“... detestavo i momenti in cui mi teneva in soggezione col suo sapere enciclopedico.”, SFR, 332) È a Firenze che Lenù scrive il suo secondo libro, un racconto della creazione biblica riguardo il rapporto tra uomo e donna, sulla scia del secondo movimento femminista (“... Eva non può, non sa, non ha materia per essere materia fuori di Adamo. Il suo male e il suo bene sono il male e il bene secondo Adamo. Eva è Adamo donna.”, SFR, 342)⁴⁹²

Più avanti in questo terzo volume della tetralogia, e sempre a Firenze, si rompe il rapporto tra Pietro e Nino (SFR, 344-345) Il soggiorno di Nino a casa di Lenù e Pietro complica molto le cose (Lenù osserva: “Mi sentivo come una goccia di pioggia su una ragnatela, e stavo attenta a non scivolare di sotto.”, SFR, 342; “... mi sentivo pazza [...] io stessa mi svuotavo [...] appena lui se ne andrà, niente più avrà senso.”, SFR, 347). Poco a poco il matrimonio di Lenù con Pietro entra in crisi e si sfascia. Pietro inizia a non contare più per Lenù, e il suo posto viene gradualmente preso da Nino Sarratore.

Si arriva al colmo quando Lenù va a letto con Nino nella propria casa di Firenze, dove c'è Pietro che sta dormendo in un'altra stanza. (SFR, 352) È in questa ultima parte del terzo volume della tetralogia che si assiste all'idillio-adulterio tra Lenù e Nino, ai loro corpi che si mescolano e si frangono: “Ci stringemmo con una furia che non avevo mai conosciuto, come se 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) Lenù perde ogni controllo e si lascia dominare da Nino.

In questa sua formazione, Lenù, che prima fugge dal rione (spazio d'origine), “ritorna” al rione riunendosi carnalmente al suo primo amore e amico d'infanzia Nino Sarratore. È a Firenze

⁴⁸⁹ “As early as 1970 Carla Lonzi argued [...] that feminism's fight for women's equality with men was misdirected, since equality is ‘an ideological attempt to subject women even further’ [...] Becoming equal thus means becoming like a man. But ‘being like’ is never going to be as good as ‘being’; and, on the other hand, being different is unacceptable if it means being inferior.”, in Paola Bono and Sandra Kemp, eds., *Italian Feminist Thought: A Reader* (Oxford, UK ; Cambridge, Mass., USA: B. Blackwell, 1991), p. 15.

⁴⁹⁰ “Mi colpì ogni frase, ogni parola, e soprattutto la sfrontata libertà di pensiero. Sottolineai tantissime frasi con forza, segnai punti esclamativi, fregghi verticali. [...] L'autrice di quelle pagine si chiamava Carla Lonzi. Com'è possibile, mi dissi, che una donna sappia pensare così? Ho faticato tanto sui libri, ma li ho subiti, non li ho mai veramente usati, non li ho mai rovesciati contro se stessi. Ecco come si pensa.” (SFR, 254-255)

⁴⁹¹ L'Astorina, ‘La Napoli geniale di chi fugge e di chi resta’.

⁴⁹² Riguardo la storia del femminismo vedi Adriana Cavarero and Franco Restaino, *Le filosofie femministe: due secoli di battaglie teoriche e pratiche* (Milano: B. Mondadori, 2009).

dove, durante una telefonata ricevuta da Eleonora, moglie di Nino, riaffiora la Lenù del rione e del dialetto:

Ero carica d'odio, avevo in testa solo frasi tipo: sì, vieni, vieni subito, stronza, non aspetto altro, di dove cazzo sei [...] e te la vuoi prendere con me, 'sta cessa, 'sta loffa, non sai con chi hai a che fare, mappina. Un'altra me voleva insorgere dal fondo, dove era stata sepolta sotto la crosta della mitezza, e mi si dibatteva in petto mescolando italiano e voci dell'infanzia, ero tutto un clamore. (SFR, 372)

È Firenze il luogo dove Lenù vive un'esperienza di smarginatura: lascia le due figlie con una vicina di casa mentre Pietro è al lavoro, e parte per Roma per stare con Nino (“... è in atto qualcosa di grande che dissolverà tutto il vecchio modo di vivere e io sono parte di questa dissoluzione.”, SFR, 382)

Genova è la città dove vivono i genitori di Pietro Airola, Guido e Adele,⁴⁹³ ma anche lo spazio nel quale le due figlie di Lenù, ancora bambine, trovano rifugio durante il suo primo periodo da adultera con Nino. È anche lo spazio al quale Lenù ritorna quando scopre che Lila aveva ragione riguardo al fatto che Nino non le diceva la verità: è qui, a casa della suocera Adele, che Lenù diventa “intrattabile” (SBP, 87) a tal punto da generare l'ira di Adele che caccia via immediatamente lei insieme alle due figlie:

[Adele] mi disse a bassa voce, quasi sussurrando, che ero una donna cattiva, che non potevo capire cosa significava amare davvero e rinunciare alla persona amata, che dietro la simpatia e la remissività nascondevo una volgarissima smania di arraffare tutto che né gli studi né i libri avrebbero mai potuto addomesticare. Quindi concluse: domani te ne vai, tu e le tue figlie; mi dispiace solo che se le bambine fossero cresciute qui avrebbero potuto tentare di non essere come te. (SBP, 88)

Genova serve ancora da rifugio più avanti, quando da giovane, Elsa, la secondogenita di Lenù, scappa con Rino, figlio di Lila, e viene accolta dalla nonna Adele (suocera di Lenù), sempre nel quarto volume della tetralogia. (SPB, 393)

La scrittura e la pubblicazione del suo primo romanzo dà a Lenù l'opportunità di muoversi da una città all'altra. **Milano** è uno di questi spazi che offrono alla protagonista tale opportunità: “... volevo esibire per dimostrare che, anche se ero una femmina, anche se mi si vedeva addosso l'origine, ero una persona che si era conquistata il diritto di pubblicare quel libro...” (SNC, p. 450) Il terzo volume, *Storia di chi fugge e di chi resta*, si allaccia subito alla parte finale del secondo volume, *Storia del nuovo cognome*, tramite un flashback che narra di fatti accaduti quaranta anni prima a Milano: “ricomincio a scrivere a partire da quella primavera fredda di Milano, una sera di oltre quarant'anni fa, in libreria...” (SFR, 21) In questo caso, la Lenù di 66 anni commenta il modo di agire di Lenù ventenne quando, dopo tanti anni, incontra di nuovo Nino Sarratore.

Nel terzo volume della tetralogia, la città di Milano viene subito inserita nel contesto storico e sociale degli anni '60: “uno sfondo di manifesti fittamente scritti, bandiere rosse e di popolo in lotta...” (SRF, 56) Sono gli anni delle proteste studentesche, delle manifestazioni nelle strade,

⁴⁹³ Donnarumma scrive di una “Genova, riassunta dall'eleganza borghese degli Airola.”, in Donnarumma, ‘Il melodramma, l'anti-melodramma, la Storia: Sull'Amica geniale di Elena Ferrante’, p. 140.

delle occupazioni di sedi universitarie, assemblee, dibattiti, e aule gremite di urla, fumo, tensione, e applausi.

Tra i luoghi che Lenù frequenta, c'è il grande appartamento della cognata, Mariarosa, nella zona di Sant'Ambrogio, uno spazio che funge da casa aperta, un rifugio per tutti. È qui che Lenù conosce Silvia, madre del bambino Mirko (che poi scopre essere di Nino): Lenù prende il bambino in braccio per la prima volta (SFR, 63), ed è in tale occasione che Lenù sente il calore e l'odore del bambino, ricevendone piacere. Nasce in Lenù come conseguenza il desiderio di diventare madre, anche se nello stesso momento sente anche la paura che le sbucasse la madre dalla pancia:

Rivolevo il bambino, sperai che si rimettesse a piangere, che Silvia mi chiedesse aiuto. Che cosa mi prende? Desidero figli? Voglio fare la mamma, voglio allattare e ninnare? Matrimonio più gravidanza? E se mia madre sbucherà dalla mia pancia proprio quando credo di essere ormai al sicuro? (SNC, 64)

Più avanti, cioè nel quarto e ultimo volume, Milano serve come città rifugio per Lenù e figlie dopo la cacciata da Genova. Infatti, Lenù e figlie vengono accolte per un certo periodo a casa di Mariarosa. Così osserva Palieri riguardo il periodo trascorso in questa città da Lenù: “andando a Milano da sua cognata Mariarosa, [Lenù] può incontrare gruppi di donne impegnate nell'autocoscienza”,⁴⁹⁴ anche se vive con fastidio tale ambiente.⁴⁹⁵ In questa metropoli del nord, “drogarsi era uno dei tanti canali del benessere individuale, una via per liberarsi dai tabù, una forma colta di sfrenamento.” (SBP, 154) È proprio a Milano, a casa di Mariarosa, che Lenù incontra dopo tanti anni Franco, il suo ex ragazzo durante gli anni alla Normale e compagno attuale della cognata. Quella di Franco non sarà una lieta fine: infatti si suiciderà, proprio quando Mariarosa non c'è e a scoprirne il decesso sarà Lenù. (SBP, 100)

4.1.9 Andare oltre i confini nazionali

Francia, Germania, Stati Uniti

Il viaggio iniziato da Lenù a quasi 18 anni la porta non solo fuori dai confini del rione e della città natale, Napoli, ma persino fuori dalle frontiere nazionali. Il suo primo viaggio di questo tipo lo fa a **Parigi**, insieme al suo compagno Franco Mari, ai tempi della Normale:

Andammo a Parigi, a un convegno di giovani comunisti di tutta Europa. Ma di Parigi vidi poco, passammo tutto il tempo in ambienti fumosi. Della città mi restò un'impressione di

⁴⁹⁴ “[T]he practice of consciousness-raising groups was originally ‘imported’ from the USA, and, at least in Rome, it is possible to name the woman who came back from America and first proposed its adoption to her collective. [...] But the name given to this practice in Italy, ‘autocoscienza’, indicates its distinctively Italian character. It was first introduced by Carla Lonzi (of Rivolta Femminile [...]) [...] *Autocoscienza* meant independent, small groups of women, meeting to discuss issues of all kinds on the basis of personal experience [...] the term *autocoscienza* stresses the self-determined and self-directed quality of the process of achieving a new consciousness/awareness. It is a process of the discovery and (re-) construction of the self, both the self of the individual woman and a collective sense of self: the search for the subject-woman.”, in Paola Bono and Sandra Kemp, eds., *Italian Feminist Thought: A Reader* (Oxford, UK ; Cambridge, Mass., USA: B. Blackwell, 1991), pp. 8-9.

⁴⁹⁵ Palieri, ‘In debito con il femminismo’.

strade molto più colorate di quelle di Napoli e di Pisa, il fastidio per il suono delle sirene della polizia e lo stupore per la diffusa presenza di neri... (SNC, 335)

Più avanti, Mariarosa invita Lenù ad accompagnarla nella capitale francese in automobile, ma è un invito che Lenù non accetta, anche se sa che “raggiungere Parigi in rivolta, affrontare la brutalità della polizia [...] [avrebbe dato] un seguito a quel viaggio fuori dell’Italia che avev[a] fatto anni prima con Franco.” (SFR, 52)

A Parigi, ma solo di passaggio, Lenù ritorna tanti anni dopo, questa volta con il suo amante Nino Sarratore, dopo aver lasciato marito e figlie. Lenù e Nino sono ospitati nella casa di due francesi incontrati per caso sulla strada - domina ancora una volta uno spazio chiuso (questa volta “un bell’appartamento su Canal Saint-Martin”, SBP, 25), non lo spazio aperto della città capitale. Per Lenù è un’esperienza negativa: “Ero stanca e nervosa, avevo voluto andare io a Parigi e ora mi pareva assurdo trovarmi in quella casa, tra estranei, con Nino che mi badava poco o niente, lontano dalle mie figlie.” (*ibidem*) Lenù vive momenti di gelosia nei confronti dell’amante, che più avanti si scopre averla tradita in diverse occasioni.

A Parigi Lenù ritorna per incontrare le sue editrici francesi e per promuovere il suo secondo libro. Questa volta Lenù ammette che è un’esperienza più positiva: anche se “non ci furono alberghi e aule monumentali”, e “ogni sera [c’era] un dibattito in librerie e persino in appartamenti privati [...] piacqui alle mie editrici e al pubblico che incontravo...” (SBP, 46-47). Questo continua ad arricchire Lenù nel suo processo di formazione:

Spostandomi di qua e di là, discutendo con questo e con quella in una lingua non mia ma che imparai velocemente a governare, riscoprii piano piano un’attitudine di cui avevo già dato prova anni prima [...] mi veniva naturale trasformare piccoli eventi privati in riflessione pubblica. [...] Parlai di come avessi osservato in mia madre e nelle altre donne, fin da ragazzina, gli aspetti più umilianti della vita familiare, della maternità, dell’asservimento ai maschi. [...] Parlai di come avessi cercato da sempre, per impormi, di essere maschio nell’intelligenza - io mi sono sentita inventata dai maschi, colonizzata dalla loro immaginazione... (*ibidem*)

Lenù a Parigi è “in giro per grandi città e piccoli centri” (SPB, 46), e questo funge anche come un’occasione per parlare di sé e scoprire il suo essere più nascosto.

In Francia Lenù trascorre anche alcuni giorni a **Montpellier** durante il suo ‘idillio d’amore’ con Nino Sarratore. Di tale esperienza e della città Lenù scrive così:

Dei giorni di Montpellier ricordo tutto tranne la città, è come se non ci fossi mai stata. Fuori dall’albergo, fuori dalla monumentale aula magna dove si teneva il convegno accademico in cui Nino era impegnato, oggi vedo solo un autunno ventoso e un cielo azzurro appoggiato su nuvole bianche. Eppure nella memoria quel toponimo, Montpellier, è rimasto per molti motivi come un segnale di scantonamento. [...] Montpellier [...] mi diede l’impressione che i miei argini si fossero rotti e che mi stessi espandendo. Il puro e semplice fatto di trovarmi in quel luogo costituiva ai miei occhi la prova che il rione, Napoli, Pisa, Firenze, Milano, l’Italia stessa, erano solo minuscole schegge di mondo e che di quelle schegge facevo bene a non accontentarmi più. A Montpellier avvertii la limitatezza dello sguardo che avevo, della lingua in cui mi esprimevo e con cui avevo scritto. A Montpellier mi sembrò evidente quanto potesse risultare angusto, a trentadue anni, essere moglie e madre. E per tutti quei giorni densi d’amore mi sentii per la prima volta liberata dai vincoli che avevo sommato negli anni...” (SBP, p. 18)

È l'anno 1976 e Lenù ha 32 anni. A questo punto l'esperienza di Montpellier viene percepita dalla protagonista come apertura e liberazione, e perciò messa in netta contrapposizione con l'istituzione del matrimonio, intesa come chiusura, limitatezza e prigione. Durante tale convegno accademico, Lenù conosce "una coppia di Parigi [...] che erano in una situazione non molto diversa dalla nostra." Anche Augustin e Colombe "ritenevano soffocante l'istituto della famiglia." (SBP, 20) Colombe ricorda a Lenù che quella francese è una società molto diversa da quella del rione ("nel nostro ambiente è abbastanza diffuso che i genitori si separino, i figli sanno che è possibile.", *ibidem*).

Questa breve parentesi a Montpellier non è tutta un'esperienza positiva per Lenù. Infatti è afflitta da un senso di colpa per aver lasciato a Firenze le sue due figlie, anche se allo stesso tempo ha paura di ritornare alla solita routine come moglie passiva e madre.⁴⁹⁶ Oltre a questo percepisce che Nino le sta nascondendo qualcosa, probabilmente il fatto che si tiene ancora in contatto con la moglie Eleonora, una cosa che lui nega risolutamente.

Proprio in questo contesto (Montpellier) si capisce che Lenù vuole tenere i due ruoli, sia quello di madre di due figlie, sia quello di amante di Nino.⁴⁹⁷ Per rimandare il rientro, Lenù convince Nino - che all'inizio non acconsente - ad accettare l'invito della coppia francese di accompagnarli in macchina a Parigi. È proprio in questa occasione che Lenù esce dall'ombra di Nino per farsi valere ("Ero stata la donna sorridente ma quasi muta che dormivo col brillante professore di Napoli, la donna sempre incollata a lui, attenta alle sue esigenze, ai suoi pensieri.", SBP, 24), e si ricorda che anche lei ha una vita propria come scrittrice. Lenù si ribella contro l'idea della donna 'costruita dall'uomo' e impone la propria volontà ("Mi ricordai della casa editrice di Nanterre e del mio raccontino dotto sull'invenzione maschile della donna. [...] dissi finalmente allegra: è Nino che deve rientrare, io invece ho un impegno a Nanterre; sta per uscire - o forse è già uscito - un mio lavoro, una cosa mezzo saggio mezzo racconto [...] Volli ricordargli che avevo una vita mia di soddisfazioni, che se ero stata capace di abbandonare le mie figlie e Pietro, potevo anche fare a meno di lui [...] subito.", *ibidem*). Si capisce quindi come il soggiorno a Montpellier costituisca un momento assai importante nel processo di formazione di Lenù, anche perché è un primo passo che l'aiuterà a maturare ulteriormente e a distaccarsi gradualmente da Nino.

L'*excursus* di Lenù scrittrice di successo insieme all'amante, Nino, oltre i confini italiani continua per due settimane "per la **Germania** occidentale e per l'**Austria**..." (SBP, 73). Questo "gusto di viaggiare" da parte di Lenù esiste parallelamente alla tendenza di Lila di chiudersi ("Mi colpì per la prima volta, in quel periodo, la rigidità del perimetro che Lila si era assegnata. Si impegnava sempre di meno per ciò che accadeva fuori del rione.", SBP, 72-73). Tale contrasto viene riflesso, in un certo senso, nei paesaggi contrastanti che Lenù e Nino attraversano durante tale periodo: da una parte "pitture dai colori abbaglianti" di montagne, laghi, città e monumenti; dall'altra il "nero" e il "buio" della "realtà grezza" durante gli incontri con un "pubblico molto radicale", ma anche con la polizia tedesca che i due amanti vivevano

⁴⁹⁶ "Mi resi conto che i giorni di Montpellier stavano per finire, che inevitabilmente Nino e io saremmo tornati alle nostre case, che avremmo dovuto affrontare le rispettive crisi coniugali, io a Firenze, lui a Napoli. E il corpo delle bambine si ricongiunse al mio, ne avvertii violentemente il contatto. Non sapevo niente di loro da cinque giorni e nel prenderne coscienza mi venne una nausea forte, la nostalgia diventò insopportabile." (SBP, 21)

⁴⁹⁷ "Bisognava partire, il convegno era prossimo a concludersi. Ma non volevo che Montpellier fosse una parentesi, temevo di tornare a casa, temevo che Nino tornasse a casa, temevo di perdere per sempre le bambine." (SBP, 23)

con spavento. (SPB, 73) Durante quest'ultima esperienza Lenù e Nino vengono arrestati e portati in questura per effettuare delle verifiche. Di nuovo, la trama fittizia combacia con la tensione della storia contemporanea (sono gli Anni di Piombo: in Italia e in Europa sono fortissimi i movimenti terroristici).⁴⁹⁸ In Germania perciò, mentre discute con il pubblico del suo secondo libro tradotto in tedesco, Lenù parla anche della “durezza del clima politico”. (SBP, 74)

Anche in Germania l'influenza di Lila e del rione perseguita Lenù; è un richiamo continuo. In questura Lenù cerca i volti dell'amico d'infanzia Pasquale Peluso e della sua compagna Nadia Galiani tra le foto attaccate a una parete (“Pasquale Peluso, quella notte, mi sembrò una sorta di razzo lanciato dall'interno dello spazio esiguo dentro cui [Lila] si era reclusa per ricordarmi, nel mio spazio molto più ampio, la sua presenza nel turbinio delle vicende planetarie.”, *ibidem*).

Esce alla luce un altro aspetto importante nella formazione di Lenù: è una Lenù ‘sovversiva’ che “davanti un pubblico di donne” parla di politica e del bisogno di ribellarsi, proprio durante il tour in Germania per promuovere il suo libro: “Mi rifacevo [...] alla formula *ribellarsi è giusto* [...] Attente a non trasformarci in poliziotte di noi stesse, dicevo allora, la lotta è all'ultimo sangue e finirà solo quando vinceremo.” (SBP, 75) Tuttavia, anche in tale contesto si sente una Lenù ancora vulnerabile e incerta riguardo il proprio essere e perciò in processo di formazione e di ricerca di se stessa.⁴⁹⁹

Il successo di Lenù come scrittrice la porta a fare un altro viaggio che va oltre i limiti del continente europeo. Infatti, nel marzo del 1980 (Lenù ha 36 anni), parte insieme a Nino – non senza sensi di colpa per aver lasciato le due figlie con Lila - per gli **Stati Uniti**, anche perché “una minuscola casa editrice di Boston pubblicò il [suo] libretto.” (SBP, 120) Di queste due settimane nel nuovo continente Lenù scrive così:

Il viaggio fu per me un'esperienza fuori del comune. Mi sentii di nuovo senza limiti, capace di volare sopra gli oceani, capace di distendere me stessa sul mondo intero. Un delirio esaltante. Naturalmente furono due settimane molto faticose e molto dispendiose. [...] Io, almeno non sono mai stata più così bene come in quei giorni. (SBP, 121)

Qua, Lenù si riferisce anche alle opportunità che la penna e la scrittura offrono a chi è scrittore o scrittrice. Essere una scrittrice famosa dà a Lenù l'opportunità di oltrepassare non solo i propri limiti fisici e corporali (è come se acquistasse la capacità di volare) ma anche quelli geografici. Alla fine di quest'esperienza viene rivelato che sia Lenù sia Lila sono incinta contemporaneamente.

4.2 UNA LETTURA BACHELARDIANA DELLA TETRALOGIA NAPOLETANA

In questa sezione cercherò di fornire una lettura bachelardiana a certe parti o alcuni aspetti della tetralogia de *L'amica geniale*. Nella sua opera, *La poetica dello spazio*, Bachelard tratta soprattutto il linguaggio poetico, un linguaggio che è tuttavia presente anche nella scrittura di

⁴⁹⁸ Riguardo gli Anni di Piombo vedi, Marco Damilano, *Gli Anni delle Stragi. 1969-1984* (Roma: GEDI Gruppo Editoriale, 2019).

⁴⁹⁹ “Le urla minacciose dei cortei mi spaventavano, e lo stesso effetto mi facevano le minoranze aggressive, le bande armate, i morti per strada, l'odio rivoluzionario verso ogni cosa. Devo parlare in pubblico, confessavo, e non so cosa sono, non so fino a che punto penso seriamente ciò che dico.” (SBP, 75)

tipo narrativo. Perciò, un'interpretazione bachelardiana della narrativa di Elena Ferrante comporterebbe un'analisi focalizzata anche sulle parti poetiche.

Nell'“Introduzione” di quest'opera di Bachelard leggiamo:

È indispensabile essere presenti, presenti all'immagine nell'istante dell'immagine: se esiste una filosofia della poesia, tale filosofia deve nascere e rinascere in occasione di un verso dominante, nella totale adesione a un'immagine isolata, precisamente nell'estasi stessa provocata dalla novità dell'immagine. L'immagine poetica è un improvviso picco dello psichismo... (PS, 5)⁵⁰⁰

Di queste immagini poetiche come improvvisi picchi di psichismo (in inglese “sudden salience”, p. xv)⁵⁰¹ ne *L'amica geniale* ce ne sono varie. Basti menzionare l'immagine di Lenù e Lila che salgono le scale verso l'appartamento di Don Achille, precisamente il momento quando Lenù prende la mano di Lila (“Sento ancora la mano di Lila che afferra la mia, e mi piace pensare che si decise a farlo non solo perché intuì che non avrei avuto il coraggio di arrivare fino all'ultimo piano, ma anche perché lei stessa con quel gesto cercava la forza d'animo per continuare.”, AG, 60-61); o quella di Lila e Lenù bambine che leggono insieme *Piccole donne* di Alcott nel cortile (“Appena diventammo proprietarie del libro cominciammo a vederci in cortile per leggerlo o a mente, l'una vicina all'altra, o ad alta voce.”, AG, 64); o il momento quando, poco prima delle nozze di Lila con Stefano, Lenù si trova di fronte alla sua amica nuda, ancora vergine e intatta (“Oggi posso dire che fu la vergogna di poggiare con piacere lo sguardo sul suo corpo, di essere la testimone coinvolta della sua bellezza di sedicenne poche ore prima che Stefano la toccasse, la penetrasse, la deformasse...”, AG, 309).

Altra parola chiave è “anima”, che Bachelard, citando René Huyghe, descrive come “[il] cuore, [il] nucleo centrale da cui tutto acquista significato e trae la sua origine...” (PS, 10) Nel caso de *L'amica geniale* il rione può essere inteso come “anima” o centro del cerchio “da cui tutto acquista significato e trae la sua origine”. Ci si chiede se Lenù nel suo modo di fare – lascia persino il rione – possa avvicinarsi a quello che Bachelard chiama “le esuberanze dello spirito”, mentre Lila – che rimane ed entra nelle profondità dell'anima del rione e di Napoli – possa farlo a quello che egli chiama “la profondità dell'anima.” (PS, 12)

Più che spazi felici, nella tetralogia ferrantiana leggiamo di spazi di ostilità (PS, 26) o spazi dell'odio e della lotta (PS, 27). Si ricordi a tal proposito l'episodio in cui il padre di Lila la butta fuori dalla finestra, spezzandole un braccio. Prima viene detto che “dalle finestre arrivava un napoletano sguaiato e il fracasso di oggetti spaccati.” (AG, 77), poi leggiamo che “le sue violenze di padre erano poca cosa se confrontate con la violenza diffusa nel rione.” (AG, 79) Segue l'omicidio misterioso di Don Achille (“Appena aprì la finestra gli arrivò in faccia uno sbuffo di pioggia e sul lato destro del collo, proprio a mezza strada tra la mandibola e la clavicola, un colpo di coltello.”, *ibidem*).

Lo spazio dell'ostilità, dell'odio e della lotta lo si incontra ancora più avanti quando Rino e Pasquale, che accompagnano Lila, Lenù e Carmela al centro di Napoli, sono coinvolti in una rissa con dei giovani “ben piantati, ben vestiti” che “gli correvano addosso e li colpivano coi

⁵⁰⁰ Tutte le citazioni da *La poetica dello spazio* sono prese da Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio* (Bari: Dedalo, 2006), e saranno indicate in breve con le lettere PS.

⁵⁰¹ Le parole tradotte in inglese sono tratte direttamente da Gaston Bachelard, Maria Jolas, and John R. Stilgoe, *The Poetics of Space: [The Classic Look at How We Experience Intimate Places]*, Nachdr. (Boston: Beacon Press, 2009).

bastoni.” Subito dopo arrivano a dare una mano i fratelli Solara, con Michele che, con “qualcosa che pareva un pezzo di ferro lucente [...] entrò nella mischia picchiando con una ferocia fredda [...] Mi sentii come se il rione si fosse allargato e avesse inglobato tutta Napoli, anche le vie della gente perbene.”, AG, 192).

Trattando del concetto di “casa”, Bachelard chiama tale spazio “primo mondo dell’essere umano.” (PS, 35) Ma allo stesso tempo non si deve dimenticare che l’ostilità dell’uomo inizia proprio in casa, tanto più nel caso di Lila che è anche vittima di violenza domestica. È una violenza che si esprime anche tramite l’esplosione misteriosa della pentola nella cucina:

[Lila], insomma, stava sola in cucina a fare i piatti ed era stanca, la casa era vuota [...] S’era girata di scatto e s’era accorta che era esplosa la pentola grande di rame. Così, da sola. Era appesa al chiodo dove normalmente si trovava, ma al centro aveva un grande squarcio e i bori erano sollevati e ritorti e la pentola stessa s’era tutta sformata, come se non riuscisse più a conservare la sua apparenza di pentola. (AG, 224).

È una pentola che manca assolutamente di quella “dignità umana di un oggetto” che Bachelard scrive dovrebbe trovarsi “nello stato civile della casa umana.” (PS, 94)

Bachelard continua: “Per illustrare la metafisica della coscienza, sarà necessario attendere le esperienze in cui l’essere è gettato al di fuori, cioè, [...] messo alla porta, fuori dell’essere della casa, circostanza nella quale si sommano l’ostilità degli uomini e l’ostilità dell’universo.” (PS, 35) Per Lenù, ma soprattutto per Lila, la coscienza inizia proprio nello spazio casa, prima di uscirne o “essere gettata” fuori. È un’esperienza che Lila vive letteralmente quando, come già osservato, suo padre Fernando la getta fuori dalla finestra. Nel caso delle due amiche bambine la casa non è certamente quello che Bachelard chiama “paradiso terrestre”, e mancano in questo caso gli “esseri protettori” (ibidem). Si può addirittura ipotizzare che lo spazio casa per Lenù sia un sito di “anti-essere” (“un-being”), e che per questo cerca la sua fortuna altrove, fuori dal rione; ma quest’osservazione vale anche per Lila, che alla fine sceglie di autocancellarsi e scomparire.

Bachelard parla di “spazi che ci chiamano fuori da noi stessi.” (PS, 38) Il tunnel che separa il rione dal resto del mondo può essere inteso come uno di questi spazi, soprattutto nel caso di Lenù:

...volammo eccitatissime per una china che ci portò a ridosso del tunnel. La bocca di destra era nerissima, non ci eravamo mai infilate dentro quell’oscurità. Ci prendemmo per mano e andammo. Era un passaggio lungo, il cerchio luminoso dell’uscita pareva lontano. [...] Procedemmo tesissime. Poi Lila lanciò un grido e rise per come il suono esplose violento. [...] Da quel momento non facemmo che gridare [...] La tensione allentò, comincio il viaggio. (AG, 70-71)

È proprio in questa circostanza che Lenù si rende conto che il suo destino è quello di “attraversare il tunnel” e uscire dallo spazio-prigione del rione:

Si era verificata una misteriosa inversione di atteggiamenti: io, malgrado la pioggia, avrei continuato il cammino, mi sentivo lontana da tutto e da tutti, e la lontananza – avevo scoperto per la prima volta – mi estingueva dentro ogni legame e ogni preoccupazione... (AG, 74)

Altro esempio di spazio che ci chiama fuori da noi stessi è il mare. Questo si avvera quando Lenù lascia il rione per trascorrere alcune settimane di vacanza a Ischia. Durante il tragitto in nave, Lenù ammette:

Quando il vaporetto si staccò dal molo mi sentii terrorizzata e insieme felice. Per la prima volta andavo via da casa, facevo un viaggio, un viaggio per mare. Il corpo largo di mia madre – insieme al rione, alla vicenda di Lila – si allontanò sempre più, si perse. (AG, 204)

Bachelard scrive anche del forte legame tra i ricordi e lo spazio:

Qui lo spazio è tutto, perché il tempo non anima più la memoria. [...] i ricordi sono immobili, tanto più solidi quanto più e meglio vengono spazializzati. [...] Per la conoscenza dell'intimità, più urgente della determinazione delle date è la localizzazione spaziale della nostra intimità. (PS, 37)

Infatti, nella tetralogia napoletana leggiamo di 60 anni di storia delle due amiche, ma anche 60 anni di ricordi posti in spazi ben definiti, come visto in altre parti del presente capitolo.

Bachelard scrive dei “nostri disegni vissuti. Tali disegni non devono essere esatti, basta soltanto che siano intonati al nostro spazio interiore. Quale libro però bisognerebbe scrivere per poter affrontare tutti questi problemi! Lo spazio richiama l'azione e, prima dell'azione, l'immaginazione lavora.” (PS, 40) È proprio quello che fa Elena Greco che scrive di azioni passate accadute in spazi specifici e diversi. I “disegni vissuti [che] non devono essere esatti” descrivono Lenù come narratrice inaffidabile che filtra il vissuto di Lila, e con Lila, tramite il proprio punto di vista.

Lo scantinato e l'appartamento del palazzo dove vive Don Achille ricordano le parole di Bachelard: “La casa è immaginata come un essere verticale. [...] La verticalità è assicurata dalla polarità della cantina e della soffitta.” (PS, 45) Infatti, ne *L'amica geniale* si legge che “Don Achille [...] era non solo nella sua casa all'ultimo piano ma anche lì sotto [nello scantinato]...” (AG, 27)

Si legge anche della “razionalità del tetto [e dell']irrazionalità della cantina.” (PS, 46) Tale osservazione può essere interpretata anche in una chiave figurata: la scrittura in formato romanzo – frutto della razionalità di Lenù – potrebbe essere intesa come tetto, in opposizione alla ‘frantumaglia’ che si trova abbandonata nello scantinato, uno spazio descritto come “l'essere oscuro della casa, l'essere che partecipa alle potenze sotterranee [che] si accorda con l'irrazionalità del profondo.” (PS, 46)

Nello scantinato-cantina “le tenebre dimorano giorno e notte. Anche col candeliere in mano, l'uomo nella cantina vede danzare le ombre sul nero muro.” (PS, 47) Ciò si può collegare all'episodio quando Lila e Lenù scendono insieme a cercare le bambole nello scantinato:

Intorno c'erano solo cose non identificabili, masse scure [...] La poca luce che attraversava il buio a volta cadeva su cose riconoscibili [...] Provai un grande spavento per quella che mi sembrò una faccia floscia dai grandi occhi di vetro che si allungava in un mento a forma di scatola. (AG, 51)

Bachelard interpreta lo scantinato anche come spazio onirico, labirintico e luogo di “intrighi sotterranei.” (PS, 49) Lo scantinato è la stessa memoria dentro la quale Lenù va a rovistare per

portare alla luce tanti “intrighi sotterranei” che si erano nascosti per lunghi anni, anche negli otto quaderni di Lila.

Sempre trattando dello spazio “casa”, ne *La poetica dello spazio* si legge: “Ogni grande immagine semplice è rivelatrice di uno stato d'animo. La casa [...] è ‘uno stato d'animo’; anche riprodotta nel suo aspetto esterno, essa rivela un'intimità.” (PS, 98) Subito dopo Bachelard tratta di bambini e delle case che disegnano: “Se il bambino è infelice, la casa reca traccia delle angosce del disegnatore.” (PS, 99) Da un semplice dettaglio si può riconoscere “il moto della casa”, e se si tratta “semplicemente di una casa-costruzione [o] una casa-abitazione.” (*ibidem*)

È opportuno chiedersi qui di che tipo erano i disegni che Lila faceva in classe o che accompagnavano il suo breve racconto d'infanzia, *La fata blu*, e se c'erano disegni di casa. Nel primo caso si legge di

disegni coloratissimi che in classe, quando [Lila] si applicava, ci incantavano tutte perché, rubacchiando pastelli Giotto, tratteggiava molto realisticamente principesse con pettinature, gioielli, vestiti, scarpe che non s'erano mai visti in nessun libro e nemmeno al cinema parrocchiale. (AG, 60)

Invece, nel secondo caso, si legge: “C'era una copertina disegnata coi pastelli, mi ricordo il titolo. Si chiamava *La fata blu*, e com'era appassionante, quante parole difficili c'erano.” (AG, 66-67) Si vede che Lila non disegnava case, ma cose che andavano oltre la sua realtà vissuta.

Altra immagine poetica trattata da Bachelard ne *La poetica dello spazio* è quella del cofanetto:

Nel cofanetto si trovano le cose indimenticabili, indimenticabili per noi, ma indimenticabili anche per coloro cui doneremo i nostri tesori. Il passato, il presente, un avvenire sono condensati lì: il cofanetto diventa in tal modo la memoria dell'immemorabile. (PS, 112)

Tale immagine del cofanetto rammenta la scatola di metallo sigillata che Lila dà a Lenù, con dentro gli otto quaderni-diario:

Nella primavera del 1966, Lila, in uno stato di grande agitazione, mi affidò una scatola di metallo che conteneva otto quaderni [...] Non era un diario [...] Pareva piuttosto la traccia di una cocciuta autodisciplina alla scrittura [...] Ma non c'erano solo pagine descrittive. Comparivano [...] esercizi di traduzione in latino e in greco. E interi brani in inglese sulle botteghe del rione, sulla merce [...] ragionamenti sui libri che leggeva, sui film che vedeva nella sala del prete. E molte delle idee che aveva sostenuto nelle discussioni con Pasquale, nelle chiacchiere che facevamo io e lei. [...] i quaderni sprigionavano la forza di seduzione che Lila spandeva intorno fin da piccola. Aveva trattato il rione, i famigliari, i Solara, Stefano, ogni persona e cosa, con una precisione spietata. (SNC, 15-16)

Bachelard continua a riflettere: “ogni gran ricordo [...] è incastonato nel suo piccolo cofanetto. [...] Ogni segreto, tuttavia, ha il suo cofanetto [...] La vita intima si imbatte a questo punto in una sintesi della Memoria e della Volontà.” (PS, 112-113) Ci si chiede se dentro i quaderni di Lila ci siano “ricord[i] pur[i]” o forse persino “rimozion[i]” (PS, 112).

Si legge della “dimensione dell'intimità” appena il cofanetto viene aperto, cioè il momento in cui “tutto è preda della novità, della sorpresa, dello sconosciuto.” (PS, 113) Ciò coincide proprio col momento quando Lenù, che viaggia sul treno, apre la scatola dei quaderni e inizia a leggere il contenuto che aveva promesso di non aprire mai. Lo spazio intimo si trova chiuso

sia dentro la scatola sia dentro i quaderni, quest'ultimo essendo uno spazio intimo senza "fondo". (*ibid.*, 114)

Questo di Lila è uno "scrigno" che viene "rinchiuso" solo quando Lenù lo butta nell'Arno a Pisa. Tuttavia, il contenuto rimane nella scrittura di Lenù che lo riproduce dal suo punto di vista.

Bachelard scrive che "il lavoro del segreto procede senza fine, dall'essere che nasconde all'essere che si nasconde." (PS, 116) Nella tetralogia napoletana l'essere che nasconde (le bambole buttate nello scantinato da Lila) e l'essere che si nasconde (Lila che sceglie di autocancellarsi e sparire) sono la stessa persona. "Chi seppellisce un tesoro si seppellisce con esso. Il segreto è una tomba e non a caso l'uomo discreto si vanta di essere la tomba dei segreti. [...] Ogni intimità si nasconde. [...] Io sono il mio nascondiglio." (*ibidem*) Lila che si autocancella e sparisce vuole alla fine essere lei stessa il suo nascondiglio segreto? La scatola metallica dentro la quale ci sono i quaderni di Lila può essere intesa simbolicamente come una tomba dentro la quale Lila nasconde le proprie intimità, il proprio essere? Invece, da parte sua, Lenù apre questa tomba e porta alla luce il segreto di Lila. Quello che sarebbe dovuto rimanere un segreto viene letto e trasformato da Lenù in un romanzo, perciò resuscitando i morti-persi.

Nel capitolo che tratta dell'immagine del nido (il quarto) Bachelard scrive di "ritorni umani [che] avvengono sul grande ritmo della vita umana, ritmo che supera gli anni, che lotta attraverso il sogno contro tutte le assenze." (PS, 128) È, questa, un'esperienza vissuta da Lenù, che torna al rione dopo tanti anni trascorsi lontana dal proprio "nido." Bachelard continua:

se si ritorna nella vecchia casa come si ritorna al nido, ciò avviene perché i ricordi sono sogni, perché la casa del passato è diventata una grande immagine, la grande immagine delle intimità perdute. (*ibid.*, 129)

Si sa però che Lenù ritorna al rione insieme alle sue figlie – dopo aver trascorso tanti anni come sposata e madre a Firenze – certamente per, ritrovare le "intimità perdute", ma soprattutto per avere la materia prima che le serviva a scrivere il suo romanzo. La violenza è presente sia dentro le case sia fuori nelle strade, perciò il rione non può essere inteso come sicurezza, benessere, "nido dell'uomo", ma al contrario è il sito nel quale si vive l'esperienza dell'"ostilità del mondo." (PS, 133)

Scrivendo del guscio e ispirandosi a Paul Valéry (Capitolo 5), Bachelard osserva che "il motto del mollusco sarebbe allora: bisogna vivere per costruire la propria casa e non costruire la propria casa per viverci. [...] il mollusco emana il proprio guscio" per arrivare al mistero "della vita formatrice, il mistero della formazione lenta e continua" (*ibid.*, 136) di Valéry. Come il mollusco, Lila e Lenù vivono per costruire la propria casa, o meglio la propria vita, e questo lo fanno dall'interno, la dimensione che appartiene prettamente al femminile. Non è forse questo concetto del "mistero della formazione lenta e continua" legato a quello del *Bildung*?

Ispirandosi a Bernard Palissy, scolaro, vasaio e smaltatore del sedicesimo secolo, Bachelard sostiene ancora:

L'essere molle, vischioso, «bavoso» diventa, in tal modo, l'attore della consistenza dura del proprio guscio e il principio di solidificazione è tanto forte, la conquista della durezza è spinta tanto avanti che il guscio acquista la sua bellezza smaltata come se avesse ricevuto

l'aiuto del fuoco: alla bellezza delle forme geometriche è andata a unirsi una bellezza di sostanza. (PS, 157)

Allo stesso modo, tramite la sua scrittura, Lenù costruisce un guscio per Lila per non lasciarla sparire, o meglio smarginare. Tale interpretazione si ricollega all'idea di Lenù come forza solidificante (tramite la decisione di mettere i ricordi su carta) contro Lila come forza fluida (che si smargina a poco a poco fin quando sparisce una volta per sempre).

Riflettendo sempre su quello che si scrive ne *La poetica dello spazio*, ci si chiede se il rione possa essere inteso come l'“angolo” o lo “spazio dell'immobilità” per Lila. In un certo senso il rione è lo spazio del suo - cioè di Lila - essere:

l'angolo è un rifugio che ci assicura un primo valore dell'essere: l'immobilità. [...] La coscienza di essere in pace nel proprio angolo propaga, se così si può dire, un'immobilità. L'immobilità si irradia. [...] È necessario designare lo spazio dell'immobilità facendone lo spazio dell'essere. (PS, 168)

Nel caso di Lila “l'angolo [come] la casa dell'essere” (*ibid.*, 169) è proprio il rione. Da ricordare le sue parole a Lenù alla fine del quarto e ultimo volume della tetralogia: “... io non sono andata in giro per il mondo come hai fatto tu, però, vedi, il mondo è venuto da me.” (SBP, 438)

Trattando poi di miniature (Capitolo 7) Bachelard osserva quanto segue:

Quante volte il poeta-pittore, nella sua prigione, ha perforato con una galleria i muri! Quante volte, accarezzando il suo sogno, è evaso attraverso una crepa nel muro! Per uscire di prigione, tutti i mezzi sono buoni. [...] La Rappresentazione non è più che un insieme di espressioni per comunicare agli altri le nostre immagini. (PS, 183)

Tale osservazione potrebbe ricordare la foto gigante di Lila da sposa nel negozio di scarpe in Piazza dei Martiri. Decostruendo l'immagine originale di lei sposa, Lila “[esce] di prigione”, quella prigione in cui si è trovata chiusa dentro non appena ha sposato Stefano Carracci. Infatti, proprio riguardo questo episodio Lenù osserva:

ora che il tentativo era stato fatto e aveva prodotto quell'immagine di scempio non avrebbe ceduto di un millimetro. Sentii che i minuti in cui aveva lavorato sulla foto avevano spezzato legacci: in quel momento era travolta da un senso esorbitante di sé e le occorreva del tempo per ritirarsi nella dimensione della moglie del salumiere, non avrebbe accettato nemmeno un sospiro di dissenso. (SNC, 120)

Il concetto di ‘prigione’ Bachelard lo tratta successivamente, nel capitolo ottavo, intitolato “L'immensità intima”, quando scrive di “una tecnica psicologica per essere altrove, in un altrove assoluto che sbarra il passo alle forze che ci trattengono nella prigione del qui” e che “ci trasporta nell'altrove di un altro mondo.” (PS, 242-243)

Si è già parlato dell'immagine del rione come miniatura dell'intero mondo. Nelle parole di Bachelard, “questo nucleo che racchiude nuclei è un mondo, la miniatura si dispiega fino alle dimensioni di un universo: il grande, ancora una volta è contenuto nel piccolo.” (PS, 191) Nel nono capitolo, si sostiene che “la miniatura sa immagazzinare grandezza. Essa è vasta a suo modo.” (*ibid.*, 251) Tale osservazione rammenta certe parti della tetralogia come la seguente: “il rione rimandava alla città, la città all'Italia, l'Italia all'Europa, l'Europa a tutto il pianeta. E

oggi la vedo così: non è il rione a essere malato, non è Napoli, è il globo terrestre, è l'universo, o gli universi.” (SFR, 19)

Anche la scatola dentro la quale sono rinchiusi i quaderni di Lila può essere intesa come un mondo in miniatura. È una miniatura “sinceramente vissuta” che aiuta Lila a “distacca[arsi] dal mondo circostante, [...] a resistere alla dissoluzione dell'ambiente” circostante. (PS, 194) Il concetto di “dissoluzione” in questo caso ricorda la “smarginatura” ferrantiana. Continuando su questo filo di pensiero, il racconto di Lenù esce dal piccolo spazio della scatola con gli otto quaderni datale da Lila, dentro la quale c'era scritta la vita dell'amica geniale. Scrivendo il suo romanzo, Lenù crea un intero mondo da questo “micro”-racconto racchiuso nella scatola. Il personale e il politico, il micro e il macro, quello che accade nel piccolo del rione e quello che succede nel macro- italiano e mondiale, diventano perciò un unico spazio tutto racchiuso nel romanzo di Elena Greco/Elena Ferrante.

Più avanti, nel nono capitolo, Bachelard scrive di “un miscuglio di essere e di niente. Il punto centrale dell'‘essere-là’ vacilla e trema. Lo spazio intimo perde ogni luce e lo spazio esterno perde il suo vuoto. Il vuoto, materia della possibilità di essere!” (PS, 253) Tale condizione o assomiglia allo stato vissuto da Lila quando fa esperienza della smarginatura. La smarginatura potrebbe essere intesa come “spazio equivoco [nel quale] l'essere ha smarrito la sua patria geometrica e l'anima ondeggia.” (*ibidem*) Da aggiungere anche che parole come “smarginatura” o “frantumaglia” sono quelle che Bachelard chiama “gusci di clamori. Nella miniatura di una sola parola, ve ne sono, di storie!” (PS, 212)

Durante la sua breve vacanza a Ischia Lenù scende in spiaggia e vive quello che Bachelard descrive come “corrispondenza tra l'immensità dello spazio del mondo e la profondità dello ‘spazio del dentro.’” (PS, 240) È il concetto dell'interiorizzazione dello spazio del mondo. Infatti, Lenù racconta tale episodio così:

Guardai a lungo, in piedi, quella gran massa d'acqua. Poi mi sedetti sull'asciugamano, incerta sul da farsi. Alla fine mi rialzai e bagnai i piedi in acqua. Come mi era potuto succedere di vivere in una città come Napoli e non pensare mai, nemmeno una volta, di fare un bagno di mare? Eppure era così. Avanzai cautamente lasciando che l'acqua mi salisse dai piedi alle caviglie, alle cosce. Poi misi un piede in fallo e sprofondai. Annaspai terrorizzata, bevvi, ritornai in superficie, all'aria. Mi accorsi che mi veniva naturale muovere i piedi e le braccia in un certo modo per tenermi a galla. Sapevo dunque nuotare. (AG, 206)

È come se quel verbo, “bevvi”, annunciasse il momento nel quale Lenù scopre dentro di sé qualcosa che era rimasto nascosto per tanti anni, e questo accade proprio entrando in contatto con l'immensità del mare.

Bachelard, citando Philippe Diolé, scrive che “‘discendere nell'acqua o errare nel deserto significa cambiare spazio’ e, cambiando spazio, abbandonando lo spazio delle usuali sensibilità, si entra in comunicazione con uno spazio psichicamente rinnovatore.” (PS, 241) Sicuramente, in questo episodio lo spazio-mare serve come spazio psichicamente rinnovatore per Lenù: “... gli ultimi dieci giorni di luglio [...] Provai una sensazione che poi nella mia vita s'è ripetuta spesso: la gioia del nuovo. [...] Non avevo nostalgia di mio padre, dei miei fratelli, di mia madre, delle vie del rione, dei giardinetti.” (AG, 206)

Bachelard inizia il nono capitolo intitolato “La dialettica del fuori e del dentro” in questo modo: “Il fuori e il dentro costituiscono una dialettica lacerante e la geometria evidente di tale dialettica ci acceca non appena l'applichiamo nel campo delle metafore.” (PS, 247) Si legge qui dell’al-di-qua e dell’al-di-là, del dentro e del fuori, dell’essere e del non-essere. (*ibid.*, 248) Sono tutti termini che ricordano la dialettica tra il rione (che è anche l’essere, ciò che abbiamo dentro) da una parte, e il fuori del rione dall’altra. Lenù cerca il proprio essere prima uscendo fuori dal rione, per poi, dopo tanti anni, ritornarci. E tutto questo riporta alle seguenti parole: “Chiusi nell'essere, dovremo sempre uscirne; appena usciti dall'essere, dovremo rientrarvi.” (PS, 249) Similmente, ci si può ricollegare al concetto dell’“essere a spirale”:

Se è l'essere di un uomo che si vuole poi determinare, non si è mai certi di essere più vicini al sé «rientrando» in se stessi, procedendo verso il centro della spirale; spesso è nel cuore dell'essere che l'essere è l'errare. A volte, è proprio trovandosi fuori di sé che l'essere sperimenta consistenze... (*ibid.*, 250)

Nella sua *quest*-formazione, Lenù deve distanziarsi dal centro-dentro-rione - un moto centrifugo - per conoscere meglio il proprio essere. Contemporaneamente, tramite tale movimento, si muove “verso il centro della spirale” - un moto centripeto -, conoscendo meglio se stessa e accettando il dato di verità che il proprio essere non può distaccarsi dal rione, lo spazio dove è cresciuta.

Bachelard scrive di “un'anima che ha smarrito il suo ‘essere-là’ [...] un essere colpevole, colpevole di essere” (PS, 252), di “quell’‘orribile dentro-fuori’ delle parole non formulate”, dell’essere che “digerisce lentamente il suo niente” e dell’“essere morente.” (*ibid.*, 253) Tutto questo può ricordare lo stato nel quale si trova Lila quando si smargina o dopo aver perso sua figlia Tina. E poi quelle “parole non formulate” (il concetto è reso meglio in inglese, cioè “unuttered words”⁵⁰²) ricordano le parole scritte da Lila nei suoi quaderni, o quelle che, secondo Lenù, lei inizia a scrivere nel suo romanzo ipotetico dopo la perdita della figlia Tina.

Chiudo questa parte del capitolo con una domanda: dopo l’esperienza da incubo della scomparsa di Tina, in quale spazio asilo - uno spazio che ha l’aspetto dell’‘orribile fuori-dentro’ - va a rifugiarsi Lila? (*ibidem*)

4.3 CONCLUSIONE

Viaggiando oltre il rione, oltre Napoli, in diverse città italiane, oltrepassando i confini nazionali e continentali, e partecipando a dibattiti in vari luoghi, Lenù si sente “una donna di grande esperienza”. (SBP, 253) Tuttavia, come osserva Ricciotti, è anche un viaggio che porta Lenù, ora giunta alla maturità, a comprendere che le leggi che da sempre hanno retto sia il rione sia Napoli, non sono diverse da quelle che governano altri contesti che, anche se sono più ampi, sono diversi solo all’apparenza.⁵⁰³

Quello che fa Lenù è un *excursus* che la porta a completare la propria emancipazione, non senza prima aver trasceso le proprie origini e i confini della città natale, Napoli, ed essersi

⁵⁰² Gaston Bachelard, Maria Jolas, and John R. Stilgoe, *The Poetics of Space*, cit., p. 217.

⁵⁰³ Adele Ricciotti, “Un confronto tra Elena Ferrante e Anna Maria Ortese: la città di Napoli, la fuga, l’identità,” *Zibaldone. Estudios italianos* 4, no. 2 (2016): p. 116.

liberata dall'influenza di Lila. Lenù farà tutto questo, 'solidificando' la propria presenza, lavorando assiduamente, diventando una scrittrice nota e acquistando nel processo autorità letteraria e rispetto intellettuale.⁵⁰⁴ Dall'altro canto Lila, anche se viene considerata fin dall'inizio una presenza solida sia da Lenù sia dagli abitanti del rione in cui abita, viene a configurarsi come colei che rifiuta di essere un personaggio fisso una volta per sempre. Nelle parole di Franco Baldasso, rifiutando ogni forma di soggiogazione, Lila mantiene la fluidità della sua vita (Lauren Elkin la descrive "shape-shifter"),⁵⁰⁵ che culminerà nella sua decisione finale di sparire.⁵⁰⁶ È da tale 'fluidità', scomparsa o assenza, che nasce il concetto di 'solidità', cioè la decisione da parte di Lenù (descritta da Elkin come "shape-giver")⁵⁰⁷ di ridare vita all'amica Lila tramite il processo di scrittura. Ma, più importante, la decisione di Lila di diventare 'invisibile' e scomparire, aiuterà Lenù a 'solidificarsi', nel senso di scoprire i propri punti di forza, arrivando alla conclusione che quello che ha ottenuto nella vita e anche il successo che ha avuto tramite la scrittura siano soprattutto merito suo e di nessun altro:

Non riesco a crederci io stessa. Ho finito questo racconto che mi pareva non dovesse finire mai. L'ho finito e l'ho pazientemente riletto non tanto per curare un po' la qualità della scrittura, quanto per verificare se anche solo in qualche rigo sia possibile rintracciare la prova che Lila è entrata nel mio testo e ha deciso di contribuire a scriverlo. Ma ho dovuto prendere atto che tutte queste pagine sono solo mie [...] Lila non è in queste parole. C'è solo ciò che io sono stata capace di fissare. (SBP, 447)

Dall'altro canto, l'uscita di scena di Lila può essere intesa anche come la sua determinazione a rimanere nella vita di Lenù come una presenza che osserva ("a guarding presence"), un tipo di energia di "pure spectatorship." Scomparendo, Lila sottrae il proprio essere dai dettagli della vita fenomenica,⁵⁰⁸ perciò, mutando nel processo da un essere 'solido' a un essere 'fluido'.⁵⁰⁹

⁵⁰⁴ Franco Baldasso, 'Elena Ferrante's Secret Mirror', *Public Books*, 15 October 2018, https://www.academia.edu/33381899/Elena_Ferrantes_Secret_Mirror.

⁵⁰⁵ Lauren Elkin, 'Searching Naples for Elena Ferrante', *The Daily Beast*, 3 October 2015, <http://www.thedailybeast.com/articles/2015/10/03/this-best-selling-author-is-still-anonymous.html>.

⁵⁰⁶ Baldasso, *op. cit.* Nelle pagine finali del quarto volume della tetralogia Lenù osserva: "A volte mi chiedo dove s'è dissolta." (SBP, 449) Nelle parole di Elkin, "Elena spends her life defining herself against the neighbourhood, and against Lila; she often describes them as diametrically opposed [...] She spends the four novels enforcing these boundaries between them, only to have them scrambled by Lila at every pass. [...] Elena is the shape-giver, Lila the shape-shifter. Lila is the quake, Lila is the flood, Lila is the one who - whether she likes it or not - is keyed into the terrifying fury at the heart of Naples.", in Lauren Elkin, *op. cit.*

⁵⁰⁷ Elkin, *ibid.* W. Deresiewicz scrive che "one is energy, the other is shape.", riferendosi a Lila e Lenù rispettivamente, in Deresiewicz, 'Conditions of Emergence'.

⁵⁰⁸ David Kurnick, 'Ferrante, in History', *Public Books* (blog), 15 December 2015, <https://www.publicbooks.org/ferrante-in-history/>.

⁵⁰⁹ Lila aveva più di una volta insistito su questo fatto con Lenù, come quando nel terzo volume della tetralogia dice: "Ti ricordi quello che facemmo con la mia foto di sposa? Voglio continuare per quella strada. Viene il giorno che mi riduco tutta a diagrammi, divento un nastro bucherellato e non mi trovi più." (SFR, 315)

CAPITOLO 5

IL CONCETTO DI GENIUS LOCI

5.1 IL CONCETTO DI *GENIUS LOCI* E IL PERSONAGGIO DI RAFFAELLA “LILA” CERULLO

Rispondendo a una domanda posta da Rachel Donadio a Elena Ferrante circa il suo interesse per il mondo classico, l'autore/autrice risponde affermando:

Non ho mai sentito [...] il mondo classico come mondo antico. Ne avverto anzi la vicinanza e credo di aver imparato dai classici greci e latini moltissime cose utili oggi su come si combinano le parole. [forse anche su come si combinano le città, nota mia] [...] Napoli è una città in cui mondo greco, latino, e l'Oriente e l'Europa medioevale, moderna, contemporanea, e persino gli Stati Uniti, sono fianco a fianco, vicini, innanzitutto nel dialetto e poi nella stratificazione storica della città.⁵¹⁰

Ferrante parla di Napoli come città “coi suoi richiami di tempo perduto da ritrovare, o con le improvvise rammemorazioni”, e anche come città labirinto.⁵¹¹

Il classico e il moderno diventano elementi molto correlati nella tetralogia de *L'amica geniale*, come d'altro canto classico e moderno si sovrappongono nello spazio Napoli che potrebbe essere inteso anche come uno spazio di *genii loci*. Questo porta alla locuzione latina “Nullus locus sine genius”, ovvero “nessun luogo è senza Genio”. Di questo scrive Catia Giorni riferendosi al *Commento all'Eneide* di Servio.⁵¹² Giorni ricorda che *genius loci* lo si potrebbe tradurre come “lo spirito, il nume tutelare” del luogo a cui si sta facendo riferimento.⁵¹³ Tuttavia, Giorni scrive che tale espressione ha assunto varie accezioni semantiche nel corso dei secoli. Il *genius loci* si lega all'idea classica di sacralità dei luoghi, ma anche al *daimon*, termine greco da intendersi come “uno spirito presente in ogni essere umano con lo scopo di aiutarlo a compiere il suo destino”, associato non solo agli esseri umani “ma a tutti gli esseri dotati d'anima, e quindi anche ai luoghi”; conseguentemente, ai luoghi associati ad un *genius loci* “doveva essere riconosciuta una particolare ‘forza’ e capacità di influenzare le persone che vi abitavano.”⁵¹⁴ Direi che Lila, da questo punto di vista, funge da *daimon* nei confronti di Lenù, incoraggiandola già ai tempi dell'adolescenza a continuare a studiare e vivere esperienze

⁵¹⁰ Ferrante, Elena. *La frantumaglia: carte: 1991-2003, tessere: 2003-2007, lettere: 2011-2016*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 243. Più avanti nella stessa intervista con Donadio, Ferrante sostiene, “Napoli è la mia città, la città in cui ho imparato in fretta [...] il meglio e il peggio dell'Italia e del mondo. [...] È un tirocinio in tutti i sensi stupefacente.”, *ibid.*, p. 247.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 61, p. 135.

⁵¹² Giorni, Catia. ‘Nullus locus sine genio’. *Wall Street International*, 2 Dec. 2013, <https://wsimag.com/it/architettura-e-design/6142-nullus-locus-sine-genio>.

⁵¹³ *Ibid.*, Riguardo i concetti di “nume tutelare”, “genius loci”, “daimon” vedi anche Francesco Bevilacqua, *Genius Loci: Il dio dei luoghi perduti*, Focus (Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino, 2010).; e Giuliana Andreotti, ‘Rivelare il genius loci’, *Bollettino della Società Geografica Italiana*, XIII, VII (2014), pp. 533-58.

⁵¹⁴ *Ibid.*

diverse fuori dai limiti del rione; ma funge da *daimon* anche nei confronti dell'intero rione attraverso il suo carattere imprenditoriale.⁵¹⁵

Trattando del Romanticismo, Giorni rammenta l'esperienza del *Grand tour* e il piacere del "riscoprire il fascino del paesaggio [...] il 'carattere' proprio di ogni luogo [...] attraverso lo studio delle tradizioni e della cultura",⁵¹⁶ ed è esattamente questo ciò che Lila porta avanti nel quarto volume de *L'amica geniale* - direi allora una sorta di "petit tour" di Napoli -, dopo aver perso sua figlia Tina.⁵¹⁷ In questo periodo di crisi Lila va alla ricerca di quello che Giorni, citando l'architetto norvegese Christian Norberg-Schultz, chiama "essenza di un luogo", il "suo carattere ambientale" e le sue relative "caratteristiche intrinseche."⁵¹⁸

Questo concorda con quello che scrive Francesco Bevilacqua riguardo i metodi di "auscultazione" del *Genius Loci*", tra i quali

vivere per qualche tempo in quel posto assimilandone la cultura [...] studiare la storia e la geografia; leggere le opere di narrativa e di poesia che da esso sono scaturite o che in esso sono ambientate; ricercare le manifestazioni dell'arte e dell'architettura; compiere semplicemente lunghe passeggiate per i suoi antichi sentieri.⁵¹⁹

Bevilacqua afferma inoltre che quando oggi si parla di *genius loci* si ignora, generalmente, il significato originario di questa locuzione, adottando invece il significato usato in particolare da architetti paesaggisti - solo come una metafora - per definire l'identità di un luogo urbano o extraurbano. Tuttavia Bevilacqua si chiede se il *genius loci*, che era un'entità naturale e soprannaturale legata a un luogo e oggetto di culto nella religione romana - quello che Luisa Bravo, ingegnere e dottore di ricerca in Ingegneria Edilizia e Territoriale, chiama "spirito guardiano [...] [uno] spirito [che] dà vita a luoghi e popoli, li accompagna dalla nascita alla morte e determina il loro carattere o essenza"⁵²⁰ possa ancora trovare un posto nella nostra società desacralizzata,⁵²¹ una società, questa, come quella del rione descritta da Ferrante, dominata dall'istinto e dalla violenza in forma di faide tra famiglie, sottomissione della donna, violenza sui bambini, lotta di classe, terrorismo e tutto il resto.

⁵¹⁵ Dei concetti di 'genio' e 'daimon' scrive Viviana Scarinici in , *Il libro di tutti e di nessuno*, pp. 72-73. Qui Scarinici scrive anche dell'epigrafe di Goethe che introduce *L'amica geniale* e del ruolo di Lila come 'daimon' nei confronti di Lenù, p. 146.

⁵¹⁶ Catia Giorni, *op. cit.*

⁵¹⁷ Raffaele La Capria scrive: "Napoli non è mai stata descritta in modo da far paura, perchè le apparenze sembrano dire il contrario e la bellezza del luogo e l'amabilità delle persone ci confondono. [...] [M]a qui nel libro di Ferrante [rione] vuol dire molto di più: vuol dire qualcosa di malefico, qualcosa che ha a che fare con un destino sciagurato, il luogo ove vi si concentra la vera essenza della città nel bene e nel male. È lì, nel rione, il degrado della periferia, lì il degrado della città, lì il peggio del familismo amorale, il luogo dove si organizzano azioni criminali e perfino assassini, ma è anche il luogo di morbosi affetti, amori, intrighi, insomma direbbe Stendhal, è il luogo della cristallizzazione di tutto quello che Napoli veramente è.", in *La Capria*, *op.cit.*

⁵¹⁸ Giorni. Proprio in questo periodo Lila frequenta la biblioteca nazionale di Napoli e legge e impara tanto riguardo Napoli passando tutto questo sapere a Imma, terza figlia di Lenù (vedi SBP, pp. 376 e 402).

⁵¹⁹ Bevilacqua, p. 10.

⁵²⁰ Bravo, Luisa. 'La città storica contemporanea: genius loci e genius saeculi'. *IN_BO. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura*, vol. 1, no. 1, 2010, p. 40 <<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1602/2162>>.

⁵²¹ Dalla copertina di Bevilacqua, 2010.

Sempre in relazione al concetto di “auscultazione” Bevilacqua scrive che “i luoghi chiamano, evocano, ci inseguono.”⁵²² Riferendosi a coloro che descrivono e restaurano luoghi, progettano centri urbani e pianificano dei territori, Bevilacqua ricorda che il loro interesse è quello di “intessere una relazione intima e profonda con il luogo [...] porsi [...] in una situazione di ascolto, tentare di percepire l’invisibile che sta dietro al visibile [...] per entrare in contatto con l’essenza di quel piccolo frammento di Terra sul quale [sono] chiamat[i] ad intervenire.”⁵²³ È sicuramente quello che fanno scrittori come Ferrante, cioè intessere una relazione intima e profonda con il luogo da lei descritto, in questo caso il rione e Napoli, per fare entrare noi lettori in contatto con l’essenza del luogo.

Le parole di Bevilacqua concordano con quelle di Attilio Brilli, uno dei più grandi studiosi di viaggio in Italia, che sostiene che “Perché possa esprimersi, il luogo deve essere investito dai nostri sentimenti e dalle nostre emozioni sensoriali...”;⁵²⁴ ma anche con quelle di Giuliana Andreotti, che afferma che da un punto di vista umanistico il luogo

è anzitutto una realtà soggettiva [...] un mondo vissuto, colorato dalle sensazioni e dalle emozioni che trasmette ai singoli individui [...] il suo carattere distintivo scaturisce dai valori, dai significati, dalle suggestioni e dai simboli che l’uomo gli attribuisce.⁵²⁵

La distinzione tra *genius loci* come inteso da quelli che Bevilacqua chiama architetti paesaggisti e il suo significato originale viene ripresa dalla stessa Bravo, che distingue tra *genius loci* e *genius saeculi*. Il primo è quello che nella dimensione storica della città “sopravvive alle strutture funzionali in continua evoluzione e conferisce un carattere indelebile alla città e al paesaggio, attraverso diversi fenomeni urbani, tutti parte di una esperienza unica e riconoscibile.”⁵²⁶ In questo contesto, sempre secondo Bravo, l’ambiente costruito che la storia ci ha trasmesso costituisce la città storica, patrimonio ed eredità del passato: “l’espressione consolidata della nostra cultura, risultato di una sovrapposizione nei secoli, è la massima rappresentazione della nostra identità culturale.”⁵²⁷ Questa è la parte della città che affascina Lila nel quarto volume de *L’amica geniale* durante le sue lunghe assenze misteriose e passeggiate notturne. Il secondo, invece, tratta della dimensione contemporanea della città storica e “richiede un continuo aggiornamento dei temi collettivi, degli spazi pubblici e dei contenuti che sono assegnati alle forme storiche dalle persone che vivono e abitano quei luoghi, e l’inserimento di nuovi significati, nuovi valori, nuove forme di vita sociale.”⁵²⁸ Tale concetto di *genius saeculi* ricorda l’entusiasmo di una Lila ormai sessantenne - sempre nel quarto volume della tetralogia napoletana - che dopo tanti anni rivede Lenù e parla di una Napoli “aggiornata” (secondo le parole di Bravo) e abitata da “africani, asiatici a ogni angolo del rione, [e] odori di cucine sconosciute.” (SBP, 438) Questa, dunque, secondo Bravo è la sfida per il nuovo millennio: “conciliare lo spirito del luogo, il *genius loci*, con lo spirito del tempo, il

⁵²² Bevilacqua, p. 6.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ Bevilacqua, p. 9. Tale osservazione di Brilli ricorda le parole di Ferrante: “Le città sono questo, pietra all’improvviso resa viva dalle nostre emozioni, dai nostri desideri...”, in *La frantumaglia* (2016), p. 141.

⁵²⁵ Andreotti, p. 533.

⁵²⁶ Bravo, p. 39.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 39.

genius saeculi, recuperando i valori della storia attraverso la loro conversazione e la loro combinazione nel tempo presente secondo un modello sostenibile.”⁵²⁹

Da un altro punto di vista, per Angelo Gaja, imprenditore vinicolo cuneese, il concetto di *genius loci* si lega all’“idea di essenza interiore di un luogo, [allo] spirito di quel luogo [alla] sua ricchezza intrinseca, l’elemento che lo identifica e lo rende unico.”⁵³⁰ Tuttavia, per Gaja, “il Genius Loci non basta [...] a fare grande una terra, esso va valorizzato dall’uomo, altrimenti è inutile!”⁵³¹ Per ricostruire il *genius loci* della sua terra, l’imprenditore individua una serie di personaggi vissuti dai tempi dell’Italia preunitaria fino al presente, con particolare attenzione alla zona delle Langhe, che hanno intuito il grande potenziale di questa particolarissima terra e hanno lavorato per migliorare le condizioni di vita dei langaroli.”⁵³²

Nello stesso senso inteso da Gaja, nella sua tetralogia de *L’amica geniale* Ferrante ci presenta dei personaggi che in un modo o nell’altro *riflettono* - o nelle parole di Gaja “valorizzano”, anche se non sempre in senso positivo - il territorio descritto dalla scrittrice, cioè il rione e Napoli, incarnando una umanissima sorta di *genius loci*.⁵³³ Tra questi primeggia Lila, che da bambina indigente e circondata dalla violenza si evolve e si trasforma in vincente imprenditrice,⁵³⁴ ma si distingue anche Melina, vedova e madre diventata “pazza” perché innamorata delle parole ammalianti di un uomo sposato che abita la stessa palazzina. Altri personaggi che lasciano un segno, soprattutto sulle protagoniste della tetralogia, sono Donato e Nino Sarratore, padre e figlio, ferroviere-poeta e intellettuale-politico, ma anche rispettivamente seduttori di donne vulnerabili e di ragazzine e tipici adulteri; la maestra Oliviero, angelo custode di Lenù fin dalla sua infanzia, come in altri sensi lo è la professoressa Galiani. Entrambe possono essere considerate come spiriti dei propri luoghi. Inoltre si possono includere in questa lista anche il maestro Ferrero, *genius loci* della biblioteca rionale da dove Lenù, ma soprattutto Lila, adolescenti prendevano in prestito i loro libri; Nella Incardo, un donnone simpatico ma anche *genius loci* di un piccolo angolo a Ischia, il luogo dove Lenù trascorre la sua prima vacanza lontana dalla sua famiglia e dal rione, ma anche il luogo dove ella perde la sua verginità, ammaliata dalle parole di un uomo che avrebbe potuto facilmente essere suo padre; e don Achille, l’“orco cattivo” del rione nei tempi di “prima”, cioè ai tempi in cui Lila e Lenù non erano ancora nate e don Achille era una delle persone più temute nel rione.

Tra questi nove personaggi interpretabili come *genii loci*,⁵³⁵ cinque (Lila, i maestri Oliviero, Galiani e Ferrero, e Nella Incardo) assumono quello che lo storico d’arte e conservatore di

⁵²⁹ Bravo, p. 39.

⁵³⁰ Pompei, Antonella. *Angelo Gaja e il genius loci*. http://www.bibenda.it/news_bibenda_singola.php?id=2981.

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ Napoli descritta da Ferrante come “una città maschile ingovernabile sia nei comportamenti pubblici che in quelli privati.”, in Ferrante, *La frantumaglia* (2016), p. 49. In un’intervista data a Giulia Calligaro, Ferrante risponde: “Per Lila e Lena, Napoli è la città dove la bellezza si rovescia in orrore, dove le buone maniere si mutano in pochi secondi in violenza, dove ogni Risanamento copre uno Sventramento. A Napoli si impara subito a non fidarsi, ridendo, sia della Natura che della Storia. A Napoli il progresso è sempre progresso di pochi a danno dei più.”, in Ferrante, *La frantumaglia*, p. 233.

⁵³⁴ Riguardo questo personaggio Ferrante dice: “I tratti di Lila [...] mi sembrano l’unica via possibile per chi vuole essere parte attiva di questo mondo senza subirlo.”, in Ferrante, *La frantumaglia*, pp. 233-234.

⁵³⁵ Essi costituiscono solo una piccola parte dei tanti personaggi che compongono la trama della tetralogia napoletana di Ferrante, una lista dei quali si trova all’inizio di ogni volume de *L’amica geniale*.

monumenti tedesco Michael Petzet⁵³⁶ chiama il ruolo di angelo custode. Petzet ricorda che ai tempi degli antichi romani non era solo l'uomo ad avere il suo *genius*, che lo accompagnava durante la vita e determinava il suo destino, ma anche i luoghi, come l'ubicazione di un tempio o un'intera città, avevano la propria entità locale. Non solo villaggi, borghi e comunità avevano il loro *genius loci*, ma anche luoghi naturali come le vallate, i ruscelli, i fiumi, le caverne, gli alberi, le foreste e le montagne. Nel caso della serie de *L'amica geniale* i luoghi in questione sono il rione, la scuola elementare, la piccola biblioteca, la palazzina dentro la quale abitano varie famiglie del rione, la spiaggia e altri. Sempre nelle parole di Petzet, tale *genius loci* poteva essere un *numen* (un essere divino) amichevole, talvolta pericoloso (nel caso della tetralogia ferrantiana, don Achille), e si legava all'aura o all'atmosfera (non solo nel senso meteorologico) di un luogo. Petzet ricorda inoltre che il concetto di *genius loci* può essere legato al termine "aura" come definito da Walter Benjamin nella sua opera *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pubblicato nel 1936. Una frase di Petzet che risuona come particolarmente significativa è "the ghosts of the dead don't want to be excavated."⁵³⁷ Sicuramente, questo concetto ricorda la figura di Lila ne *L'amica geniale*: un fantasma, una presenza-assenza, che ha fatto di tutto per autocancellarsi, essere dimenticata, e scomparire. Petzet rammenta anche il fatto che, sebbene Lenù lascia più di una volta il rione e la città natale,⁵³⁸ continua a ritornarci sia fisicamente sia con la memoria, giacché Napoli e il rione - ma anche Lila - fungono da spettri che tornano regolarmente a visitarla, ma anche da fonte d'ispirazione per la sua scrittura. Da ricordare le parole di Ferrante stessa:

Con Napoli [...] i conti non sono mai chiusi, anche a distanza. [...] [Q]uesta città non è un luogo qualsiasi, è un prolungamento del corpo, è una matrice della percezione, è il termine di paragone di ogni esperienza. Tutto ciò che per me è stato durevolmente significativo ha Napoli per scenario e suona nel suo dialetto.⁵³⁹

Questo riflette pure il fatto che nel caso di Ferrante esiste un forte legame tra la sua scrittura e il suo luogo d'origine, ancora Napoli, identificato con il rione Luzzatti.⁵⁴⁰ Tale legame si riallaccia a quello che Francesco Demattè scrive a proposito dello scrittore bellunese, vissuto a Milano, Dino Buzzati: "il riflesso di un forte radicamento di un testo letterario nella terra d'origine dell'autore lo si può benissimo comprendere per tutta la vasta gamma degli scrittori

⁵³⁶ Petzet, Michael. *Genius Loci – The Spirit of Monuments and Sites*. 2008, pp. 1–8. [openarchive.icomos.org, http://www.international.icomos.org/quebec2008/cd/toindex/papers_ouverture/inaugural-Vortrag_Petzet.pdf](http://www.international.icomos.org/quebec2008/cd/toindex/papers_ouverture/inaugural-Vortrag_Petzet.pdf).

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁵³⁸ La prima volta che Lenù lascia Napoli è quando ancora giovane va a studiare alla Normale di Pisa. Più avanti viveper lunghi anni a Firenze da sposata e madre. Nel 1995, dopo essersi ritornata a Napoli e vissuta anche per alcuni anni nel rione vicinissimo a Lila, lascia definitivamente Napoli per Torino, dove lavora in una casa editrice.

⁵³⁹ Ferrante, Elena, et al. *La Frantumaglia: In Appendice : Tessere 2003-2007*, 2014, p. 60.

⁵⁴⁰ "... a poor part of the city referred to as 'the neighbourhood' (identifiable as the Luzzatti district, which is also the setting of the Neapolitan Novels).", in Tiziana De Rogatis, 'Metamorphosis and Rebirth: Greek Mythology and Initiation Rites in Elena Ferrante's *Troubling Love*', in Grace Russo Bullaro/ Stephanie V. Love, *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, Palgrave Macmillan, New York, 2016, p. 187. Riguardo l'ambientazione fisica della tetralogia napoletana Andrea Villarini scrive che "la Ferrante ci 'fa vedere' e ci 'fa camminare' tra i vicoli e le case di un rione, ma senza mai arrivare a dirci di quale luogo di Napoli esattamente si tratti. Il suo è un realismo allusivo che sceglie di non mostrarci per intero la realtà, senza però perdere nulla della sua capacità di ricostruire un ambiente o un dialogo.", in Andrea Villarini, 'Riflessioni sociolinguistiche a margine de *L'amica geniale* di Elena Ferrante', ARCADE, 2017 <<http://arcade.stanford.edu/content/riflessioni-sociolinguistiche-margine-de-1%E2%80%99amica-geniale-di-elena-ferrante-0>>.

veristi, realisti, neo realisti.”⁵⁴¹ Mi chiedo se tutti gli altri luoghi - oltre al rione - nei quali vive Lenù possano essere chiamati “terra d’esilio”,⁵⁴² come è stata Milano per Buzzati. Applicherei quello che scrive Demattè nel caso de *Il deserto dei tartari* di Buzzati all’opera di Ferrante: “non è infatti un’influenza culturale o banalmente libresco ad aver[la] [in questo caso Ferrante] spint[a] a realizzare [la tetralogia de *L’amica geniale*], ma il ‘sangue’ e il ‘suolo’, la sua ‘terra’”,⁵⁴³ in particolare il rione.

Demattè scrive anche della “[d]ialettica opposizione [...] tra il luogo delle radici, del proprio sangue, e il luogo ove le vicende della vita e il dovere della professione ci portano obbligatoriamente a vivere.”⁵⁴⁴ Nel caso di Lenù questa “dialettica opposizione” riguarda la distinzione tra il rione (“luogo delle origini”) e gli altri luoghi “della vita” (come Firenze, dove trascorre lunghi anni come sposata e madre di due figlie) e “della professione” (come Pisa, dove studia per quattro anni alla Normale, e Milano, nonché le città francesi e la Germania che si legano alle sue esperienze di studentessa e più avanti di scrittrice). Come “una certa Milano” di Buzzati, anche il rione di Ferrante “emerge con tutte le caratteristiche dell’inferno moderno.”⁵⁴⁵ A rafforzare tale accostamento (il rione in Ferrante è un microcosmo che rappresenta Napoli, ma anche l’Italia intera) è proprio quello che Demattè scrive subito dopo: “Ma non solo il capoluogo lombardo: sono le grandi città, le megalopoli della modernità [...] a divenire il paradigma del male.”⁵⁴⁶ Tale osservazione è da legare a quella di Lenù nel terzo volume della tetralogia, *Storia di chi resta e di chi fugge*:

Ma solo per scoprire, nei decenni a venire, che mi ero sbagliata, che si trattava di una catena con anelli sempre più grandi: il rione mandava alla città, la città all’Italia, l’Italia all’Europa, l’Europa a tutto il pianeta. E oggi la vedo così: non è il rione a essere malato, non è Napoli, è il globo terrestre, è l’universo, o gli universi. (SFR, 19)

Questa “catena con anelli sempre più grandi” richiama il tema della violenza - in un certo senso una delle caratteristiche del *genius loci* del rione - che spicca in vari istanti della tetralogia napoletana di Ferrante: la rabbia di Fernando padre che getta Lila fuori dalla finestra (AG, 78); la violenza quando Rino e Pasquale nel centro di Napoli vengono picchiati da un gruppo di giovani ben vestiti, poi aiutati dai fratelli Solara: “Mi sentii [Lenù] come se il rione si fosse allargato e avesse inglobato tutta Napoli, anche le vie della gente perbene.” (*ibid.*, 192); le ‘mazzate’ che Stefano dà a Lila, sua moglie: “lei [Lila] capì che se avesse ancora resistito l’avrebbe sicuramente ammazzata - o almeno don Achille l’avrebbe fatto, faceva paura a tutto il rione proprio perché si sapeva che con la sua forza ti poteva lanciare contro una parete o un albero - e si svuotò d’ogni ribellione abbandonandosi a un terrore senza suono...” (SNC, 42); la violenza generata dall’odio tra fascisti e comunisti, descritta nel terzo volume, e temporalmente legata agli anni di piombo in Italia: l’uccisione dello studente Dario (vedi

⁵⁴¹ Demattè, Francesco. ‘Il genius loci di Buzzati’. *La saggezza sul mistero: saggi su Buzzati*, Ibiskos, Editore Risolo, 2009, p. 81.

⁵⁴² *Ibidem.*

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁴⁵ *Ibidem.*

⁵⁴⁶ *Ibid.*, pp. 91-92. Paola Splendore scrive: “Il rione - parte delle nuove periferie napoletane del dopoguerra che come un’escrescenza bubbonica continuano a espandere [...] rappresenta [...] una sorta di *mise en abyme* della storia italiana della seconda metà del Novecento, microcosmo del male di un’epoca.”, in Paola Splendore, ‘I “fondali bassi” di Ferrante’. *Lo Straniero*, 27 Jan. 2015, <http://lostraniero.net/i-fondali-bassi-di-elena-ferrante/>.

Capitolo 72 di SFR); la violenza, il disordine nel Nord Italia, la manifestazione di Avanguardia Operaia, e Silvia, malmenata e poi violentata dai fascisti (*ibid.*, Capitolo 80); “la strage di Brescia”, il 28 maggio 1974, in Piazza della Loggia, l’uccisione di Gino, figlio del farmacista, nel rione (*ibid.*, Capitolo 81); la “bomba fascista sull’Italicus” la notte del 3-4 agosto 1974 (*ibid.*, Capitolo 84); l’uccisione di Bruno Soccavo a Napoli in fabbrica da parte di due uomini e una donna (*ibidem*), e le parole di Lila: “... qua si muore ammazzati per mille motivi, corna, malaffare, anche solo uno sguardo di troppo.” (*ibidem*); l’uccisione dei fratelli Solara (SBP, p. 354); la storia di violenza e sangue legata a San Giovanni a Carbonara (*ibid.*, p. 425), e le parole di Lila, secondo cui “L’intero pianeta [...] è un grande Fosso carbonaio.” (*ibid.*, p. 426).

In una nota a fine pagina Demattè cita Claudio Toscani: “un tentativo di Buzzati è anche quello di passare dal significato transitorio della quotidianità al significato assoluto dell’universo...”⁵⁴⁷ Non è questo quello che fa anche Ferrante nella tetralogia napoletana? Far sì che il rione e Napoli - tramite la rappresentazione del loro *genius loci* - diventino simboli di un luogo dove bene e male, genio e violenza, miseria, corruzione e impresa creativa vivono insieme su base quotidiana, così da farli comprendere anche da chi napoletano non è? Nell’ultimo tomo della tetralogia napoletana si legge che Lenù, ormai da lunghi anni trasferitasi a Torino, rivisita Napoli e incontra Lila di nuovo.⁵⁴⁸ Lenù nota grandi cambiamenti nella sua città natale:

Nel vedere africani, asiatici a ogni angolo del rione, nel sentire odori di cucine sconosciute, [Lila] si entusiasmava, diceva: io non sono andata in giro per il mondo come hai fatto tu, però, vedi il mondo è venuto lui da me. A Torino ormai era lo stesso e l’irruzione dell’esotico, la sua riduzione alla quotidianità, mi era piaciuta. Ma solo al rione mi resi conto di come il paesaggio antropico si era modificato. Il vecchio dialetto aveva subito accolto, secondo una consolidata tradizione, lingue misteriose, e intanto stava facendo i conti con abilità fonatorie diverse, con sintassi e sentimenti una volta molto distanti. La pietra grigia delle palazzine aveva insegne imprevedute, vecchi traffici leciti e illeciti si mescolavano ai nuovi, l’esercizio della violenza si apriva a nuove culture. (SBP, 438-439)

Ancora sul tema violenza, parlando del suo primo romanzo *L’amore molesto* (1992), Ferrante sostiene che Napoli “è pensata come pressione, forza oscura del mondo che grava sui soggetti,

⁵⁴⁷ Demattè, p. 95.

⁵⁴⁸ Ci si chiede qui perché Lenù Greco ritorna più di una volta al rione, se c’è qualcosa di più della violenza che si lega al luogo natale. Cosa esattamente? Ritorna dalla ‘madre’ (vedi Demattè, p. 94), ritorna al luogo di nascita, dell’infanzia? Basta ricordare che, su questo concetto di ritorno alla città natale, Ferrante dice in un’intervista data al giornalista brasiliano Mauricio Meireles: “Napoli è la mia città, e non so prescindere da essa anche quando la detesto. Vivo altrove, ma devo tornarci spesso, perché solo lì ho l’impressione di redimermi e tornare a scrivere con convinzione.”, in Ferrante, *La frantumaglia* (2016), p. 292; e ancora, rispondendo a Elissa Schappell di *Vanity Fair* (USA), “Napoli è uno spazio che contiene tutte le mie esperienze fondative, infantili, adolescenziali, della prima giovinezza. [...] i miei libri, anche se muovono dall’oggi e da città diverse, [hanno] radici napoletane.”, *ibid.*, p. 318; e, in un’intervista con il giornalista spagnolo Andrea Aguilar, “Napoli è difficile da raccontare perché non ha una sua linearità: gli opposti sfumano l’uno nell’altro, la sua straordinaria bellezza si fa brutta, la sua cultura raffinatissima diventa triviale, la sua famosa cordialità si rovescia in violenza.”, *ibid.*, p. 335; Napoli, come dice Ferrante a Nicola Lagioia, è una “città plebea [...] fatta di gente comune che non ha soldi e ne cerca, che è subalterna e insieme violenta, che non ha il privilegio immateriale della buona cultura, che sfotte chi pensa di salvarsi con lo studio e tuttavia allo studio attribuisce valore.”, *ibid.*, p. 360. Anche Raffaele Donnarumma scrive di Napoli come “luogo della violenza: la violenza dei morti ammazzati [...] 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.”, in Raffaele Donnarumma, ‘Il melodramma, l’anti-melodramma, la storia: sull’*Amica geniale* di Elena Ferrante’, *Allegoria*, Anno XXVIII terza serie, numero 73 gennaio/giugno (2016), p. 144.

summa di ciò che chiamiamo la minacciosa realtà d'oggi, fagocitazione ad opera della violenza, intorno e dentro i personaggi, di ogni spazio di mediazione e di relazione civile.”⁵⁴⁹ Proprio riguardo a questo primo romanzo di Ferrante, alcuni critici hanno visto nel personaggio di Caserta un uomo-città. Patrizia Sambuco scrive:

Caserta, with his [...] gross attitude towards women, represents the sexism that has defined the lives of both Amalia and Delia, but also symbolises the chauvinism which appears latent in the city. [A number of] scattered images of places associated to the figure of Caserta [...] create therefore an association of the concepts of place, violence and chauvinism with Caserta.⁵⁵⁰

Anche Nicoletta Mandolini scrive del personaggio Caserta come spazio e *locus* di pericolo:

... Delia associates [Caserta] directly with a locus of danger where neither she nor her mother could enter: ‘Caserta was a place where I wasn’t supposed to go [...] If little girls went in they never came out again. Not even my mother was supposed to go there, or my father would kill her’ (*Troubling Love*, p. 34).⁵⁵¹

Proprio da questa prospettiva anche Lila potrebbe essere intesa come un personaggio-città (ancora Napoli), il *genius loci* del rione.⁵⁵² Tale interpretazione rammenta quello che Andreotti scrive dell’Imperatore del Giappone, citando Jean-Robert Pitte in una nota a fine pagina: “Egli è il *genius loci*, quello senza il quale né Tokyo né l’intero Giappone potrebbero esistere.”⁵⁵³ La stessa Andreotti scrive del legame tra i concetti di *genius loci* e di incanto, e ancora una volta questo rimanda al personaggio di Lila che in vari istanti viene intesa come un’incantatrice, una presenza costante anche quando è assente. Infatti, nel primo volume della tetralogia napoletana Lenù osserva: “mi resi conto che Lila agiva non solo su Carmela ma anche su di me come un fantasma esigente.” (AG, 93) Più avanti nello stesso volume si legge: “E infatti, che da Lila stesse promanando un fluido che non era semplicemente seducente ma anche pericoloso, lentamente diventò chiaro non solo a me, che la sorvegliavo da quando eravamo in prima elementare, ma a tutti.” (*ibid.*, 139) Nel secondo volume poi si legge anche di Lila - a 16 anni - come sposata e proprietaria di un appartamento nuovo di zecca. Proprio in questo spazio

⁵⁴⁹ Ferrante, *La frantumaglia* (2016), p. 61. Citando ancora dall’edizione ampliata de *La frantumaglia*: “La città in cui sono cresciuta l’ho vissuta a lungo come un posto in cui mi sentivo continuamente a rischio. Era una città di litigi improvvisi, di mazzate, di lacrime facili, di piccoli conflitti che finivano in bestemmie, oscenità irriveribili e fratture insanabili, di affetti così esibiti da diventare insopportabilmente falsi. La mia Napoli è la Napoli ‘volgare’ di gente ‘sistemata’ ma ancora terrorizzata dalla necessità di tornare a doversi cercare la giornata con lavoretti precari, pomposamente onesta ma, nei fatti, pronta a piccole nefandezze per non sfigurare, chiassosa, di voce alta, sbruffona non conosco questa parola, può essere un refuso? ma anche, per certe ramificazioni, stalinista, affogata nel dialetto più angoloso, sboccata e sensuale [...] pronta a immolarsi all’occasione, o alla necessità, di non dimostrarsi più fessi degli altri.”, in Ferrante, *La frantumaglia* (2016), p. 60; e ancora, “la città, coi suoi richiami di tempo, perduto da ritrovare, o con le improvvisi rammemorazioni, fa solo da sirena perversa, usa strade, vicoli, quella salita, quella discesa, la bellezza avvelenata del golfo, ma nei fatti resta un luogo di scomposizione, di disarticolazione, di perdita della testa che ho imparato a fatica a far funzionare un poco, fuori di lei. E tuttavia è la mia esperienza, vi custodisco molti affetti importanti, ne sento la ricchezza umana, gli strati complessi delle culture.”, *ibid.*, p.61.

⁵⁵⁰ Sambuco, Patrizia. ‘Construction and Self-Construction in Elena Ferrante’s Gendered Space’, in *Beyond the Piazza. Public and Private Spaces in Modern Italian Culture.*, Peter Lang, 2013, p. 120.

⁵⁵¹ Mandolini, Nicoletta. ‘Telling the Abuse: A Feminist-Psychoanalytic Reading of Gender Violence, Repressed Memory, and Female Subjectivity in Elena Ferrante’s *Troubling Love*’. *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins.*, Palgrave Macmillan, 2016, p. 275.

⁵⁵² Riguardo Lila come *genius loci* vedi anche Barchiesi, ‘The “genius Friend” and the Genius (Loci)’.

⁵⁵³ Andreotti, p. 535.

Lenù, che studia ancora, trova un rifugio e dice “Di giorno in giorno la casa della mia amica mi incantò sempre più, diventò un luogo magico dove potevo avere tutto...” (SNC, 55)

Durante l’ultimo anno di studi alla Normale di Pisa Lenù legge i quaderni-diario che Lila le aveva affidato imponendole di non leggerli mai. Malgrado questo Lenù legge tutto il contenuto e viene ulteriormente “incantata” (o come dice lei, “disincanta[ta]”) dalla presenza-assenza di Lila (presenza tramite quello che c’è scritto nei quaderni, assenza perché fisicamente si trovava lontana, a Napoli):

L’ultimo anno pisano cambiò l’ottica con cui avevo vissuto i primi tre. Mi prese un disamore ingrato per la città [di Pisa], per le compagne e i compagni, per i professori, per gli esami [...] Non so se successe a causa dei quaderni di Lila. Di certo, subito dopo averli letti e molto prima di buttar via la scatola che li conteneva, mi disincantai. Passò l’impressione iniziale di trovarmi nel pieno di una battaglia intrepida. Passò il batticuore a ogni esame e la gioia per avercela fatta col massimo dei voti. Passò il piacere di rieducarmi nella voce, nel gesto, nel modo di vestire e di camminare, come se gareggiassi per il premio del travestimento migliore, della maschera portata così bene che era quasi faccia. (SNC, 401)

La forza interiore che emana dal personaggio Lila (amica geniale, *genius loci* anche perché non lascia mai il rione,⁵⁵⁴ tranne qualche breve vacanza nei territori vicini come Ischia) continua a essere forte nel terzo volume della tetralogia quando Lenù osserva che la professoressa Galiani, ascoltando le parole sincere composte “dal tono sprezzante, dalle frasi in un italiano molto intenso, dall’ironia abilmente governata [d]ovette sentire in Lila [...] quel qualcosa di inafferrabile che seduceva e insieme allarmava, una potenza di sirena...” (SFR, 121) È questa una forza che Lila sa di possedere, e sa persino che anche altri vorrebbero al pari possedere per aumentare il proprio potere nel rione. Infatti, parlando di Marcello Solara, Lila dice: “Forse crede che ho un potere e che quel potere gli è indispensabile. Lo vorrebbe ma non riesce a prenderselo...” (*ibid.*, 149) Anche Gigliola “diceva in giro per il rione che Lila aveva una sua potenza tremenda” (*ibid.*, 216), una forza riconosciuta soprattutto da Michele Solara:

... 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, una cosa che nemmeno i medici sanno vedere e che secondo me non conosce nemmeno lei anche se ce l’ha dalla nascita - non la conosce e non la vuole riconoscere [...] una cosa che se lei non sta di genio può causare molti problemi a chiunque, ma se sta di genio lascia tutti a bocca aperta. (*ibid.*, 304)

Il concetto di Lila come personaggio-città si lega a quello che scrive James Hillman nel suo *L’anima dei luoghi* (2004), come citato da Andreotti:

Hillman è del parere che i luoghi abbiano un’anima che noi non siamo più capaci di riconoscere. Essi rivelano loro stessi parlando con il linguaggio che è loro proprio, ma noi faticiamo a intenderlo perché an-estetizzati dall’an-esteticità [...] ‘Non sappiamo più riconoscere le caratteristiche di un luogo, la sua essenza, mentre è fondamentale [...] risvegliarsi dall’anestesia [...] tutto è vivo. Tutto comincia a ‘parlare’ [...]’ Molti luoghi [...]

⁵⁵⁴ “Lila [...] impastata dello spirito stesso della città, resta ancorata a Napoli come a una zavorra di malessere di cui non sa liberarsi. Eppure è lei, con la sua bellezza inquieta, il polo di attrazione e repulsione dei personaggi che entrano nella sua orbita, lei che ne governa o manipola oscuramente i destini, lei la meno assimilabile ai moduli borghesi dell’esistenza cui l’altra aspira. [...] Lila è la forza propulsiva dell’esistenza di Elena, specchio dei suoi fallimenti, la parte di sé che Elena ha rimosso, ha allontanato, ma cui deve ricongiungersi alla fine per potere tornare intera. Nel rapporto con Lila [...] entra in gioco il rapporto stesso con la Napoli del ‘rione’, del suo ambiente sociale degradato dove tutto è colluso con il potere e i soldi dei camorristi e niente si salva dal contatto/contagio, neppure le famiglie di appartenenza, a loro volta corrotte perché comunque legate in maniera diretta o indiretta a quei soldi e a quel potere.”, in *Splendore*.

hanno subito la cancellazione del carattere originario [...] Per recuperarli è importante rendersi conto di cosa ‘contenevano’, tenevano-dentro, da cosa fossero *in-habited*. [...] essi hanno ricordi [...] è la memoria che per Hillman è inscritta nel mondo e non nelle nostre teste.⁵⁵⁵

Lila personaggio-città parla con il linguaggio che le è proprio, cioè il dialetto napoletano.⁵⁵⁶ Noi lettori, ma anche la stessa Lenù, siamo “an-estetizzati dall’an-estetività”, sia perché Lenù dopo tanti anni ha lasciato la città natale - il rione - una volta per sempre, sia perché il rione e la stessa Napoli si sono lasciati “an-estetizzare” dalla violenza, dalla corruzione, dalla Camorra locale. Questa potrebbe essere una delle ragioni per cui Lila fa di tutto per autocancellarsi, e come reazione Lenù cerca di “risvegliarsi dall’anestesia” - cioè da questo movimento a sparire, cancellarsi da parte di Lila - scrivendo tutto quello che si ricorda della sua amica geniale, cercando di abitare-*dentro* (“in-habit”) la Lila personaggio-città⁵⁵⁷ che nel momento nel quale Lenù scrive (l’anno è il 2010, quando ha 66 anni) è assente, un fantasma, perché sparita.⁵⁵⁸

Andreotti ricorda anche che “[n]ell’antica religione romana la parola *genius* indicava una forza soprannaturale connessa alla generazione: un’entità o, più precisamente, un dio (*numen*), che tutelava o simboleggiava la forza generativa di ogni uomo.”⁵⁵⁹ Direi che proprio ne *L’amica geniale* Lila è intesa come *genius* anche nel senso di forza generativa. Però Lila genera figli che o non nascono (infatti abortisce in modo naturale il suo primo figlio da sposata con Stefano), o spariscono (come accade a sua figlia Tina), o addirittura si drogano (come il primogenito Rino). Lila genera anche diverse imprese - come la calzoleria Cerullo, la salumeria nuova e la Basic Sight -, che sono destinate al fallimento. Inoltre Lila genera una Lenù scrittrice e giornalista che ottiene un certo successo persino all’estero.

Sempre trattando della parola *genius* come forza soprannaturale generativa, Andreotti cita anche Georges Dumézil, per il quale *genius* significa “uno spirito guida, come il *daimon* greco, trasformato dal cristianesimo in angelo custode.”⁵⁶⁰ Ne *L’amica geniale* Lila viene intesa come l’angelo custode o *genius loci* del rione, che aiuta i suoi vari amici quando hanno bisogno d’aiuto e che cerca di avviare il rione all’impresa nel contesto dell’Italia degli anni della ricostruzione e del boom economico. In vari momenti Lila è anche l’angelo custode o *genius* di Lenù (è lei che l’aiuta a passare esami come quelli di greco e latino; è lei che offre una stanza dove Lenù può studiare in pace; è lei che le compra i libri scolastici nuovi; è persino Lila che

⁵⁵⁵ Andreotti, p. 536. Riguardo questo concetto dei luoghi che parlano, si vedano le parole di Lila alla figlia di Lenù, Imma, nel quarto volume de *L’amica geniale* riguardo gli spiriti (*genius loci*) che abitano la città: “Esistevano nelle orecchie delle persone, negli occhi quando gli occhi guardavano dentro e non fuori, nella voce appena si comincia a parlare, nella testa quando si pensa, perché le parole ma anche le immagini sono zeppe di fantasmi.” (SBP, 420); e riguardo gli spiriti nei libri: “Questa città è piena di fatti e fatterelli [...] spiriti ne vedi anche se vai al Museo, alla Pinacoteca e soprattutto alla Biblioteca nazionale, nei libri ce ne sono tantissimi.” (*ibidem*)

⁵⁵⁶ Il dialetto viene descritto da Ferrante come “un richiamo alla lingua delle ossessioni e delle violenze dell’infanzia...”, in Ferrante, *La frantumaglia* (2016), p. 292.

⁵⁵⁷ Elena Ferrante aveva già parlato di un’altra donna-città in una lettera non spedita a Goffredo Fofi: “È possibile che [...] Amalia [...] risulti una sorta di donna-città stratonata, irretita, percossa, inseguita, umiliata, desiderata, e tuttavia dotata di una sua straordinaria capacità di resistenza.”, in Ferrante, *La frantumaglia* (2016), p. 62.

⁵⁵⁸ In una lunga conversazione riguardo la tetralogia napoletana con Sandra Ozzola, Sandro Ferri ed Eva Ferri, Ferrante osserva che “Lenù si propone, nelle prime pagine, di impedire alla sua amica Lila di sparire. Come? Scrivendo. Vuole fissare in un racconto minuto tutto ciò che sa di lei, come per convincerla che cancellarsi è impossibile. Elena sembra all’inizio in una posizione di forza, si esprime come se fosse sicuramente capace di afferrare l’amica con la scrittura e riportarla a casa. In realtà più il racconto andrà avanti, meno riuscirà a fissare Lila.”, *ibid.*, p. 276.

⁵⁵⁹ Andreotti, p. 537.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 538. Da collegare alla definizione di Petzet, vedi nota 536.

dà la materia prima a Lenù per diventare una scrittrice riconosciuta), ma ci sono anche altri momenti nei quali – al contrario - è proprio Lenù che funge da angelo custode per Lila (da ricordare gli istanti quando Lila fa esperienza di momenti di smarginatura durante il terremoto del 1980,⁵⁶¹ o il periodo di malattia attraversato subito dopo essersi licenziata dalla fabbrica Soccavo.⁵⁶²). Sono questi i momenti in cui Lila si rivela una creatura vulnerabile.

Andreotti cita anche l'architetto norvegese Christian Norberg-Schultz, ricordando che

il luogo [...] subisce anche le modifiche, spesso rapide, del tempo storico. La dinamica del mutamento potrebbe cambiare o far perdere il *genius loci* che, invece, deve sopravvivere, essere conservato e protetto anche in contesti storici sempre nuovi perché non sia compromessa la stabilità del luogo stesso. [...] la *stabilitas loci* è una condizione di un determinato ambiente.⁵⁶³

Ne *L'amica geniale* questa *stabilitas loci* (non è forse ciò legato al concetto di *genius saeculi* di Bravo?) viene compromessa attraverso i vari episodi di smarginatura vissuti dal *genius loci* del luogo, Lila, intesa anche come una persona che percepisce più in profondità e testimone privilegiata.⁵⁶⁴ Uno di tali episodi è vissuto nel capodanno tra il 1958 e il 1959 (ricordando pure che la situazione che si celebra è temporalmente instabile dato che si trova tra la fine di un anno e l'inizio di uno nuovo), mentre un altro episodio di smarginatura Lila lo vive durante il terremoto di Napoli nel 1980. Tali episodi di smarginatura potrebbero essere intesi come momenti spia o precursori di quello che Lila decide di fare alla fine dopo aver compreso che il suo progetto di cambiare al meglio il rione non sia possibile, cioè autocancellarsi e scomparire.

Però questa azione drastica da parte di Lila genera un'altra azione drastica e opposta da parte dell'amica Lenù, cioè decidere di scrivere tutto e far rivivere Lila e tutto quello che le è intorno. Così facendo, Lenù - intesa come *avatar* di Ferrante -⁵⁶⁵ riesce a trasferire nei termini usati dagli architetti che si ispirano all'Umanesimo "i caratteri del luogo" e "le sue vibrazioni" (in questo caso il rione, vibrazioni composte anche da luci, suoni e colori)⁵⁶⁶ nel suo progetto che è la tetralogia napoletana.⁵⁶⁷

⁵⁶¹ Ferrante, SBP, Capitolo 51.

⁵⁶² Proprio in questi momenti Lila dice a Lenù: "Tu sei forte [...] io non lo sono mai stata. Tu tanto più ti senti vera e stai bene, quanto più ti allontani. Io, se solo passo il tunnel dello stradone, mi spavento.", in Ferrante, SFR, p. 158; Lila che vuole Lenù sia il suo angelo custode: "Guardami finché non mi addormento. Guardami sempre, anche quando te ne vai da Napoli. Così so che mi vedi e sto tranquilla.", *ibid.*, p. 159.

⁵⁶³ Andreotti, p. 529.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 542.

⁵⁶⁵ "In principio l'identità, per Elena Ferrante e per il suo avatar Elena Greco, è l'io scritto, o ciò che di esso si consegna alla pagina.", in Enrica Maria Ferrara, 'Identità postumana ne *L'amica geniale* in Elena Ferrante.Pdf' <https://www.academia.edu/33747657/Identit%C3%A0_Postumana_ne_Lamica_geniale_di_Elena_Ferrante.pdf>.

⁵⁶⁶ Andreotti, p. 540.

⁵⁶⁷ Ferrante, rispondendo a una domanda di Francesco Erban scrive: "Avevo bisogno di lavorare e ho trovato lavoro fuori di Napoli. È stata un'ottima occasione per andarsene, la mia città natale mi sembrava senza possibilità di redenzione. Col tempo questa idea si è rafforzata. Di Napoli tuttavia non ci si libera facilmente. Mi resta nei gesti, nelle parole, nella voce, persino quando di mezzo ci metto un oceano.", in Ferrante, *La frantumaglia* (2016), p. 169; e anche in un'intervista data a un giornale islandese, "La Napoli che racconto è parte di me, la conosco a fondo. So i nomi delle strade, i colori degli edifici, i negozi, le voci dialettali. Ma qualsiasi pezzo di realtà entri in una storia deve fare i conti con la verità letteraria, che è una verità diversa da quella delle mappe di Google.", *ibid.*, p. 305.

Norberg-Schultz viene citato anche da Stefano Cremonini, ricordandoci che “l’identità dell’uomo presuppone l’identità del luogo.”⁵⁶⁸ Nel caso di Ferrante, che in realtà è uno pseudonimo, si potrebbe anche dire il contrario, cioè che l’identità del luogo (il rione, Napoli) presuppone l’identità della ‘donna’ che scrive.⁵⁶⁹ Basta leggere le risposte che Ferrante dà riguardo la propria città natale e il proprio rione nelle numerose interviste rilasciate a vari giornalisti sia italiani sia internazionali, alcune delle quali sono riportate nelle varie note a fine pagina.

Riguardo lo spazio della fabbrica - che è uno degli spazi ‘abitati’ da Lila per un periodo di tempo, in questo caso la fabbrica Soccavo che produce insaccati a San Giovanni a Teduccio - Cremonini lo descrive come un “mondo artificiale traumaticamente contrapposto agli spazi e ai tempi della ‘natura’, in grado di modificare il paesaggio urbano, ma anche le abitudini, la lingua, le percezioni delle persone.”⁵⁷⁰ Inoltre Cremonini ci ricorda che

[I]a forza dell’immaginazione umana, in particolare di quella degli scrittori, sta anche nel far dialogare i luoghi esterni col mondo interiore, il cosmo col microcosmo. In tal modo i luoghi parlano della vita che in essi si svolge, ne divengono correlativo oggettivo, assumono valenze simboliche o allegoriche. [...] [I] luoghi sono in grado, nel bene e nel male, di influenzare la crescita interiore di ciascuno di noi.⁵⁷¹

Questo concetto di “crescita interiore” del quale scrive Cremonini ci ricorda che la tetralogia de *L’amica geniale* va intesa come un *Bildungsroman*⁵⁷² anche perché si assiste non solo alla crescita e allo sviluppo delle due protagoniste - Lila Cerullo ed Elena Greco - ma persino allo sviluppo dello spazio-luogo descritto, in questo caso il rione, partendo dagli anni ‘50, anni di ricostruzione, fino al primo decennio del terzo millennio.

5.2 ALTRI GENII LOCORUM-PERSONAGGI

Inizierei questa parte con un’osservazione fatta da Franco Gallippi riguardo la città di Napoli, una Napoli filtrata dai numerosi personaggi che formano parte della vita delle due protagoniste della tetralogia di Ferrante:

And the reality examined here is [...] the city of Naples, which filters through the characters that are part of Elena and Lila’s lives. Starting from Book One [...] the reader can attempt to create a portrait of the city of Naples: Donato Sarratore, the Naples that sings, that chatters, that seduces you with song and poetry; Fernando Cerullo, the Naples of craftsmanship, of the artisan who fights for survival in an industrialized Italy that sometimes compromises quality and cultural heritage [...] Elena’s mother, the Naples of mothers who sacrifice themselves for their children, and have a difficult time letting them have a better life; the Solara family and the family belonging to the legacy of Don Achille,

⁵⁶⁸ Stefano Cremonini, ‘Luoghi della letteratura italiana, Recensione di: Gian Mario Anselmi e Gino Ruoizzi’ <http://www.boll900.it/2004-i/Cremonini.html>

⁵⁶⁹ Dopo aver letto *Storia della bambina perduta*, Raffaele La Capria lo descrive come “un libro sorprendente, che rivela certamente il talento di una scrittrice dal piglio aggressivo e spesso violento...”, in La Capria.

⁵⁷⁰ Cremonini.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² Rispondendo a una osservazione del giornalista norvegese Gudmund Skjeldal, che diceva che con il suo *Bildungsroman* in quattro volumi Ferrante ha dimostrato che il romanzo non è affatto morto, l’autrice napoletana risponde: “Mi interessa, credo, una scrittura di verità. Cosa ardua e sempre più rara, ma anche l’unica in grado di dimostrare [...] che il romanzo non è morto.”, in *La frantumaglia* (2016), pp. 285-286.

the Naples of unwritten laws and of rival clans; Elena and school, the Naples that seeks redemption and escape from the unwritten laws; and Lila, the Naples of rare beauty and ancient mysteries [...] it is a Naples of hierarchies that is reminiscent of the feudalism that has marked its history and continues to manifest itself in the social reality of Southern Italy.⁵⁷³

Quella che segue è una scelta soggettiva e limitata di *genii locorum* che in un modo o nell'altro contribuiscono a costruire lo spirito sia del rione (come microcosmo) sia della città di Napoli (come macrocosmo).

5.2.1 Il *genius loci* della pazzia – Melina

Il personaggio di Melina Cappuccio si lega soprattutto al motivo ricorrente della pazzia, ma potrebbe essere inteso anche come un *genius loci* secondario che lascia un segno su molti di quelli che vivono nel rione. È vedova di un marito che scaricava cassette al mercato ortofrutticolo, madre di Ada, Antonio e altri figli, ed è anche parente della madre di Lila. “Aveva poco più di trent’anni e sei figli, ma ci sembrava una vecchiaia.” (AG, 34), mangia il sapone dopo aver perso il marito (*ibid.*, 36), ed è considerata come una pazza. S’innamora del ferroviere, Donato Sarratore, padre di famiglia e poeta che vive nella stessa palazzina. In giro si sentiva sussurrare “che aveva fatto un bambino con Sarratore e poi l’aveva ucciso”. (*ibid.*, 55) Tutti si chiedono come avrebbe reagito appena avesse capito che Donato e la sua famiglia stavano per trasferirsi in un altro luogo. Infatti, “[s]i sentì all’improvviso un rumore di cose rotte al secondo piano. Quasi nello stesso momento Melina cominciò a gridare...” (*ibid.*, 56) Melina non grida parole, ma esclama solo “aaah, aaah, come se fosse ferita” (*ibidem*): un gridare che sembra portavoce del *genius loci* del locale.

È interessante il commento della stessa Ferrante quando parla del rapporto tra romanzi come *I giorni dell’abbandono* e *L’amica geniale*:

I libri slittano l’uno dentro l’altro senza che tu che scrivi te ne accorga [...] Per esempio, una figura dell’infanzia, una donna deragliata, è centrale nei *Giorni dell’abbandono*, lì viene chiamata la poverella. Bene, mi accorgo solo adesso che la poverella si reincarna in Melina, un personaggio dell’*Amica geniale*.⁵⁷⁴

Più avanti nel primo volume della tetralogia napoletana Melina riceve il libro di poesia di Donato Sarratore con una dedica datata 12 giugno 1958, e questo le fa vivere “una crisi nuova di follia, una sorta di pazzia della felicità.” (AG, 56)⁵⁷⁵ Viene travolta dal panico e perciò portata via in un posto sicuro da Alfonso Carracci, figlio dell’oste, durante i festeggiamenti di fine anno del 1958. (AG, 171) I segni di pazzia di Melina vengono ‘ereditati’ dal figlio Antonio che si lascia dominare dalla gelosia, dall’ansia e dalla disperazione durante il periodo di fidanzamento con Lenù (SNC, Cap. 14), ma anche dalla figlia Ada, che, essendo diventata

⁵⁷³ Franco Gallippi, “Elena Ferrante’s *My Brilliant Friend*: In Search of Parthenope and the ‘Founding’ of a New City,” in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, p. 107.

⁵⁷⁴ Elena Ferrante, *La frantumaglia: carte: 1991-2003, tessere: 2003-2007, lettere: 2011-2016*, Nuova edizione, Dal Mondo Italia, Roma: Edizioni e/o, 2016, p. 269.

⁵⁷⁵ Donato Sarratore e Melina pazza ricordano il racconto di Enea e Didone: “...Didone, a Enea che l’abbandonava, alla vedova pazza.” (AG, 156)

l'amante di Stefano, marito di Lila, verso la fine del secondo tomo de *L'amica geniale* minaccia quest'ultima dicendole: "Te ne devi andare, Lina, perché se non te ne vai t'ammazzo il bambino." (SNC, 420) Un po' più avanti, "[Ada] torse gli occhi in modo impressionante mostrando il bianco [...] 'Stai dicendo che sono pazza? Che sono pazza come mia madre? E allora fai bene a stare attenta, Lina.'" (*ibid.*, 421)

Proprio in questo secondo volume della tetralogia, Melina pazza viene trovata da sola negli stagni: "se ne stava in silenzio, lei che i suoi attacchi di pazzia li viveva da dieci anni gridando o cantando [...] la vedova, sporca, il sorriso scialbo, le vesti leggere intrise di acqua e fango, sotto la stoffa la traccia del corpo sciupato..." (SNC, 96)

Melina Cappuccio, ma anche Giuseppina Peluso - moglie di Alfredo, falegname comunista accusato di aver ucciso don Achille e perciò condannato e in prigione -, rappresentano la sofferenza vissuta dalle donne del rione,⁵⁷⁶ una sofferenza e un malessere che fanno parte del *genius loci* del luogo. Nel ventunesimo capitolo del secondo volume della tetralogia napoletana si legge che

Melina non mangiava quasi niente e vomitava quel poco che mangiava [...] Giuseppina, che non riusciva a dormire, si sentiva le gambe pesanti, le venivano le palpitazioni e quando andava a trovare il marito in carcere, al ritorno piangeva in un modo che niente la poteva consolare [...] [Lila] [s]ceglieva parole emotivamente cariche, descriveva Melina Cappuccio e Giuseppina Peluso come se i loro corpi avessero afferrato il suo imponendogli le stesse forme contratte o dilatate, gli stessi malesseri." (SNC, 98)⁵⁷⁷

Più tardi Lila "parlò di Melina come se la madre di Ada e di Antonio le fosse entrata nella testa da sempre e ne conoscesse a fondo la pazzia." (*ibid.* 98-99)

⁵⁷⁶ Elisa Segnini scrive di una Napoli - ma anche di un rione - come "a site of poverty, violence and abuse, against the backdrop of an entrenched patriarchal mentality and fierce class struggle.", in Elisa Segnini, "Local Flavour vs Global Readerships: The Elena Ferrante Project and Translatability," consultato October 12, 2017, https://www.academia.edu/31882658/Local_Flavour_vs_Global_Readerships_The_Elena_Ferrante_Project_and_Translatability, p. 102. Laura Benedetti scrive di una Napoli "spesso presentata come una città ostile, brutale, una riserva di caccia in cui gli uomini sono assoluti padroni del territorio e le donne prede in affanno.", e chiama quello del rione un "microcosmo asfissiante.", in Laura Benedetti, "Il linguaggio dell'amicizia e della città: 'L'amica geniale' di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento," *Quaderni d'italianistica* 33, no. 2, February 9, 2013, p. 174.

⁵⁷⁷ Questo malessere, *genius loci* 'cattivo', o rione inteso come creatura viva che divora le madri è evidente nel Capitolo 22 nelle parole di Lenù: "Ripensai al corpo in disordine della maestra, a quello sgovernato di Melina. Senza una ragione evidente, cominciai a guardare con attenzione le donne lungo lo stradone. All'improvviso mi sembrò di essere vissuta con una sorta di limitazione dello sguardo: come se fossi in grado di mettere a fuoco solo noi ragazze, Ada, Gigliola, Carmela, Marisa, Pinuccia, Lila, me stessa, le mie compagne di scuola, e non avessi mai fatto veramente caso al corpo di Melina, a quello di Giuseppina Peluso, a quello di Nunzia Cerullo, a quello di Maria Carracci. L'unico organismo di donna che avevo studiato con crescente preoccupazione era quello claudicante di mia madre, e solo da quell'immagine mi ero sentita incalzata, minacciata, temevo tuttora che essa s'imponesse di colpo alla mia. In quell'occasione, invece, vidi nitidamente le madri di famiglia del rione vecchio. Erano nervose, erano acquiescenti. Tacevano a labbra strette e spalle curve o urlavano insulti terribili ai figli che le tormentavano. Si trascinavano magrissime, con gli occhi e le guance infossate, o con sederi larghi, caviglie gonfie, petti pesanti [...] 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. Quando cominciava quella trasformazione? Con il lavoro domestico? Con le gravidanze? Con le mazzate? Lila si sarebbe deformata come Nunzia? Dal suo viso delicato sarebbe schizzato fuori Fernando, la sua andatura elegante si sarebbe mutata in quella a gambe larghe, braccia scostate dal busto, di Rino? E anche il mio corpo, un giorno, si sarebbe rovinato lasciando emergere non solo quello di mia madre ma quello di mio padre? E tutto ciò che stavo imparando a scuola si sarebbe disciolto, il rione sarebbe tornato a prevalere..." *ibid.*, pp. 101-102.

5.2.2 Il *genius loci* della violenza – Don Achille

Già dalle prime pagine della tetralogia napoletana, don Achille, l'usuraio dei tempi di "prima", cioè quando Lila e Lenù non erano ancora nate e don Achille deteneva una grande influenza nel rione, viene presentato come "l'orco delle favole". (AG, 23) Dalla descrizione che le faceva suo padre, Lenù bambina se

l'er[a] immaginato grosso, pieno di bolle violacee, furioso malgrado il 'don', che a [lei] suggeriva un'autorità calma. Era un essere fatto di non s[a] quale materiale, ferro, vetro, ortica, ma vivo, vivo col respiro caldissimo che gli usciva dal naso e dalla bocca. Credev[a] che se solo l'avess[e] visto da lontano [le] avrebbe cacciato negli occhi qualcosa di acuminato e bruciante. Se poi avess[e] fatto la pazzia di avvicinar[si] alla porta di casa sua [la] avrebbe uccisa. (*ibid.*, 24)

Per Lenù bambina don Achille era una presenza onnipresente e terrificante:

Tremavo. Ogni rumore di passi, ogni voce era don Achille che ci arrivava alle spalle o ci veniva incontro con un lungo coltello, di quelli per aprire il petto alle galline. Si sentiva un odore d'aglio fritto. Maria, la moglie di don Achille, mi avrebbe messo nella padella con l'olio bollente, i figli mi avrebbero mangiato, lui mi avrebbe succhiato la testa come faceva mio padre con le triglie. (*ibidem*)

E ancora, don Achille viene descritto come una creatura multiforme: "era non solo nella sua casa all'ultimo piano ma anche lì sotto [nello scantinato], ragno tra i ragni, topo tra i topi, una forma che assumeva tutte le forme. Lo immaginavo a bocca aperta per via di lunghe zanne d'animale, corpo di pietra invetriata ed erbe velenose..." (AG, 27)

Alfredo Peluso, il falegname, attribuiva la propria rovina a don Achille - inteso come entità diversa - da una creatura umana -, e questo per ragioni misteriose: "Gli addebitava il fatto che a tradimento s'era preso, come se il suo corpo tenebroso fosse fatto di calamita, tutti gli arnesi per il lavoro di falegname, cosa che aveva reso inutile la bottega." (AG, 32) Lenù poi aggiunge che

Per anni ho immaginato la pinza, la sega, la tenaglia, il martello, la morsa e mille e mille chiodi che venivano risucchiati in forma di sciame metallico dentro la materia che componeva don Achille. Per anni ho visto uscire dal suo corpo, grezzo e pesante di materie eterogenee, salami, provoloni, mortadelle, sugna e prosciutto, sempre in forma di sciame. (*ibidem*)

Emerge chiaramente come di don Achille si enfatizzasse soprattutto la "sua mostruosa natura", questo suo "essere malvagio di incerta fisionomia animalminerale". (*ibidem*)

A Lenù bambina rimane in mente "la massa informe di don Achille che corre per cunicoli sotterranei a braccia pendule, trattenendo con le dita larghe da un lato la testa di Nu, dall'altro quella di Tina.", come raccontato da Lila. (AG, 52)

Malgrado tutto questo, Don Achille perde la sua aura di "orco" e creatura mostruosa nel quattordicesimo capitolo de *L'amica geniale*, quando Lila e Lenù se lo ritrovano faccia a faccia:

Don Achille venne alla luce e, per la prima volta, lo vedevamo bene. Niente minerali, niente scintillio di vetri. Il viso era di carne, lungo, e i capelli gli si arruffavano solo sulle orecchie, al centro della testa era tutto lucido. Aveva occhi lucenti, con il bianco venato di torrentelli

rossi, la bocca larga e sottile, il mento rosso con una fossa al centro. Mi sembrò brutto ma non quanto mi ero immaginata. (*ibid.*, 61)

Successivamente si legge anche che “era una persona comune, un po’ basso, un po’ calvo, un po’ sproporzionato, ma comune.” (*ibid.*, 62) Paradossalmente, è proprio questo ‘orco cattivo’ che dà dei soldi alle due amiche bambine, soldi che poi usano per comprare il loro primo romanzo, *Piccole donne* (*ibid.*, 63), il libro che avvierà soprattutto Lenù sulla strada dello studio e in seguito della scrittura.⁵⁷⁸

Anche se Don Achille viene ucciso nel diciottesimo capitolo della parte intitolata “Infanzia” del primo volume della tetralogia, il suo ‘spirito’ continua a mostrarsi nel rione in vari momenti. Ad esempio, nel secondo tomo della tetralogia, durante la luna di miele (o di fiele?) di Stefano e Lila, con Stefano che picchia violentemente Lila perché non vuole sottostare alle sue richieste d’amore. È qui che Lila scopre l’‘altro’ Stefano, quello che si nascondeva dietro lo Stefano gentile e paziente dei tempi del fidanzamento, uno Stefano violento, figlio dell’“orco della favola”: “L’ordine era: devi fare l’uomo, Ste’; o la pieghi adesso o non la piegherai più; bisogna che tua moglie impari subito che lei è femmina e tu maschio e che perciò dev’essere ubbidiente [...] Non è stato mai Stefano [...] è stato sempre il figlio grande di don Achille.” (SNC, 40-41)

Un po’ più avanti si legge che

Lila fu presa da un terrore infantile, più grande di quando eravamo scese nello scantinato per andare a recuperare le nostre bambole. Don Achille stava risorgendo dalla melma del rione nutrendosi della materia viva di suo figlio. Il padre gli stava crepando la pelle, ne stava modificando lo sguardo, gli stava esplodendo dal corpo. (*ibid.*, 41)

E di nuovo emerge la violenza:

[Lila] capì che se avesse ancora resistito [Stefano] l’avrebbe sicuramente ammazzata - o almeno don Achille l’avrebbe fatto, faceva paura a tutto il rione proprio perché si sapeva che con la sua forza ti poteva lanciare contro una parete o un albero - e si svuotò d’ogni ribellione abbandonandosi a un terrore senza suono... (*ibid.*, 42)

Lo spirito del padre violento dentro il figlio si manifesta ancora una volta durante le vacanze a Ischia, subito dopo il tradimento da parte di Lila che ha appena trascorso lunghe ore nelle braccia di Nino Sarratore. Lenù, disperata, si chiede se “... davvero Stefano era abitato dal fantasma di suo padre, che davvero l’ombra di don Achille gli poteva gonfiare le vene del collo e la ramificazione blu sotto la pelle della fronte.” (*ibid.*, 301); e qualche ora più tardi, “don Achille si stava ritraendo da suo figlio e lo stava riconsegnando al suo versante mite, flessibile.” (*ibid.*, 303)

⁵⁷⁸ Di questo personaggio, e della visita alla sua casa da parte di Lila e Lenù ancora bambine, Elisa Gambaro scrive: “... don Achille, l’orco delle favole, in realtà [è solo lo] strozzino del quartiere che ha accumulato una fortuna in tempo di guerra, tra complicità fasciste e illeciti della borsa nera. In una sequenza che ha tutti i crismi dell’iniziazione precoce al mondo misterioso e violento degli adulti, le bimbe, giunte in cime alle scale che conducono all’appartamento di don Achille, riceveranno da lui dei soldi. Il denaro di don Achille proviene dal sangue degli oppressi, e con esso le due compreranno un libro, *Piccole donne*, lettura obbligata e amatissima di generazioni di bambine. Il celebre romanzo della Alcott [...] rappresenta per Elena il primo pungolo verso la faticosa conquista di un’*autenticità* femminile, ovvero della dimensione pubblica e sociale della scrittura; per Lila segnerà invece l’inizio di un destino di frustrazioni dolenti e furibonde battaglie alla ricerca di un’identità sempre sfuggente.”, in Elisa Gambaro, “Il fascino del regresso. Note su *L’amica geniale* di Elena Ferrante,” *ENTHYMEMA* 0, no. 11, December 28, 2014, p. 172, <https://doi.org/10.13130/2037-2426/4596>.

5.2.3 Il *genius loci* della scuola – La Maestra Oliviero

Una presenza costante nei primi due volumi della tetralogia napoletana è la maestra Oliviero, insegnante di prima elementare.⁵⁷⁹ La si incontra già nel terzo capitolo della parte intitolata “Infanzia” del primo volume. È descritta come “una donna pesante che ci [a Lenù e Lila] sembrava molto vecchia anche se doveva essere appena sopra i quaranta”. (AG, 28) Questa maestra “aveva accanto a sé, sempre, una sedia vuota dove chiamava le più brave, per premio.” (*ibid.*, 41), perciò sedersi vicino a lei era un gran privilegio. Una volta, vedendo Lila lanciare pezzetti di carta assorbente pieni d’inchiostro contro i compagni di classe, “strillò come sapeva fare lei, con una voce ad ago, lunga e puntata”. (*ibid.*, 28) È proprio in questa occasione che la maestra Oliviero ha un incidente, per colpa di Lila, che la lascia a terra “che pareva morta.” (*ibidem*)

Malgrado tale incidente, qualche giorno dopo la maestra Oliviero loda Lila perché a sei anni sa già leggere e scrivere, dicendo anche che è la migliore della classe. (AG, 37-39) Tuttavia, anziché Lila, sceglie proprio Lenù per esserle mentore ed angelo custode, insistendo con i suoi genitori affinché continuasse a studiare; dice loro, esprimendo una certa preveggenza inconscia, “Questa ragazza [...] ci darà grandissime soddisfazioni.” (*ibid.*, 122)⁵⁸⁰ Già da adesso la maestra Oliviero fa di tutto per assicurarsi che Lenù combatta lo *status quo* ed esca dallo stato di miseria nel quale si trovano tutti quelli che vivono nel rione (chiamati da lei “plebe”).⁵⁸¹

È proprio la maestra Oliviero che nei momenti di crisi incoraggia Lenù ricordandole il fatto che, mentre la bellezza fisica passa - riferendosi al successo che stava riscuotendo Lila fidanzatasi con il salumiere locale, Stefano Carracci, vivendo e vestendo come fosse una diva di Hollywood -, quella intellettuale dura nel tempo.⁵⁸²

Le parole di questa *genius loci* della scuola ritornano in mente a Lenù proprio durante il matrimonio della sua amica Lila, nella penultima pagina che chiude il primo volume della tetralogia napoletana:

⁵⁷⁹ Riguardo l’ambiente della scuola e il ruolo dei maestri, Andrea Villarini scrive: “L’altro luogo dove si apprende l’italiano è la scuola, sia in quanto spazio dove si è obbligati a entrare in contatto con il libro di testo e quindi con l’italiano, e sia per l’opera di solitari maestri (come lo sono la maestra Oliviero, il maestro bibliotecario Ferraro e la professoressa di liceo Galiani) che si impegnano per instillare nei propri allievi l’amore per la lingua italiana e per creare le condizioni affinché essi possano arrivare a padroneggiarla.”, in Andrea Villarini, “Riflessioni sociolinguistiche a margine de *L’amica geniale* di Elena Ferrante,” ARCADE, February 21, 2017, <http://arcade.stanford.edu/content/riflessioni-sociolinguistiche-margine-de-l%E2%80%99amica-geniale-di-elena-ferrante-0>.

⁵⁸⁰ James Wood ricorda che “In this beautiful and delicate tale of confluence and reversal, it is hard to identify the moments when a current changes course. Perhaps one occurs when Elena’s schoolteacher, Maestra Oliviero, tells her that she must take the test for admission to middle school, and that her parents will have to pay for extra lessons to prepare her.”, in James Wood, ‘Women on the Verge’, *The New Yorker*, 21 January 2013, <http://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>.

⁵⁸¹ Già prima la maestra Oliviero aveva ammonito Lenù, spiegandole che “[l]a plebe è una cosa assai brutta [...] E se uno vuole restare plebe, lui, i suoi figli, i figli dei suoi figli, non si merita niente. Lascia perdere Cerullo e pensa a te.” (AG, 67)

⁵⁸² “Invece, a sorpresa, attacco a parlare di Lila. L’aveva vista per strada, da lontano. Stava col fidanzato, disse, il salumiere. Poi aggiunse una frase che ricorderò [cioè Lenù] sempre: ‘La bellezza che Cerullo aveva nella testa fin da piccola non ha trovato sbocco, Greco, e le è finita tutta in faccia, nel petto, nelle cosce e nel culo, posti dove passa presto ed è come se non ce l’avesse mai avuta.’, *ibid.*, p. 273.

‘Sai cos’è la plebe?’. ‘Sì, maestra’. Cos’era la plebe lo seppi in quel momento, e molto più chiaramente di quando anni prima la Oliviero me l’aveva chiesto. La plebe eravamo noi. La plebe era quel contendersi il cibo insieme al vino, quel litigare per chi veniva servito per primo e meglio [...] La plebe era mia madre, che aveva bevuto e ora si lasciava andare con la schiena contro la spalla di mio padre, serio, e rideva a bocca spalancata per le allusioni sessuali del commerciante di metalli. (AG, 326)

La relazione di antipatia tra la maestra Oliviero e Lila persiste nel secondo volume della tetralogia. Infatti Lila incontra la maestra Oliviero, ora una vecchia col bastone, che le dice: “Non leggere libri che non puoi capire, ti fa male.”, e poi: “Eri destinata a cose grandi”. (SNC, 380) Proprio in questo istante Lila ha paura della Oliviero - e questo è indicativo della grande forza che ancora emanava dalla vecchia maestra - e di conseguenza scappa via. La nascita del figlio, Rino, e l’amore materno verso di lui fanno di Lila una creatura vulnerabile: “Sta [la maestra Oliviero] scoprendo che sono [Lila] stupida [...] sta scoprendo che tutta la mia famiglia è stupida, che sono stupidi i miei antenati e che saranno stupidi i miei discendenti, che sarà stupido Gennaro.” (*ibid.*, 381)

È significativo il fatto che la morte della maestra Oliviero accade in contemporanea con il successo di Lenù come scrittrice. (SNC, 452)⁵⁸³ Di questo angelo custode, figura materna, *genius loci* e protettrice, Lenù sostiene “Come mi aveva istruito bene, la maestra [...] Mi era stata davvero più madre di mia madre? [...] Ma era riuscita a immaginare per me una strada che mia madre non era in grado di immaginare e mi aveva costretta a percorrerla. Di questo le ero grata.” (*ibidem*)

Nel pacco mandato da Potenza - dove la maestra Oliviero viveva con la sorella durante i suoi ultimi anni -, non c’erano solo quaderni di Lenù bambina, conservati dalla stessa maestra, ma riemerge anche *La fata blu*, il breve racconto che Lila aveva scritto 13-14 anni prima. Questo genera rabbia in Lenù, che chiama la maestra “Vecchia strega”.⁵⁸⁴ Forse più che strega, la maestra Oliviero - tacendo il fatto che il racconto di Lila le era piaciuto -, è stata la ‘Fata blu’ di Lenù, colei che le ha aperto le porte allo studio e al successo.⁵⁸⁵ Infatti un po’ più tardi Lenù capisce che la maestra Oliviero aveva dato un futuro a lei per toglierlo a Lila. (SNC, 453-454)

Lenù visita Lila qualche giorno dopo, proprio quando ella sta lavorando nella fabbrica Soccavo: parla della maestra Oliviero e de *La fata blu*, ma Lila si è ormai dimenticata dell’infanzia felice; dice infatti: “Cos’è *La fata blu*? [...] È passato un sacco di tempo da allora...”, gettando nel fuoco il suo racconto qualche minuto dopo. (*ibid.*, 462)

⁵⁸³ Di lei la madre di Lenù dice con astio: “Quella cretina s’è sempre creduta più madre di me.”, SNC, p. 452

⁵⁸⁴ “Mi accorsi con meraviglia che la maestra aveva scritto a lato di una frase: *bellissimo*. Dunque lo aveva letto? Dunque le era piaciuto? Girai le pagine una dietro l’altra, erano piene dei suoi *brava, bene, benissimo*. Mi arrabbiavi. Vecchia strega, pensai, perché non ci hai detto che ti era piaciuto, perché hai negato a Lila quella soddisfazione? Cosa ti ha spinto a batterti per la mia istruzione e non per quella di lei? È sufficiente a giustificarti il rifiuto dello scarpino di far fare alla figlia l’esame di ammissione? Quali scontenti tuoi avevi nella testa, e li hai scaricati su di lei?”, *ibid.*, p. 453.

⁵⁸⁵ Di Lila come la fata blu (o la ‘fata turchina’ di Pinocchio di Collodi) di Lenù scrive anche Costanza Barchiesi in Barchiesi, ‘The “genius Friend” and the Genius (Loci)’, p. 68.

5.2.4 Il *genius loci* della biblioteca rionale – Il Maestro Ferraro

Altro personaggio con un ruolo di una certa importanza nell'infanzia di Lila e Lenù era il maestro della classe quarta, Ferraro, “un uomo coi capelli grigi a spazzola, lungo e magrissimo, il viso piccolo e molto segnato, occhi allarmati”. (AG, 45) Era anche uno dei maestri rivali della Oliviero nelle gare scolastiche che si organizzavano due volte all'anno. (*ibid.*, 43)

Si può considerare questo personaggio come *genius loci* della biblioteca rionale che si trova al pianterreno della vecchia scuola di Lenù e Lila. Lenù scopre questo spazio - che ha qualcosa d'incantevole - inseguendo una domenica Lila:

C'era una sala ampia, illuminata dai neon, le pareti erano coperte di scaffali carichi di vecchi libri. [Dentro c'erano] una decina di adulti, numerosi bambini e ragazzini. Prendevano volumi, li sfogliavano, li rimettevano a posto, ne sceglievano uno. Poi si mettevano in fila davanti a una scrivania oltre la quale era seduto un vecchio nemico della maestra Oliviero, il maestro Ferraro, magro, coi capelli grigi tagliati a spazzola [che] esaminava il testo prescelto, segnava qualcosa nel registro e le persone se ne uscivano con uno o più libri.” (AG, 97)

Tale biblioteca è un simbolo per chi vuole istruirsi e uno spazio che si associa alla cultura: “La biblioteca per lei [Lila] era una grande risorsa.” (*ibid.*, 106) Da lì Lila aveva preso in prestito la grammatica di latino che aveva imparato da sola a casa. Ne possedeva quattro tessere, una per ciascun membro della sua famiglia, grazie alle quali poteva prendere in prestito quattro libri ogni settimana, ritornandoci ogni domenica. È la stessa biblioteca dalla quale anche Lenù prende in prestito vari romanzi.⁵⁸⁶

Il maestro Ferraro influenza positivamente Lila anche in un altro modo. Lenù infatti si ricorda di quando un giorno Lila la portò nel negozio e le mostrò

una scatola di metallo zeppa di pezzetti di carta: su ognuno aveva scritto da un lato la parola italiana, dall'altro l'equivalente inglese: matita/pencil, capire/to understand, scarpa/shoe. Era stato il maestro Ferraro che le aveva consigliato di fare così, un ottimo modo per imparare i vocaboli. (AG, 156)

Il maestro Ferraro lo s'incontra ancora nella parte finale del secondo volume della tetralogia napoletana. Avendo ricevuto l'ottima notizia che le avrebbero pubblicato il suo primo libro Lenù (che ha 23 anni), dopo un lungo periodo di tempo, passa davanti alla sede della vecchia biblioteca circolante:

Entrai, era vuota, aveva un odore di polvere e noia. Mi mossi distrattamente lungo le scaffalature, toccai libri sbrindellati senza guardare né titolo né autore, solo per sfiorarli con le dita. Carta vecchia, fili arricciolati di cotone, lettere dell'alfabeto, inchiostro. Volumi, parola vorticoso [...] Tra qualche mese ci sarebbe stata della carta stampata cucita, incollata, tutta piena di parole mie, e sulla copertina il nome, Elena Greco, io, punto di rottura di una lunga catena di analfabeti, di semianalfabeti, cognome oscuro che adesso si sarebbe caricato di luce per l'eternità. (SNC, 448-449)

⁵⁸⁶ A pagine 116-117 de *L'amica geniale*, leggiamo che Lenù “[s]i mettev[a] in un angolo e leggev[a] i romanzi che prendev[a] alla biblioteca: Grazia Deledda, Pirandello, Čechov, Gogol, Tolstoj, Dostoevskij.”

Anche se dentro la biblioteca rionale c'è un "odore di polvere e noia", tale spazio acquista una dimensione che ha dell'ultraterreno; per Lenù è come se il suo nome entrasse - tramite la pubblicazione di questo suo primo romanzo - nel pantheon degli dei, o almeno diventasse partecipe del *genio* che regna in questo spazio riservato al sapere e alla cultura.

Paradossalmente il *genius loci*, cioè il maestro Ferrero - "uno che poteva apprezzare ciò che [stava succedendo a Lenù], che avrebbe più che giustificato la [sua] testa infiammata, il battito feroce alle tempie" (*ibid.*, 449) -, non c'è più perché è andato in pensione. Al suo posto viene incontro a Lenù al banco dei prestiti il nuovo responsabile, che chiede a Lenù senza alcun garbo di fare in fretta perché doveva chiudere la biblioteca.

5.2.5 Il *genius loci* del liceo – La Professoressa Galiani

Altro personaggio importante nella formazione esistenziale di Lenù è la professoressa di liceo, Galiani, in un certo senso successore della maestra Oliviero. Già nel primo volume della tetralogia, la Galiani è colei che ascolta e acconsente in silenzio mentre il professor Gerace legge al resto della commissione il compito di italiano di Lenù.⁵⁸⁷ Nino Sarratore descrive la Galiani come "troppo rigida [...] ma come insegnante [...] straordinaria" (AG, 324) -; è lei che aiuta Lenù a riconciliarsi con il professore di religione. (AG, 293) È ancora la Galiani che durante i periodi di crisi di Lenù le chiede cosa stia succedendo (SNC, 82), incoraggiandola a continuare a studiare lasciandole per tramite del bidello "un pacco [di] libri, ma non romanzi [...] libri pieni di ragionamenti", che Lenù interpreta come "un segnale delicato di fiducia che però non bastò a risollevar[la]." (*ibid.*, 88)⁵⁸⁸

La professoressa Galiani invita Lenù a una festa a casa sua. Per Lenù è un'opportunità che suscita in lei sentimenti ambivalenti:

Per me era come se dovessi presentarmi al palazzo reale, fare la riverenza alla regina, ballare con i principi. Una gioia ma anche una violenza, come uno strattone: essere tirata per un braccio, essere costretta a fare una cosa che, sebbene ti attragga, sai che non è adatta a te, sai che, se le circostanze non ti obbligassero, eviteresti volentieri di fare. (SNC, 149)

A casa della professoressa Galiani - un *genius loci* anche della cultura - contano i libri, non i soldi.⁵⁸⁹ Lenù - "sola davanti a una parete di libri" (*ibid.*, 157) - viene colpita dai numerosi scaffali di libri che la professoressa teneva a casa sua. In questo spazio particolare Lenù capisce che "il mondo delle persone, dei fatti, delle idee era sterminato e le [sue] letture notturne non

⁵⁸⁷ Della Galiani Lenù scrive: "La mia nuova professoressa di latino e greco, la stimatissima Galiani, mi portava in palmo di mano [...] comunista...", Ferrante, AG, p. 292.

⁵⁸⁸ Più avanti nel romanzo si legge: "mi portai [cioè Lenù al mare] nella borsa di tela i libri che mi aveva fatto avere la Galiani. Erano volumetti che ragionavano sul passato, sul presente, sul mondo com'era e come doveva diventare. La scrittura assomigliava a quella dei libri di scuola, ma era più difficile e più interessante. Non ero abituata a quel tipo di letture, mi stancavo presto [...] Mi appressimai al compimento dei diciassette anni con un occhio alle figlie della cartolaia e un occhio all'Origine della disuguaglianza.", *ibid.*, p. 103.

⁵⁸⁹ Della professoressa Galiani Elisa Gambaro scrive: "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 [...] e povere di verità umana...", in Elisa L. Gambaro, "Splendori e miserie di una duplice affabulazione," *Allegoria*, no. 73, gennaio/giugno 2016, p. 163.

erano state sufficienti...” (*ibid.*, 158), perchè qui si parla soprattutto di argomenti a lei poco noti quali il gollismo, l’Oas (Organisation armée secrète), la socialdemocrazia: e poi di Danilo Dolci, di Bertrand Russell, dei *pied-noirs*, dei fanfaniani, di Beirut e di Algeria. (*ibid.*, 159) Ritornando al tema della formazione, Lenù non si sente mai preparata e all’altezza quando intorno ci sono Nino o persone come la Galiani. Sente invece la necessità di imparare e leggere sempre di più.⁵⁹⁰

Siccome per Lenù la mancanza di soldi era sempre un ostacolo, con la fine della scuola e senza l’aiuto di Galiani che le passava diversi giornali, “Napoli, l’Italia, il mondo erano ridiventati velocemente una landa nebbiosa dentro cui non [si] orientav[a] più.” (SNC, 164)

Malgrado tutto il bene che la professoressa Galiani ha fatto a Lenù, questa *genius loci* della cultura nel terzo volume della tetralogia la tratta con indifferenza e invece si dedica a Lila. (SFR, 201-202) Però, è proprio Lila che capisce perché la Galiani aveva trattato Lenù in quel modo:

... hai visto la vecchia come t’ha trattata, s’è voluta vendicare, non può sopportare che scrivi i libri e gli articoli, non può sopportare che stai per fare un buon matrimonio [con Pietro Airola], soprattutto non può sopportare che Nadia, educata apposta per essere la meglio di tutte, Nadia che doveva darle tante soddisfazioni, non combina niente di buono, s’è messa col muratore [Pasquale] e le fa la puttana sotto gli occhi... (*ibid.*, 203)

Tale osservazione riporta a quello che scrive Lenù, tanti anni dopo, venendo a sapere dalla figlia Elsa che Dede, l’altra sua figlia, si era innamorata del figlio di Lila, Rino:

All’improvviso sentii con vergogna che capivo, e giustificavo, il fastidio della Galiani quando aveva visto la figlia sulle ginocchia di Pasquale, capivo e giustificavo Nino quando si era tirato in un modo o nell’altro via da Lila e, perché no, capivo e giustificavo Adele quando aveva dovuto fare buon viso a cattivo gioco e accettare che sposassi suo figlio. (SBP, 385)

5.2.6 Il *genius loci* della seduzione – Donato Sarratore

Agli inizi della tetralogia dei *Neapolitan Novels* Donato Sarratore viene presentato come

un frequentatore assiduo della parrocchia della Sacra Famiglia e [che] da buon cristiano si adoperò molto per [Melina, che aveva appena perso il marito] raccogliendo danaro, abiti e scarpe usate, sistemandole Antonio, il figlio più grande, presso l’officina di Gorresio [...] un uomo cordialissimo ma molto serio, casa, chiesa e lavoro, faceva parte del personale viaggiante delle Ferrovie dello stato [...] la moglie Lidia e cinque figli, il più grande si chiamava Nino [...] A nessuno veniva in mente che Donato si prodigasse a quel modo per alleviare le fatiche della moglie. No: tutti i maschi delle palazzine [...] lo consideravano un

⁵⁹⁰ Leggendo i quaderni di Lila tanti anni dopo Lenù capisce che questa occasione - la festa a casa della Galiani - non era piaciuta a Lila che l’aveva accompagnata: “Non mi venne mai in mente [...] che [Lila] avesse sentito la necessità di umiliarmi per poter sopportare meglio la sua umiliazione.”, in Ferrante, SNC, p. 163. Il *genius loci* del rione [Lila e lo spazio dove regna la miseria] non si sente ad agio a casa del *genius loci* del liceo [la Galiani e lo spazio dell’agiatezza], e questo rende Lila ‘cattiva’ nei confronti della sua migliore amica. Nel terzo volume della tetralogia, Lila dice a Nadia, figlia della professoressa Galiani: “io so cosa significa la vita agiata piena di buone intenzioni, tu nemmeno immagini cos’è la miseria vera.”, in Ferrante, SFR, 107.

uomo a cui piaceva fare la femmina, tanto più che scriveva poesie e le leggeva volentieri a chiunque. (AG, 34-35)

È proprio il ferroviere-poeta - più avanti si saprà persino che scrive per il giornale *Roma* (*ibid.*, 220-221) - che qualche mese dopo essersi trasferito lontano dal rione con l'intera famiglia pubblica una raccolta di poesie e manda persino una copia autografata (datata il 12 giugno 1958, e perciò Lenù e Lila dovrebbero avere all'incirca 14 anni) a Melina.⁵⁹¹

Donato Sarratore lo s'incontra di nuovo a Ischia durante le vacanze estive, quando Lenù trascorre qualche settimana a casa della cugina della maestra Oliviero, Nella Incardo, esercitando il suo inglese col fare l'interprete per gli ospiti della casa. Nella si confida con Lenù dicendole che Donato Sarratore le aveva spedito una copia del suo *Prove di sereno*, con la dedica "A Nella, che è uno zucchero, e alle sue marmellate." (*ibid.* 208)

Del Donato seduttore si viene a sapere molto tramite il figlio maggiore, Nino, che del padre dice "Dedicherò la mia vita [...] a cercare di non assomigliargli", anche perché "... per pura vanità [...] farebbe male a chiunque e senza sentirsene responsabile [...] È un ipocrita, mi fa schifo". (*ibid.*, 216)

Sarà proprio Lenù, infatti, a cadere vittima della seduzione di Donato, una Lenù di 14 anni che interpreta le parole del figlio Nino come una violenza delle più terribili⁵⁹² e che vede in Donato il padre ideale.⁵⁹³ Lenù trova rifugio in Donato Sarratore anche perché, come dice lei stessa, "mi sembrò un rimedio solido ma solo contro il buio dentro cui mi aveva respinto suo figlio andandosene dopo un bacio quasi impercettibile, ma anche [...] contro quello dentro cui mi aveva respinto Lila non rispondendo mai alle mie lettere." (AG, 219)

Le parole del figlio riguardo il padre ("farebbe male a chiunque e senza sentirsene responsabile") acquistano forza quando a tradimento, una notte durante la sua prima vacanza a Ischia, Donato s'inserisce nel letto di Lenù adolescente e, dicendole parole sdolcinate, l'accarezza:

Lui scostò appena il lenzuolo seguitando a baciarmi con cura, con passione, e mi cercò il petto con la mano, me lo accarezzò sotto la camicia. Poi mi lasciò, scese tra le mie gambe, mi premette forte due dita sopra le mutande. Non dissi, non feci niente, ero atterrita da quel comportamento, dall'orrore che mi faceva, dal piacere che tuttavia provavo. I suoi baffi mi pungevano il labbro superiore, la sua lingua era ruvida. Si staccò dalla mia bocca piano, allontanò la mano. (AG, 227)

Da allora in poi Donato continua a 'braccare' Lenù anche in sua assenza. Sentendo Melina che l'aveva visto nel rione nella seconda metà di agosto, a Lenù viene l'ansia: "La notte mi svegliai di soprassalto con l'impressione che fosse entrato dalla finestra e stesse nella stanza." (*ibid.*, 280) Tuttavia qualche giorno dopo la paura di Lenù diventa realtà: Donato Sarratore si trova veramente nel rione e vedendola in strada la chiama e le dice che l'aveva fatto molto

⁵⁹¹ Melina "stava avendo una crisi nuova di follia, una sorta di pazzia della felicità.", AG, 122.

⁵⁹² "Nel rione potevano accadere cose terribili, padri e figli arrivavano spesso alle mani, come Rino e Fernando per esempio. Ma la violenza di quelle poche frasi costruite con cura mi fece male. Nino odiava il padre con tutte le sue energie, ecco perché parlava tanto di Karamazov.", *ibid.*, p. 217.

⁵⁹³ "... era il padre che ogni ragazza, ogni ragazzo avrebbe voluto...", *ibidem*. Nel secondo volume della tetralogia si legge che "Sarratore era un buon padre.", in Ferrante, SNC, 287. Lenù vede in Donato il padre che le manca, però sarà anche l'uomo che la sedurrà portando via la sua verginità.

soffrire non ritrovarla da Nella, a Barano, quell'estate. Il *genius loci* della seduzione tira fuori ancora frasi sdolcinate: "Disse che non pensava che a me, che senza di me non poteva vivere. Disse che per dare una forma al nostro amore aveva scritto molte poesie e che avrebbe voluto leggermele. Disse che voleva vedermi, parlarmi con agio, e che se mi fossi rifiutata si sarebbe ucciso." (*ibid.*, 280-281)

Di fronte a questo atteggiamento - Donato cerca di nuovo di baciarla - Lenù scappa via e decide di rivolgersi al fidanzato Antonio.

Malgrado tutto questo, la grande voglia di rivedere Nino Sarratore finché si trova a Ischia porta Lenù a rivisitare la spiaggia dei Maronti con la scusa di salutare Nella Incardo. Il destino vuole che incontri ancora il padre invece del figlio; padre che di nuovo usa "un tono sdolcinato" e le parla della sua bellezza "con parole sospirose". (SNC, 259)

Qualche capitolo più avanti Lenù diventa complice di Lila tramando un piano per mezzo del quale l'amica sposata poteva trascorrere un'intera giornata, inclusa la notte, insieme a Nino Sarratore. Lenù, che dorme da Nella e che pensa alla felicità che in quel momento stanno vivendo Lila e Nino abbracciati insieme, decide di scendere alla spiaggia di notte e lì viene presa da una serie di pensieri negativi di "ragazza avvilita" (*ibid.*, 289):

... ho troppo paura e perciò mi auguro che tutto finisca presto, che le figure degli incubi mi mangino l'anima. Desidero che da questa oscurità sbuchino branchi di cani rabbiosi, vipere, scorpioni, enormi serpenti marini. Desidero che mentre siedo qui, sulla riva del mare, arrivino dalla notte assassini che mi strazino il corpo. Sì, sì, che io sia punita per la mia inadeguatezza, che mi accada il peggio, qualcosa di così devastante da impedirmi di far fronte a stanotte, a domani, alle ore e ai giorni che verranno ribadendomi con prove sempre più schiaccianti la mia costituzione inadatta. (*ibidem*)

Sono momenti di grande vulnerabilità per Lenù. Proprio qualche istante più tardi è come se i desideri negativi di lei diventassero solidi, portando all'arrivo del *genius loci* della seduzione, Donato Sarratore: "... mi girai di scatto e riconobbi Donato Sarratore, il respiro mi scoppiò in gola come il sorso di una pozione magica, quelle che nei poemi ridanno forza e l'urgenza di vivere." (*ibidem*) Questo genio della seduzione scova fuori da Lenù la sua parte nascosta; quest'ultima si accorge che Donato

sape[va] di me molto più di quanto Antonio fosse mai riuscito a imparare, che anzi sapesse quanto io stessa non sapevo. Avevo una me nascosta - capii - che dita, bocca, denti, lingua sapevano scovare. Strato dietro strato, quella me perse ogni nascondiglio, si espose in modo inverecondo... (SNC, 291)

Riacciandosi al concetto di *Bildungsroman*,⁵⁹⁴ qui Lenù continua nel suo viaggio di autoscoperta, lasciandosi sedurre e sverginare dal padre del ragazzo del quale è innamorata fin dall'infanzia.

⁵⁹⁴ Riguardo il concetto di *Bildungsroman*, Stefania Portaccio scrive che Ferrante ha "concepito un *Bildungsroman* femminile, anzi due, dove il fuoco è sulla comprensione di sé, a volte a scapito della cura dell'altro, e questa comprensione, questa eterna ginnastica, avviene nel dialogo, in presenza o in assenza, con un'altra donna.", in Stefania Portaccio, "La quadrilogia di Elena Ferrante," consultato l'11 gennaio, 2018, https://www.academia.edu/22834151/La_quadrilogia_di_Elena_Ferrante. Della tetralogia di Ferrante, Claire Messud scrive: "Another not inaccurate summary of Ferrante's endeavour would be a female *Bildungsroman*, undertaken on an unprecedented scale, with a powerful underlying feminist sensibility. She is determined to

Di tale episodio Lenù si ricorda con vergogna tanti anni dopo quando va a visitare Lila che lavora nella fabbrica d'insaccati Soccavo a San Giovanni a Teduccio:

Da tempo non pensavo più all'estate a Ischia: fu l'occasione per accorgermi che la fase felice di quella vacanza era sbiadita, mentre si era espanso il suo lato sgradevole. Scoprii che ogni suono di allora, ogni profumo mi ripugnava, ma ciò che nella memoria, con sorpresa, mi sembrò più insopportabile, tanto da causarmi lunghi pianti, fu la sera ai Maronti con Donato Sarratore. Solo il dolore per ciò che stava accadendo tra Lila e Nino poteva avermi spinto a considerarla piacevole. A distanza di tanto tempo mi resi conto che quella prima esperienza di penetrazione, al buio, sulla sabbia fredda, con quell'uomo banale che era il padre del ragazzo che amavo, era stata degradante. Ne ebbi vergogna... (SNC, 429)⁵⁹⁵

Lo 'spettro' del genio della seduzione riemerge ancora nel quarto e ultimo volume della tetralogia napoletana. Adesso Lenù ha lasciato il marito per Nino, per il quale ritorna a vivere a Napoli in via Tasso, e dal quale ha la sua terza figlia, Imma. Ritornando a casa dopo una breve gita in farmacia per comprare dei pannolini, Lenù scopre che Nino la sta tradendo con la domestica, Silvana. Improvvisamente a Lenù vengono queste riflessioni:

Non c'era nessuna scissione tra quell'uomo venuto dopo Lila e il ragazzo di cui – prima di Lila - mi ero innamorata fin dall'infanzia. Nino era uno solo e lo testimoniava l'espressione che aveva in viso mentre stava dentro Silvana. Era l'espressione assunta da suo padre Donato non quando mi aveva sverginate ai Maronti, ma quando mi aveva toccata tra le gambe, sotto il lenzuolo, nella cucina di Nella. Niente di alieno, dunque, molto invece di laido. Nino era ciò che non avrebbe voluto essere e che tuttavia era sempre stato. (SBP, 224)

5.3 CONCLUSIONE

Lila, il rione e Napoli. Lila come personaggio-città. Concordo con Elisa Gambaro quando scrive che

dei due percorsi esistenziali che ci vengono raccontati [cioè quello di Lila e quello di Lenù], è la vicenda di Lila quella di gran lunga più intensa e coinvolgente. Quando viceversa la narratrice [Lenù, o meglio Elena Greco] scrive solo di sé, l'impresa diventa 'più facile', i vettori temporali si adeguano all'ordine lineare [...] Solo Napoli e i suoi immediati dintorni hanno il potere di rendere seducenti le molte storie narrate da Ferrante: quando la protagonista [Lenù] si allontana dalla città odiosamente, dall'amica altrettanto ambigua e in definitiva dalle proprie origini biologiche e sociali, l'incanto regolarmente cessa.⁵⁹⁶

Concordo anche con quello che scrive Raffaele La Capria quando tratta della Napoli di Ferrante ricordando una poesia di Kafavis:

explore frankly the struggles and contradictions faced, in the latter half of the 20th century, by an ambitious woman hampered not only by her humble social origins but also by the deeply entrenched gender roles of her time and place.”, in Messud, 'Elena Ferrante's Neapolitan Quartet'.

⁵⁹⁵ Questa esperienza con Donato Sarratore continua a essere ricordata da Lenù oramai adulta come “nerezza dei Maronti”, SNC, p. 431.

⁵⁹⁶ Gambaro, “Splendori e miserie di una duplice affabulazione,” p. 162.

tu credi di aver abbandonato la tua città ma la città ti segue. Il tono del libro, la sua ambiguità e il suo tragico-quotidiano, sono dati dal fatto che il libro è ambientato a Napoli; che i personaggi, la lingua e il terribile dialetto che ogni tanto esplose in una frase, in una battuta, vengono da lì, dallo spirito ancestrale della città. E viene da lì ogni accadimento e il modo subdolo in cui questo accadimento si presenta, la brutalità selvaggia che cova sotto la sofisticazione.⁵⁹⁷

Tramite la sua tetralogia napoletana Elena Ferrante ci fa respirare e vivere il *genius loci* della sua città natale. È il genio che ‘abita’ la Napoli descritta da Ferrante (ma anche da Anna Maria Ortese), “la città, [che] con i suoi quartieri degradati, la sua gente e i personaggi che popolano le opere di entrambe le scrittrici, irrompe nei racconti delle due donne quale orizzonte e protagonista metaforico [...] Napoli, con la sua delinquenza, con la sua ostentata violenza, e così pure con la sua poesia, la sua bellezza, le sue leggi, la sua storia...”⁵⁹⁸

Il genio del detto latino “nullus locus sine genius” ha qualcosa dello “spirito ancestrale” del quale scrive La Capria. Si tratta di caratteristiche proprie anche dell’“amica geniale” che è Lila, forza importantissima e matrice in ogni tappa della lunga formazione della protagonista, cioè Lenù. Tale spirito geniale è già presente nel racconto che Lila scrive da ragazzina intitolato *La fata blu*,⁵⁹⁹ e sarà anche “il nucleo generativo del romanzo che segnerà la nascita di Elena come autrice”.⁶⁰⁰

Chiudo con le stesse parole dette da Lila - *genius loci* per eccellenza - nella parte finale della serie de *L’amica geniale*, parole che sembrano fare di Lila e di Napoli un’unica entità:

Ah, che città, [...] che città splendida e significativa: qua si sono parlate tutte le lingue, [...] qua si è costruito di tutto e s’è scassato di tutto, qua la gente non si fida di nessuna chiacchiera ed è assai chiacchierona, qua c’è il Vesuvio che ci ricorda ogni giorno che la più grande impresa degli uomini potenti, l’opera più splendida, il fuoco, e il terremoto, e la cenere e il mare in pochi secondi te la riducono a niente. (SBP, 419)

⁵⁹⁷ La Capria, ‘Il labirinto nero di Elena Ferrante. A Napoli la vita è un rione infetto’.

⁵⁹⁸ Adele Ricciotti, “Un confronto tra Elena Ferrante e Anna Maria Ortese: la città di Napoli, la fuga, l’identità,” *Zibaldone. Estudios italianos* 4, no. 2, 2016, p. 113.

⁵⁹⁹ “Erano una decina di fogli a quadretti, ripiegati e fermati con uno spillo da sarta. C’era una copertina disegnata coi pastelli, mi ricordo il titolo. Si chiamava *La fata blu*, e com’era appassionante, quante parole difficili c’erano.”, in Ferrante, AG, pp. 66–67.

⁶⁰⁰ Gambaro, “Splendori e miserie di una duplice affabulazione,” p. 162.

CAPITOLO 6

UNA FAVOLA DEL VENTUNESIMO SECOLO

6.0 INTRODUZIONE

Jessie Stevens osserva che “What the novel does better than any other art form is to lend time to those things that do not have time.”⁶⁰¹ Più avanti nello stesso saggio, scrive che l’opera di Elena Ferrante è sospesa in un tempo che ha un tono da “C’era una volta...” (perciò vicino al favolistico), un tempo che è

distant from the now, and lends itself to lament, confession, to a reckoning with time past. [...] This is the first major difference between the Neapolitan novels and contemporary American realism(s): they dwell in stiller, deeper, more abandoned layers of time, removed from the everyday world and yet essential to the effort to stay human.⁶⁰²

Per tanti aspetti Judith Shulevitz si ricollega a Stevens chiamando Ferrante “a writer in the classical mode”, e osservando che sotto la superficie della sua opera si trovano temi antichi.⁶⁰³ Shulevitz ricorda Sofocle, Ovidio e i tanti narratori anonimi i cui racconti sono stati adattati dai Fratelli Grimm, anche perché Ferrante sceglie il destino come sua materia.⁶⁰⁴ Più avanti nel suo saggio Shulevitz, invece di definire Ferrante una scrittrice magico-realista (perché è abilissima nell’intrecciare lo psicologico al fantastico), preferisce chiamarla una femminista della favola.⁶⁰⁵ Invece Tiziana De Rogatis parla di “realismo magico del Meridione” e assimila Lila (ne *L’amica geniale*) ad Anna in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante: sia Lila che Anna vengono paragonate a delle streghe cattive, con le loro azioni e il loro potere seduttivo assimilati all’esorcismo e al maleficio. Secondo De Rogatis, sia ne *L’amica geniale* che in *Menzogna e sortilegio*, “la narrazione realista [...] è frammentata e dispersa dalla dimensione magico-favolosa [...] Si potrebbe parlare, in questa prospettiva, di un realismo magico del Meridione, incarnato dai due romanzi.”⁶⁰⁶

⁶⁰¹ Jessie Stevens, ‘Against Realism’, *The Rumpus.Net*, 2015 <<http://therumpus.net/2015/10/against-realism/>> [Consultato il 13 aprile 2016].

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ Judith Shulevitz, ‘The Hypnotic Genius of Elena Ferrante’, *The Atlantic*, October 2015 <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/10/the-hypnotic-genius-of-elena-ferrante/403198/>> [Consultato il 14 gennaio 2016]. È interessante il fatto che in un’intervista Ferrante descrive se stessa come una cantastorie. “I’m a storyteller. I’ve always been more interested in storytelling than in writing.” (in Interview By Rachel Donadio, “Writing Has Always Been a Great Struggle for Me”. Q. and A.: Elena Ferrante’, *The New York Times*, 9 December 2014 <<http://www.nytimes.com/2014/12/10/books/writing-has-always-been-a-great-struggle-for-me.html>> [Consultato il 13 aprile 2016].)

⁶⁰⁴ *Ibidem.*

⁶⁰⁵ “A better characterization might be a fairy-tale feminist, which is no insult from a Ferrantean point of view.” (*ibidem*)

⁶⁰⁶ Tiziana De Rogatis, ‘Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell’*Amica geniale*’, *ARCADE*, 2016 <<http://arcade.stanford.edu/content/metamorfosi-del-tempo-il-ciclo-dellamica-geniale>>, p. 131 [Consultato il 22

Sulla stessa scia di Stevens, Shulevitz e De Rogatis, Mona Simpson descrive la serie de *L'amica geniale* come una favola nella quale si legge di due ragazze povere in un tetro quartiere, con un'atmosfera di brutalità, che scoprono un libro che viene da un mondo lontano. Simpson continua:

In a literary variation on the Cinderella myth, someone writes the story of her world, and that document, rather than a prince with a gaudy glass slipper, initiates a transformation. We see the previously endangered child living in comfort in the end. That is also the story of *David Copperfield*, and also, in many ways, of its author; and of Louisa May Alcott, too, who wrote her novel 'in record time for money' and died a wealthy spinster.⁶⁰⁷

6.1 LILA TRA STREGA E FATA BUONA

Già nel Prologo de *L'amica geniale* Elena Ferrante lega il personaggio di Lila - fantasma fin dall'inizio perché assente - al mondo delle streghe tramite una terminologia specifica: si legge che è stata Lila a far *sparire* tutto quello che aveva a che fare con la sua persona, inclusi vestiti, libri, foto, filmini, il proprio computer, e "ogni cosa della sua esperienza di *strega* elettronica che aveva cominciato a destreggiarsi coi calcolatori già sul finire degli anni Sessanta." (il corsivo è mio, AG, 18) Venendo a sapere della scomparsa dalla voce trafelata di Rino - figlio di Lila - al telefono, Elena Greco, o meglio Lenù, la miglior amica di Lila, voce narrante e altra protagonista ne *L'amica geniale*, gli chiede di prendere tempo e poi ritelefonare per dirle se avesse "trovato anche uno *spillo* che le [a Lila] appartiene." (*ibidem*) Già dalle prime pagine del romanzo si legge quindi che Lila "voleva non solo *sparire* lei, adesso, a sessantasei anni, ma anche *cancellare* tutta la vita che si era lasciata alle spalle." (AG, 18-19) Questa terminologia ("sparire", "strega", "spillo") continua ad essere adoperata nel resto del romanzo, che racconta la vita delle due amiche Lila e Lenù da quando avevano 6 anni (nel 1944) fino all'anno 2010 (quando le due amiche raggiungono la vecchiaia).

La Prima Parte di questo primo volume della serie de *L'amica geniale* porta il sottotitolo "Infanzia. Storia di Don Achille." Nella prima pagina Lenù ricorda che "Lila s'infilava sotto pelle la rugginosa *spilla* francese che aveva trovato per strada [...] che conservava in tasca come il regalo di una *fata*." (AG, 23) L'immagine dello spillo ritornerà più avanti, quando durante il periodo delle competizioni scolastiche Lila grida un "insulto molto osceno [e Stefano, uno dei figli di don Achille] la spinse contro un muro e cercò di afferrarle la lingua, gridando che gliela voleva pungere con uno *spillo*." (*ibid.*, 48) Olivia Santovetti ricorda che Elena Ferrante, ne *La frantumaglia*, "parla della 'malia' che la incantava guardando la madre sarta alle prese con i tessuti, con la stoffa nuova: 'Mia madre con *spilli*, con ago e filo, le avrebbe dato una forma, la forma precisa di un corpo, lei era capace di fare corpi di stoffa'."⁶⁰⁸ Santovetti ricorda pure del passo ne *L'amore molesto* (primo romanzo di Ferrante) in cui Delia, la protagonista, descrive l'attività della madre sarta: "mi *incantava* che da ordito a trama del tessuto lei sapesse

marzo 2017]. Trattando del genere del realismo magico, Rawdon Wilson scrive di uno "split world of enfolded possibilities", e della "faculty for boundary-skipping between worlds". (vedi, Rawdon Wilson, 'The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism', in *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995, pp. 209-33.)

⁶⁰⁷ Mona Simpson, 'Fact, Fiction, and Friendship', *New Republic*, 245.18 (2014), pp. 56-59.

⁶⁰⁸ Olivia Santovetti, 'Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de *L'amica geniale* (2011-2014) di Elena Ferrante', *Allegoria* 73, gennaio/giugno 2016 <https://www.academia.edu/29323314/Lettura_scrittura_e_autoriflessione_nel_ciclo_de_Lamica_geniale_2011-2014_di_Elena_Ferrante> [Consultato il 5 novembre 2016].

ricavare una persona, una maschera che si nutriva di tepore e odore, che pareva figura, teatro, racconto.”⁶⁰⁹ Ancora una volta, lo ‘spillo’ e l’‘ago’, termini presenti nelle favole e strumenti usati da personaggi fiabeschi anche per ‘fare magia’ e ‘incantare’. Sono termini che ricordano sia l’attività della strega, ma anche quelle della sarta e della scrittrice: in tutti i casi si fa magia dando forma, o tramite il cucire, o tramite la parola; in tutti i casi c’è l’idea dell’‘incanto’, perciò dell’elemento magico-fantastico. Per mezzo della parola o del racconto si dà forma e ordine al caos: è quello che fanno sia la strega, tramite la parola e le sue pozioni magiche, che la sarta, tramite i suoi aghi e spilli.⁶¹⁰

Si legge tante volte durante questo primo volume (ma anche nei volumi seguenti) che Lila era “cattiva.” Già da bambina Lenù osserva che Lila “mi impressionò subito perché era molto *cattiva* [...] Lei invece era cattiva sempre.” (AG, 27) Più avanti Lenù scrive: “Lila soltanto propendeva per Melina [...] io pensai che la vedesse così un po’ perché era *cattiva* nell’anima...” (*ibid.*, 35-36); e ancora, nell’episodio in cui Lila fa cadere la bambola Tina (che era ‘viva’ per Lenù) nello scantinato, viene descritta come “bambina molto *cattiva* [...] malvagia.” (*ibid.*, 50) Il giorno della Befana - l’anno è il 1959 - Rino lascia un calzino con dentro del carbone. (*ibid.*, 175) Più avanti, Lila adolescente si domanda e ammette: “‘Ho qualcosa di malato? [...] Faccio fare alle persone cose sbagliate.’” (*ibid.*, 186) Più tardi nel romanzo, dopo essersi fidanzata con Stefano, “la figlia dello scarparo era sentita ormai dalle due donne [cioè dalla madre e dalla sorella di Stefano] come una strega venuta a fare la padrona...” (*ibid.*, 287)⁶¹¹

È una Lila-strega, ricordata da Lenù come una figura oscura - “gli occhi stretti di rapace” (AG, 307) -, indescrivibile, e che appariva ferma anche se si muoveva: “Le vidi, nell’atteggiamento più che nel viso, qualcosa che mi turbò e che tuttora mi è difficile definire [...] sebbene si muovesse tagliando lo stradone, piccola, nera, nervosa [...] era ferma.” (*ibid.*, 36) Alle competizioni scolastiche, “la sua [di Lila] prontezza mentale sapeva di sibilo, di guizzo, di morso letale.” (*ibid.*, 44); “Gli occhi grandi e vivissimi sapevano diventare fessure dietro cui, prima di ogni risposta brillante, c’era uno sguardo che pareva non solo poco infantile, ma forse non umano.” (*ibid.*, 44)⁶¹² La maestra Oliviero impiegava questa bambina-prodigio-strega come mezzo per umiliare colleghi e alunni. Però, paradossalmente Lenù si ricorda dell’amica anche in una luce positiva: “Anche Lila a un certo punto mi era sembrata bellissima [...] si era illuminata come una santa guerriera.” (*ibid.*, 47-48)⁶¹³ Nel quarto volume ritorna questo stesso

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Ibidem.*

⁶¹¹ De Rogatis osserva che “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 ‘pazza’ (in seguito alla perdita di Tina).” in De Rogatis, ‘Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell’Amica geniale’, p. 130.

⁶¹² Anche nel quarto volume, *Storia della bambina perduta*, quando Lenù e Lila sono adulte, Lenù osserva che Lila “se ne stava in disparte giocando coi bambini di Marisa, ma in realtà sorvegliando ciascuno di noi con gli occhi a fessura.” (SBP, 45)

⁶¹³ L’ambivalenza è un elemento molto importante nei romanzi di Ferrante. Di questo si è scritto molto, tra l’altro nel testo edito da Crispino e Vitale (vedi, *Dell’ambivalenza: dinamiche della narrazione in Elena Ferrante*, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza, a cura di Anna Maria Crispino and Marina Vitale, Workshop, 24, Prima edizione, Pavona di Albano Laziale: Iacobelli editore, 2016). Il concetto di strega non si lega solo al male, ma talvolta anche al bene. Lila agli inizi de *L’amica geniale* decide di uscire di scena e autocancellarsi, e come se fosse una strega si rifugia nell’oscurità. Dall’altro canto non si deve dimenticare la strega ‘buona’ - in questo caso Lenù - che tramite la sua scrittura-luce cerca di portare fuori dall’oscurità quello che per tanti anni era rimasto nascosto nello scantinato-buio-tenebre. Questo è da legare al concetto di “texts becom[ing] the possibility of memory” come discusso da Daniel Noemi Voionmaa, in ‘The “Unchronic” City. Writing (after) the Catastrophe’, in *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, p. 119.

concetto, quando alla madre di Lenù, malata, Lila “appariva come una specie di santa guerriera che spandeva fulgore vendicativo per lo stradone, ai giardinetti, tra le palazzine vecchie e quelle nuove. [...] Lila [...] le pareva l’incarnazione della voglia di far bene.” (SBP, 140)

Lila strega e cattiva è anche il personaggio che si tiene lontano dal sentimento dell’amore:

Nessun bambino mai dichiarò a Lila il suo amore e lei non mi ha mai detto se ne soffrì [...] Lila invece non piaceva, innanzitutto perché era uno stecco, sporca e sempre con qualche ferita, ma anche perché aveva la lingua affilata [...] con noi parlava solo un dialetto sferzante, pieno di male parole, che stroncava sul nascere ogni sentimento d’amore. (AG, 57)⁶¹⁴

Inoltre Lila ha una forza quasi soprannaturale: “Sembrava la più forte di noi bambine, più forte di Enzo [...] più forte di tutti i grandi [...] Sebbene fragile nell’aspetto, ogni divieto davanti a lei perdeva consistenza. Sapeva come passare il limite senza mai subirne veramente le conseguenze.” (*ibid.*, 60) Lila, inoltre, sfida il proibito e non ha paura di andare direttamente da don Achille.

È la stessa Lila che da adolescente non ha paura di affrontare il suo spasimante, Marcello Solara: “lo affrontò e scandì, con la *gelida cattiveria* che le veniva bene fin dai primi anni di vita [...] Marcello, che era grande e grosso, un sano, sanguigno ragazzone di ventitrè anni, si appoggiò al palo di un lampione col cuore spezzato.” (AG, 247) Lila-strega spezza il cuore al ‘cavaliere’, che rantola e si morde “a sangue la destra chiusa a pugno” (*ibid.*, 248) e “continuò a mordersi il dito con *accanimento*.” (*ibidem*) C’è qualcosa di bestiale e di primitivo in questi gesti. Il disamore di Lila è un maleficio che cambia gli uomini in bestie o esseri primitivi. La parola “accanimento” porta un forte peso semantico: l’uomo-cane ricorda il detto latino, *Homo homini lupus est*. È una Lila stratega che tiene tutte le carte nelle proprie mani: “Aveva trovato uno sbocco al progetto delle scarpe, aveva dato un’opportunità a suo fratello e a tutta la famiglia, si era sbarazzata di Marcello Solara ed era diventata la promessa sposa del giovane agiato più stimabile del rione.” (*ibidem*)

Una situazione analoga, nella quale l’essere umano si trasforma in bestia, accade proprio durante la festa del matrimonio di Lila. È un episodio raccontato nel secondo volume della tetralogia: da una certa distanza Lenù nota il cambiamento e la rabbia di Lila dopo aver scorto Marcello Solara alla festa delle sue nozze con ai piedi le scarpe che lei aveva disegnato da bambina. Nel suo immaginario Lenù vede l’amica trasformarsi gradualmente in una strega o essere malvagio, vendicativo e bestiale.⁶¹⁵

Tuttavia Lila ha anche lati positivi che la legano a figure favolistiche meno cattive. Già da bambina ha il dono di creare “disegni coloratissimi che [...] ci incantavano tutte perché [...] trattava molto realisticamente principesse con pettinature, gioielli, vestiti, scarpe che non s’erano mai visti in nessun libro...” (AG, 60) Lila come strega o maga buona si rivela anche quando disegna modelli di scarpe eleganti:

⁶¹⁴ Laura Benedetti scrive che “Il dialetto [...] è per Lila un’arma di difesa, il corrispettivo linguistico della sua ‘cattiveria’”, in Laura Benedetti, ‘Il linguaggio dell’amicizia e della città: “L’amica geniale” di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento’, *Quaderni d’italianistica*, 33.2 (2013), p. 181.

⁶¹⁵ “La mia amica tirava a sé il braccio del marito con tutt’e due le mani. Ci metteva forza, e io che la conoscevo a fondo sentivo che se avesse potuto glielo avrebbe staccato dal corpo, e avrebbe attraversato la sala tenendolo alto sulla testa, uno sgocciolio di sangue sullo strascico, e se ne sarebbe servita come di una clava o una mascella d’asino per spaccare la faccia a Marcello con un colpo ben assestato [...] Poi avrebbe cavato gli occhi a tutt’e due i maschi, avrebbe strappato loro la carne dalle ossa della faccia, li avrebbe morsi.”, SNC, pp. 18-19.

Erano disegni bellissimi, fatti su fogli a quadretti, ricchi di dettagli colorati con precisione, come se avesse avuto l'occasione di esaminare scarpe di quel tipo da vicino in qualche mondo parallelo al nostro e poi le avesse fissate sulla carta. In realtà le aveva inventate lei nel loro insieme e in ogni particolare, come faceva alle elementari quando disegnava principesse, tanto che, pur essendo normalissime scarpe, non assomigliavano a quelle che si vendevano nel rione, e nemmeno a quelle delle attrici dei fotoromanzi. (*ibid.*, 112)⁶¹⁶

In un certo senso Lila assume qui il ruolo sia di Cenerentola sia della fata buona: i disegni delle scarpe fatti da Lila sono la scarpa persa da Cenerentola, ma allo stesso tempo gli stessi disegni sono il progetto-sogno che potrebbero tirare fuori tutta la famiglia Cerullo dalla miseria.⁶¹⁷

Più che oggetti, le scarpe sono simboli. La dimensione magica delle scarpe disegnate da Lila traspare quando Lenù osserva: “Lila mi disse di aver provato, nel veder realizzate le scarpe che aveva disegnato anni prima, un’emozione violentissima, come se le fosse apparsa una fata e le avesse realizzato un desiderio.” (AG, 310) Contro quello che fa il principe a Cenerentola, ne *L’amica geniale* è proprio Lila che nel negozio del padre s’inginocchia di fronte a Stefano per aiutarlo a mettere le scarpe ai piedi. (*ibid.*, 236-237) Lila incanta tutti con questo suo atteggiamento insolito e perciò sono momenti carichi di qualcosa di speciale: Stefano “restò visibilmente turbato” e “restò seduto ancora per qualche secondo come per riprendere fiato.” (*ibid.*, 237) Come in un incanto Stefano - tramite il potere dei soldi - compra le scarpe e i disegni delle scarpe fatti da Lila per incorniciarli. Alla fine ‘incornicerà’ anche Lila fidanzandosi con lei e poi sposandola. (*ibid.*, 240)⁶¹⁸ Stefano è anche il mago che con i soldi offrirà ai Cerullo di allargare la loro attività commerciale.

Lila come ‘fata buona’ si scorge quando Lenù ammette che “ciò che facevo io, da sola, non riusciva a farmi battere il cuore, solo ciò che Lila sfiorava diventava importante.” (AG, 97) È la stessa Lila che aiuta Lenù a superare la prova di latino, anche se non lo ha mai studiato a scuola. A Lenù la professoressa chiede se a darle lezioni di latino fosse stata un’universitaria (*ibid.*, 107). In certi istanti Lila-strega buona persino ispira e ‘infiamma’ (termine che ricorda l’altro verbo, “incanta”) Lenù:

prendeva i fatti e li rendeva con naturalezza carichi di tensione, rinforzava la realtà mentre la riduceva a parole, le iniettava energia. Ma mi accorsi anche, con piacere, che appena cominciava a farlo, ecco che mi sentivo anch’io [Lenù] la capacità di fare lo stesso e ci

⁶¹⁶ Riguardo la creatività di Lila, Caterina Falotico scrive: “Quando ogni altro sbocco le è precluso, Lila esprime la sua irrefrenabile creatività nel disegnare modelli di scarpe, solide e leggere, oggetti stupefacenti nati in un luogo improbabile dove dominano volgarità e bruttezza. Le scarpe realizzate con il fratello Rino [...] rappresentano i sogni adolescenziali e giovanili destinati fatalmente a infrangersi nell’urto con la realtà.”, in Caterina Falotico, ‘Elena Ferrante: Il ciclo dell’*Amica geniale* tra autobiografia, storia e metaletteratura’, *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, 49.1 (2015), p. 96 <<https://doi.org/10.1177/0014585815578573>>.

⁶¹⁷ Da ricordare che la ‘scarpa magica’ sarà più tardi contesa da Stefano che poi diventerà marito di Lila; è la stessa ‘scarpa’ che Stefano (senza dirlo a Lila) alla fine del primo volume darà ai Solara, così disincantando la ‘magia’ che prima di tale momento esisteva tra Lila e Stefano. Lila strega-maga porterà al successo l’attività sia del padre sia del marito, ma paradossalmente sarà anche lei a portare al fallimento queste stesse attività.

⁶¹⁸ Riguardo il legame tra l’azione dell’incorniciare e il matrimonio nella serie de *L’amica geniale* si veda *Stiliana Milkova, ‘Elena Ferrante’s Visual Poetics: Ekphrasis in Troubling Love, My Brilliant Friend, and The Story of a New Name’*, in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, New York: Palgrave Macmillan, 2016, pp. 159–82. Riguardo questo episodio particolare Milkova scrive: “The text links unambiguously framed art to marriage. [...] The framing of her [Lila] drawings does not posit her as an artist but rather signals her status as a commodity – an object to be acquired, framed, enjoyed, consumed.” (Milkova, pp. 168-169)

provavo e mi veniva bene [...] io m'infiammo insieme a lei, qui, nel momento stesso in cui mi parla. (AG, 126)⁶¹⁹

Anche Antonio, subito dopo l'assunzione di sua sorella, Ada, come commessa in salumeria da parte di Stefano, comincia a parlare di Lila "come di una fata buona." (AG, 288)⁶²⁰

Lila-strega spicca il volo a quasi undici anni poiché viene gettata fuori dalla finestra da un padre rabbioso. In questo caso viene descritta come una creatura leggera, non-umana, eterea: "Lila restava piccola di statura, magrissima, era leggera e delicata [...] pochi attimi dopo la mia amica volò dalla finestra, passò sopra la mia testa e atterrò sull'asfalto alle mie spalle." (AG, 78) Di Lila con la febbre, descritta come una creatura fantasmagorica, si legge nel seguente brano: "Un giorno la vidi per strada e mi sembrò uno spirito, lo spirito di una bambina che aveva mangiato bacche velenose..." (*ibid.*, 87)

L'interpretazione in chiave stregonesca del personaggio di Lila si rafforza quando ella vive l'esperienza che viene chiamata "smarginatura", per come si legge nell'apertura della seconda parte de *L'amica geniale*, intitolata "Adolescenza. Storia delle scarpe": "Il 31 dicembre del 1958 Lila ebbe il suo primo episodio di smarginatura [...] Diceva che in quelle occasioni si dissolvevano all'improvviso i margini delle persone e delle cose." (AG, 85) In quell'occasione Lila "aveva avuto l'impressione che qualcosa di assolutamente materiale, presente intorno a lei e intorno a tutti e a tutto da sempre, ma senza che si riuscisse a percepirlo, stesse spezzando i contorni di persone e cose rivelandosi." (*ibid.*, 85-86) È come se Lila durante tale episodi acquistasse una gnosi, una conoscenza superiore, e vedesse la realtà con occhi nuovi: "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..." (*ibid.*, 86)⁶²¹ È come se tali episodi dessero a Lila un potere soprannaturale e ne facessero una creatura mitico-favolosa. Il 31 dicembre del 1958 per Lila era la prima volta in cui avvertiva "entità sconosciute che spezzavano il profilo del mondo e ne mostravano la natura spaventosa." (*ibid.*, 87)

Tramite la smarginatura Lila entra in uno spazio parallelo, un'altra dimensione: "Lila aveva cercato di calmarsi, si era detta: devo afferrare la scia che mi sta attraversando, devo gettarla via da me." (AG, 86) Sono cose che sente e vede solo lei. E ancora, "[Lila] aveva già avuto spesso la sensazione di trasferirsi per poche frazioni di secondo in una persona o una cosa o un numero o una sillaba, violandone i contorni." (*ibid.*, 86-87) Questa esperienza dello smarginarsi (anche come trasferimento) ricorda a Lila di quando era stata gettata fuori dalla finestra dal padre: "si era sentita assolutamente certa, proprio mentre volava verso l'asfalto, che piccoli animali rossastri, molto amichevoli, stessero dissolvendo la composizione della strada

⁶¹⁹ La figura di Lila come fata buona e Musa non vale solo per Lenù. Quando entrambe sono ormai adulte, nel quarto volume della tetralogia, Lila sprigiona il proprio effetto anche verso tutte le altre persone che le stanno intorno. Nelle parole di Lenù: "... qualsiasi argomento affrontassimo durante quelle passeggiate, c'era qualcosa che si sprigionava dal suo stesso corpo avvicendomi, stimolandomi il cervello come era sempre accaduto, aiutandomi a riflettere. [...] Seguitava a emanare un'energia che dava agio, che consolidava un proposito, che in maniera irriflessa suggeriva soluzioni. Era una forza che non investiva solo me." (SBP, 253)

⁶²⁰ Anche Shulevitz scrive di Lila come una fata: "Lila is a magnificent character, the Blue Fairy trapped in a mortal body. It's no coincidence that she's the daughter of a craftsman, in this case a shoemaker, although, Lila being Lila, she becomes the craftsman, too. Forced to quit school by her father, she follows him into the trade and dreams up a new line of deluxe men's shoes that, like some enchanted object, makes almost everyone around her rich." (in Shulevitz).

⁶²¹ In un'altra pagina Lila chiede a Lenù: "'Hai visto che la gente quando si sveglia è brutta, tutta deformata, non ha sguardo?'" (AG, 186). Di nuovo Lila 'vede' quello che gli altri non vedono. Nel volume finale della tetralogia, Lenù, riferendosi a Lila, sostiene: "Le attribuisco una sorta di vista lunga..." (SBP, 352)

trasformandola in una materia liscia e morbida.” (*ibid.*, 87)⁶²² È una situazione che in certi modi ricorda il saggio di Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto”, nel quale l’autrice tratta anche della fusione tra l’umano, l’animale e la macchina.⁶²³

Lila come veggente, perché vede tutto in tutto e tutti, si intravede quando Lenù scrive “[Lila] venne presa da una frenesia dello svelamento assoluto.” (AG, 150) Questo dà a Lila un potere anomalo, tanto che Lenù continua: “[Lila] e Pasquale mi chiusero dentro un mondo terribile che non lasciava scampo”; un mondo nel quale tutti sono “macchiati fin nelle midolla da colpe tenebrose, tutti criminali incalliti o complici acquiescenti...” (*ibid.*, 151) Lila strega-veggente cerca di capire gli avvenimenti accaduti “prima” - cioè i tempi in cui don Achille teneva il rione sotto il suo controllo - per vedere (ancora la gnosi) come stanno realmente le cose, cose che gli altri fanno finta di non conoscere:

Disse che non sapevamo niente [...] ogni cosa del rione, ogni pietra o pezzo di legno, qualsiasi cosa, c’era già prima di noi, ma noi eravamo cresciute senza rendercene conto, senza mai nemmeno pensarci. Non solo noi. Suo padre faceva finta che non c’era mai stato niente prima. Lo stesso faceva sua madre, mia madre, mio padre, anche Rino. (AG, 158)

La forza di Lila sta nell’aver capito che passato e presente, ma anche le dimensioni della temporalità e quella della spazialità, si legano intimamente: “E pensavano che ciò che era successo prima era passato e per quieto vivere ci mettevano una pietra sopra, eppure si stavano dentro, alle cose di prima, e ci tenevano dentro anche noi, e così, senza saperlo, le continuavano.” (*ibid.*, 159)

In una lettera che Lila manda a Lenù quando è in vacanza a Ischia, “Scriveva [...] di sentirsi intorno tutto il male del rione. Anzi, buttava lì oscuratamente: male e bene sono mescolati e si rinforzano a vicenda.” (*ibid.*, 224) Questa Lila che è capace di percepire le forze invisibili vive in uno spazio nel quale il “buono sapeva di cattivo e il cattivo sapeva di buono.” (*ibidem*) Tale tensione o ‘amalgama’ tra buono e cattivo raggiunge un apice nell’episodio dello scoppio misterioso della pentola in cucina, al quale solo Lila è presente:

⁶²² Della smarginatura si è scritto molto. Franco Gallippi la descrive come un’esperienza senza filtri, in uno stato di purezza, “fully savouring our being here and now, real.”, in Franco Gallippi, ‘Elena Ferrante’s *My Brilliant Friend*: In Search of Parthenope and the “Founding” of a New City’, in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 106. Elizabeth Alsop descrive la smarginatura come un uscire fuori dai margini umani e imbarbarirsi: “Ferrante’s protagonists often find themselves plagued by ambiguity, stuck in what Olga refers to as a ‘situazione borderline’ [...] the negation of such ‘borderline’ or contested territories will emerge as a guiding problematic of these texts, which reveal certain structuring boundaries – between self and other; sense and nonsense; [...] being and nothingness – to be frighteningly porous. [...] such borders may not only be crossed, but collapsed altogether. The repeated allusions to upsidedown-ness in *I giorni* [...] seem to foreshadow the more dramatic reversals to come, the most radical of which may be Olga’s ongoing regression from bourgeois civility to near barbarism. Olga herself addresses this movement towards what Ferrante calls ‘primitivismo corporale’: ‘Posizione di bestia [...] Ora stavo inselvaticando di nuovo’ [...] her difficulty in opening her own apartment door raises the possibility of an almost evolutionary backsliding...”, in Elizabeth Alsop, ‘Femmes Fatales: “La fascinazione di morte” in Elena Ferrante’s *L’amore molesto* and *I giorni dell’abbandono*’, *Italica*, 91.3 (2014), p. 477. Enrica Maria Ferrara scrive invece che la smarginatura è come quando prende forma una nuova configurazione della realtà: “During her hectic run after her dog and partly because of it, Olga realizes that the ontological essence of her own world is changing. [vedi *Days of Abandonment*, 95] [...] What the narrator describes as matter disintegrating or losing its solid contours is, in fact, the sudden awareness that a new configuration of reality is taking shape...”, in Enrica Maria Ferrara, ‘Performative Realism and Post-Humanism in *The Days of Abandonment*’, in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave, 2016), p. 140).

⁶²³ Donna Haraway, ‘A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century’, in *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, 2nd Edition (New York; London: W. W. Norton & Co, 2010), pp. 2190–2220.

[Lila] stava sola in cucina a fare i piatti ed era stanca, proprio senza forze, quando a un certo punto c'era stato uno scoppio. S'era girata di scatto e s'era accorta che era esplosa la pentola grande di rame. Così, da sola. Era appesa al chiodo dove normalmente si trovava, ma al centro aveva un grande squarcio e i bordi erano sollevati e ritorti e la pentola stessa s'era tutta sformata, come se non riuscisse più a conservare la sua apparenza di pentola. [...] una pentola di rame, anche se cade, non si spacca e non si deforma a quel modo. (*ibid.*, 224)

Lila stessa ammette che “È questo tipo di cose [...] che mi spaventa [...] E sento che devo trovare una soluzione, se no, una cosa dietro l'altra, si rompe tutto, tutto, tutto.” (*ibid.*, 224-225) La pentola che scoppia è un fatto irrazionale come lo è il fenomeno descritto da Lila, cioè quello della smarginatura. Una possibile soluzione sarebbe quella di scomparire, ciò che Lila farà alla fine. Un po' più avanti Lenù osserva:

Lì [in cucina] [...] quattro anni prima, [Lila] aveva collocato lo schizzo di sangue sprizzato dal collo di don Achille quando era stato pugnalato. Lì ora aveva deposto quella sua sensazione di minaccia, l'angoscia per la scelta difficile che aveva davanti, facendone esplodere una a mo' di segnale, come se la sua forma avesse deciso bruscamente di cedere. (AG, 226)

In un certo senso a Lila viene assegnato il potere di cambiare la stessa materia della quale sono composte le cose. E infatti, questo viene associato al potere di Lila di “plasmare”⁶²⁴ tramite la scrittura. In un certo senso, inoltre, questo potere di “plasmare” ricorda il potere antico delle streghe associato all'alchimia.⁶²⁵

Altro episodio nel quale si verifica questo potere di gnosi e di plasmare da parte di Lila si legge nel secondo volume della tetralogia. In questa circostanza si assiste a Lila che lavora sulla propria foto da sposa gigante - dandole nuove sembianze - nel negozio di scarpe in Piazza dei Martiri:

... stava vedendo qualcosa che non c'era e che si stava adoperando perché vedessimo anche noi. Fui presto contenta e avvertii la pienezza che la investiva e che le scorreva dalle dita mentre stringevano le forbici, mentre fissavano con le puntine il cartoncino nero.” (SNC, 119)

⁶²⁴ Lenù infatti scrive, “Tornai a sentirmi umiliata dalla capacità di scrittura di Lila, da ciò che lei sapeva plasmare e io no...” (AG, 227)

⁶²⁵ Il concetto di mutabilità continua di Lila, rottura di forme precedenti e smarginatura nel senso di cambiare stato e spaccare tutto, ritorna in passaggi come questo: “La guardavo dalla finestra, sentivo che la sua forma precedente s'era rotta e ripensavo a quel brano bellissimo della lettera, al rame crepato e accartocciato. Era un'immagine che ormai utilizzavo di continuo, ogni volta che avvertivo una frattura dentro di lei o dentro di me. Sapevo - forse speravo - che nessuna forma avrebbe mai potuto contenere Lila e che presto o tardi avrebbe spaccato tutto un'altra volta.” (AG, 261) Lila è materia viva come la pentola di rame, come il rame della conca nella quale Lenù lava Lila prima del matrimonio: “m'è rimasta l'impressione che il rame della conca fosse di una consistenza non diversa da quella della carne di Lila, che era liscia, soda, calma.” (*ibid.*, 309) In collegamento a questo De Rogatis scrive: “La smarginatura è la perdita del confine che definisce le forme, è lo scivolamento delle gerarchie sensoriali: una 'colata' di massa lavica interna. Questa esperienza traumatica di rivelazione del nulla è stata finora giustamente connessa a una dimensione strutturalmente precaria del femminile [...] e, in particolare, all'identità di Lila: colei che genera e vive tutte le smarginature del romanzo.” (in De Rogatis, ‘Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale’, p. 134) Sempre riguardo al potere di trasformare o plasmare le cose di Lila, nel terzo volume della tetralogia, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Michele Solara, che parla con Bruno Soccavo, sostiene che Lila “cambia la merda in oro.” (SFR, 149) Più avanti nello stesso volume, ancora Michele, di Lila sostiene, “... 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 [...] che secondo me non conosce nemmeno lei anche se ce l'ha dalla nascita [...] una cosa che se lei non sta di genio può causare molti problemi a chiunque, ma se sta di genio lascia tutti a bocca aperta.” (*ibid.*, 304)

Lenù chiama questo esercizio di trasformazione della foto gigante “ore magnifiche di gioco, di invenzione, di libertà”, ma cita anche la “frenesia” (nel senso di pazzia o magia?) di Lila che attraverso la sua nuova creazione travolge gli spettatori. (*ibid.*, 121)

Il potere di Lila come veggente - ma anche la sua inclinazione verso il male - si vede ancora quando Lenù le parla dello Spirito Santo. Lenù subito vede che “gli occhi [di Lila] si rimpicciolivano come quando cercava di afferrare qualcosa di sfuggente.” (AG, 257) Lila stupisce Lenù col suo ‘vedere oltre’ quando le risponde così:

Noi stiamo volando sopra una palla di fuoco. La parte che s’è raffreddata galleggia sulla lava [...] Ogni tanto la lava esce dal Vesuvio oppure fa venire un terremoto che distrugge tutto. Ci sono microbi dovunque che ti fanno ammalare e morire. Ci sono le guerre. C’è una miseria in giro che ci rende tutti cattivi [...] è stato il Diavolo a inventarsi il mondo, non il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo... (*ibid.*, 257)

I poteri straordinari di Lila si sentono anche quando è assente. Questo viene confermato da Lenù stessa che scrive: “mi resi conto che Lila agiva non solo su Carmela ma anche su di me come un fantasma esigente.” (AG, 93) È una Lila straordinaria (simultaneamente assente e presente, invisibile e visibile, vergine del tempio o persino oracolo, addirittura quella che porta “l’aria di bambina-vecchia” come “tratto caratteristico”, *ibid.*, 114) anche perché “la figlia dello scarparo, che non aveva seno e nemmeno le mestruazioni e nemmeno un corteggiatore, diventò nel giro di pochi giorni la più accreditata dispensatrice di consigli sulle faccende di cuore.” (*ibid.*, 100)

L’influenza ‘malefica’ (pure se inconsapevole) di Lila raggiunge Lenù persino quando è a Ischia: subito dopo aver ricevuto la sua unica lettera, tutto intorno a Lenù si disincanta perché lei deve scappare immediatamente dall’isola magica dopo gli approcci fisici subiti da Donato Sarratore durante la notte (AG, 227-228). Altro esempio di questa influenza ‘malefica’ è il sonnambulismo di Rino, per colpa della sorella che non accetta il fidanzamento con Marcello Solara. Nonostante sia in modo indiretto e senza volerlo, Lila ‘incanta’ il fratello che si sveglia, inconsapevolmente, la notte cercando di far saltare tutta casa Cerullo: “L’avevano trovato in cucina mentre accendeva un fiammifero dietro l’altro e li passava accanto alla chiavetta del gas come per vedere se c’erano perdite. Nunzia aveva svegliato Lila atterrita, le aveva detto: ‘Rino ci vuole davvero bruciare vivi a tutti’...” (*ibid.*, 230) In contatto con Lila, sia oggetti sia persone possono perdere la propria consistenza. Tali circostanze riportano alle teorie di Rosi Braidotti riguardanti la relazione tra l’umano e l’“altro” non-umano.⁶²⁶

Lila nella sua assenza (‘fantasma’ sempre presente) riesce a generare litigi tra le due ragazze – Gigliola e Pinuccia - che gestiscono il negozio di scarpe in Piazza dei Martiri, e anche tra i loro due fidanzati, Michele e Rino. Si legge che durante tale litigio,

All’improvviso, non si sa come, il pannello - il pannello con le strisce di cartoncino nero, la foto, le chiazze dense di colore - emise un suono rauco, una specie di respiro malato, e s’incendiò con una sfiammata alta. Pinuccia era di spalle alla foto, quando successe. La vampa le si levò dietro come da un focolare segreto e le lambì i capelli, che crepitarono e le sarebbero bruciati tutti in testa se Rino prontamente non glieli avesse spenti a mani nude.” (SNC, 139-140)

In un certo modo si assiste qui al maleficio di Lila, e a Lila assente come presenza diabolica. Dopo aver vissuto tale trauma, Gigliola aggiunge che Lila aveva “la capacità di non restare

⁶²⁶ Vedi, Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming* (Cambridge, UK ; Malden, MA: Published by Polity Press in association with Blackwell Publishers, 2002); Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge, UK ; Malden, MA, USA: Polity Press, 2013).

incinta, e, anzi, se proprio non ci riusciva si lasciava calare via il bambino rifiutando i doni del Signore.” (*ibid.*, 140)

Tale influenza ‘malefica’ associata a Lila-strega si lega ulteriormente al concetto ricorrente di ‘terremoto’. A un certo punto - e durante la permanenza di Lenù a Ischia - Stefano Carracci inizia a corteggiare Lila e compra la decappottabile rossa fiammante apposta per lei, malgrado sapesse che nello stesso periodo ella aveva Marcello Solara che la corteggiava a casa sua. Lenù si interroga: “Che aveva [Lila] in mente? Non poteva non sapere che stava avviando un terremoto peggio di quando lanciava pezzetti di carta intrisi d’inchiostro [...] Lei era così, rompeva equilibri solo per vedere in quale altro modo poteva ricomporli.” (AG, 233) Più avanti nel romanzo Lenù si chiede: “Quale pozione malefica [Lila] aveva fatto bere a Stefano?” (*ibid.*, 258)

Più avanti, Lila è anche il brutto anatroccolo che diventa bella. Vedendo Lila ballare col fratello, Lenù osserva:

Restai incantata. Erano belli [...] Li guardavo e capii definitivamente che in breve tempo avrebbe perso del tutto la sua aria di bambina-vecchia [...] Era diventata sinuosa. La fronte alta, gli occhi grandi [...] il naso piccolo, gli zigomi, le labbra, le orecchie stavano cercando una nuova orchestrazione e parevano vicine a trovarla... (AG, 138)⁶²⁷

Tramite questa metamorfosi Lila inizia ad attirare su di lei lo sguardo maschile dei ragazzi amici. Emanava da lei un’aura o una magia che altre ragazze non posseggono: “dal corpo mobile Lila aveva cominciato a emanare qualcosa che i maschi sentivano, un’energia che li stordiva, come il rumore sempre più vicino della bellezza in arrivo.” (*ibid.*, 139)⁶²⁸ Lila non è più un brutto anatroccolo ma si è tramutata in una creatura ‘allucinante’ e in una “giovane splendida donna assimilabile a una divinità”,⁶²⁹

una signorina che imitava le modelle delle riviste di moda, le ragazze della televisione, le fanciulle che aveva visto a passeggio per via Chiaia. A vederla, sprigionava un bagliore che pareva uno schiaffo violentissimo in faccia alla miseria del rione. Il corpo della ragazzina di cui ancora c’erano tracce quando avevamo tessuto insieme la trama che l’aveva portata al fidanzamento con Stefano fu cacciato presto in territori bui. Alla luce del sole apparve invece una giovane donna [...] lei sembrava aver scoperto la gioia di attingere alla fonte inesauribile della sua bellezza... (AG, 260)

Lila viene intesa qui come una creatura che simultaneamente ha della maga, della principessa e della fata. Come i serpenti - o forse come il bruco che si trasforma in farfalla? - muta la sua vecchia pelle e il suo vecchio essere per acquistare un nuovo ‘io’.⁶³⁰

⁶²⁷ Una situazione tale, dove si assiste a una Lila trasformata in una creatura fatta di luce, si ripete nel secondo volume della tetralogia, dopo che Lenù aveva accettato che Lila l’accompagnasse alla festa a casa della professoressa Galiani: “Temevo che, qualunque cosa si fosse messa addosso, la sua bellezza sarebbe esplosa come una stella e ciascuno si sarebbe affannato ad afferrarne un frammento. [...] Temevo, se solo avesse aperto bocca, tutti sarebbero rimasti ipnotizzati dalla sua intelligenza e la stessa Galiani ne sarebbe stata incantata.” (SNC, 151)

⁶²⁸ De Rogatis scrive: “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 autocentrata si regge in realtà su un vuoto di identità continuamente riempito dalla emanazione centrifuga di Lila, dal suo troppo pieno.”, in De Rogatis, ‘Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell’Amica geniale’, p. 135. Ciò si ricollegaa quello che si legge nel terzo volume della tetralogia, dove la professoressa Galiani sente in Lila “quel qualcosa di inafferrabile che seduceva e insieme allarmava, una potenza di sirena...” (SFR, 121)

⁶²⁹ SFR, pp. 134-135.

⁶³⁰ L’immagine di Lila che muta pelle, ma anche delle stessa come strega buona, ritorna nel seguente passaggio: “Si comportavano [Stefano e Lila] in un modo che non si trovava nemmeno nei poemi che studiavo a scuola, nei romanzi che leggevo [...] sembrava che nessuna delle vecchie regole valesse per loro [...] [Lila] voleva uscire dal

Gran parte del linguaggio adoperato per descrivere Lila assume elementi del linguaggio favolistico. Infatti, riflettendo sulla lettera che Lila le aveva spedito quando era a Ischia ma anche su come fosse cambiata da quando si era fidanzata con Stefano, Lenù osserva:

Quanto era *seducente* quel suo modo di raccontare di sé [...] Dovetti prendere atto che la Lila che mi aveva scritto quelle parole era *scomparsa*. Nella lettera c'era ancora colei che aveva scritto *La fata blu*, la ragazzina che aveva imparato il latino⁶³¹ e il greco da sola, quella che aveva *divorato* mezza biblioteca del maestro Ferraro, perfino quella che aveva disegnato le *scarpe* incorniciate nella calzoleria. Ma nella vita d'ogni giorno non la vedevo [...] La nervosa, aggressiva Cerullo si era come *immolata*. Pur seguendo sia io che lei ad abitare nello stesso rione [...] eravamo finite all'improvviso in due mondi diversi. Io mi stavo mutando [...] in una ragazza sciatta, arruffata, occhialuta [...] Lei passava al braccio di Stefano pettinata come una diva, vestita con abiti che le facevano sembrare un'attrice o una *principessa*. (AG, 261)

Di nuovo spicca l'immagine della bellezza di Lila, che risplende come se fosse una principessa quando sceglie l'abito da sposa: "Qualsiasi cosa mettesse addosso, la sua bellezza valorizzava l'abito, l'abito valorizzava la sua bellezza." (*ibid.*, 289) E ancora, prima delle nozze, mentre Lenù lava e poi aiuta Lila a vestirsi, come d'incanto abito e corpo diventano una sola cosa: "L'aiutai ad asciugarsi, a vestirsi, a indossare l'abito da sposa [...] La stoffa diventò viva, sul suo candore corse il calore di Lila, il rosso della bocca, gli occhi scurissimi e duri." (*ibid.*, 310)

Malgrado tutto, Lila rimane sempre un personaggio ambivalente, una creatura che ha sia della bellezza sia del malvagio, del seducente e del pericoloso. Questo lo scrive la stessa Lenù:

Lila era cattiva: questo, in qualche luogo segreto di me, continuavo a pensarlo. Mi aveva dimostrato che non solo sapeva ferire con le parole, ma che avrebbe saputo uccidere senza esitazione, eppure quelle sue potenzialità ora mi sembravano roba da poco. Mi dicevo: sprigionerà qualcosa di ancora più malvagio, e ricorrevo alla parola maleficio, un vocabolo esagerato che mi veniva dalle favole dell'infanzia [...] da Lila st[ava] promanando un fluido che non era semplicemente seducente ma anche pericoloso... (*ibid.*, 139)

Lila - fidanzata con Stefano, figlio di don Achille - è presentata come un essere diabolico che vive sul sangue degli esseri umani vulnerabili dallo stesso Pasquale, suo amico d'infanzia: "Lina fa la signora col sangue di tutta la povera gente di questo rione." (*ibid.*, 264)⁶³²

In un'altra circostanza, dopo lunghe ore trascorse nei negozi per scegliere l'abito da sposa di Lila, Lenù convince le tre donne - Lila, la madre e la sorella di Stefano che l'accompagnano - sulla scelta di un particolare abito. Lila ferisce Lenù dicendo che la scuola le aveva insegnato a "usare le parole per prendere in giro la gente" (AG, 290), ma subito dopo si pente e cerca di riparare dicendo: "Volevo dire solo che sei brava a farti voler bene. La differenza tra me e te, da sempre, è che di me la gente ha paura e di te no." (*ibid.*, 290-291) Lenù s'arrabbia e risponde: "Forse perché tu sei *cattiva*"; Lila concorda, ammettendo, "Io sono *cattiva*." (*ibid.*, 291) Nel volume *Storia del nuovo cognome*, quando Lenù si trova a Ischia, Nella Ingardo, cugina della

rione restando nel rione? Voleva trascinarci fuori da noi stessi, *strapparci la vecchia pelle* e imporcene una nuova, adeguata a quella che si stava inventando lei?" (AG, 269)

⁶³¹ Da ricordare che il latino è tra le lingue che vengono usate dalle streghe per gli incantesimi.

⁶³² Di Lila come essere diabolico scrivono Viviana Scarinci, in *Il libro di tutti e di nessuno*, p. 148; e Ivan Kreilkamp, in 'A Rage That Had No End: The Novels of Elena Ferrante', Los Angeles Review of Books, consultato il 29 aprile 2017, <https://lareviewofbooks.org/article/a-rage-that-had-no-end-the-novels-of-elena-ferrante/>.

maestra Oliviero, esprime un pensiero simile riguardo a Lila: "... lei il male lo sa fare, ce l'ha scritto in faccia, basta guardarle la fronte e gli occhi." (SNC, 286)

Lo sguardo di Lila ha un ruolo centrale ne *L'amica geniale*: "Fissava le persone con molta attenzione, le guardava dritto in faccia, tanto che alcuni ridevano e altri le facevano il gesto che significa: che vuoi?" (AG, 140) Poco a poco Lila acquista anche il potere dell'incantatrice (Medusa?). La sua presenza nel gruppo di amici d'infanzia crea delle tensioni. Quando, una sera, Lila e Lenù vanno a Napoli insieme agli amici del rione, Pasquale s'inventa il fatto che un pizzaiolo aveva guardato e tirato un bacio a Lila e gli tira uno schiaffo in faccia: tutti finiscono "di mangiare la pizza in silenzio, a occhi bassi, a bocconi lenti, come se fosse avvelenata." (*ibid.*, 141) Ancora una volta Lila si rivela come strega, incantatrice, portatrice di un 'maleficio', e avvelenatrice. Più avanti si legge: "Andare a spasso con [Lila] la domenica diventò un elemento permanente di tensione. Se qualcuno la guardava lei ricambiava lo sguardo." (*ibid.*, 142) Lila adolescente 'incanta' anche un uomo sposato con moglie e figli in un bar: l'uomo s'alza dal proprio tavolo per dire in faccia a Lila e di fronte al fratello Rino e agli amici maschi del rione che sarebbe diventata "più bella di Venere del Botticelli." (*ibidem*) Ancora una volta, una "domenica rovinata" perché Lila aveva risposto allo sguardo dell'"uomo grosso, sui cinquanta, [con] l'aria di professore." (*ibidem*)

Alla festa che si tiene nella casa del pasticciere, "[t]utto era carico di tensione" (AG, 147) mentre Lila ballava. La forza incantatrice di Lila influenza anche Marcello Solara che non cessa di guardarla:

In pochi secondi fu del tutto catturato dal corpo flessuoso ed elegante di Lila, dal suo viso anomalo per il rione e forse per tutta la città di Napoli. La guardò senza mai distogliere lo sguardo, come se avesse perso quel poco di cervello che aveva. Le tenne gli occhi addosso anche quando la musica finì. (*ibid.*, 145)

È l'uomo che guarda (il *male gaze*), ma in questa circostanza Lila non è l'oggetto ma il soggetto che incanta l'uomo. È Lila che detiene il potere sul maschio e non viceversa, anche se ha solo 14 anni.⁶³³ E questa influenza incantatrice colpisce contemporaneamente più di un maschio: "Su una figurina di quattordicenne si protesero quattro maschi contemporaneamente, di età varie, ciascuno in modo diverso convinto della propria assoluta potenza." (*ibid.*, 146)⁶³⁴

La tensione non influenza Lila, che invece non mostra alcuna paura. Ella dice a Lenù: "Pure se viene un terremoto mi faccio un altro ballo." (*ibid.*, 147) Dopo essersi 'svegliata' e aver accettato di lasciare la festa e ritornare a casa con Lenù, Lila sostiene, riferendosi a Marcello Solara che le aveva preso il polso chiedendole un altro ballo, "Se lo fa un'altra volta, è morto." (*ibid.*, 148) È proprio una *femme fatale*, una vedova nera.

A questo punto Lenù si chiede: "Possibile che non si fosse nemmeno accorta di aver ballato con Marcello per ben due volte? Possibile, lei era così." (AG, 148) Così come esattamente? Si era 'smarginata' durante quei due balli, per poi ritornare improvvisamente alla realtà? Ed è proprio la parola 'terremoto' che si lega a questa idea della smarginatura.⁶³⁵

⁶³³ Riguardo alle teorie che trattano di "male gaze" e "female gaze", si veda il saggio di Laura Mulvey: 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, 2nd edn (New York ; London: Norton & Co., 2010), pp. 2084–94.

⁶³⁴ Più avanti nel romanzo si legge che nel modo in cui Lila (dopo essersi fidanzata con Stefano) si vestiva, così come sul piano della bellezza, "non c'era gara, Lila pareva irraggiungibile, una figurina ammaliante in controluce." (AG, 259)

⁶³⁵ Infatti, è proprio durante il terremoto che colpì Napoli il 23 novembre del 1980 che Lila fa esperienza di un altro episodio di smarginatura - è la prima volta che Lila usa tale termine -, ché sarà trattato da Ferrante nel quarto

Lila esprime il suo potere anche tramite la parola scritta. Quando Lenù soggiorna a Ischia per le vacanze estive, Lila le spedisce un'unica lettera per il suo compleanno. Riguardo questa lettera Lenù osserva:

la scrittura conteneva la voce di Lila [...] Fin dalle prime righe mi venne in mente *La fata blu* [...] C'era, nella *Fata blu*, la stessa qualità che mi colpiva adesso: Lila sapeva parlare attraverso la scrittura [...] Leggevo e intanto vedevo lei. La voce incastonata nella scrittura mi travolse, mi rapì ancor più di quando discutevamo a tu per tu [...] aveva l'ordine vivo che mi immaginavo dovesse toccare al discorso se si era stati così fortunati da nascere dalla testa di Zeus... (*ibid.*, 222)

È una Lila che incanta tramite la parola scritta, una parola che ha del divino (Zeus) e del magico (*Fata blu*). Il tocco magico di Lila si nota anche quando Lenù scrive: “Le cancellature, gli spostamenti, le piccole aggiunte e [...] la sua stessa grafia mi diedero l'impressione che io fossi scappata da me e che ora corressi cento passi più avanti con un'energia e insieme un'armonia che la persona rimasta indietro non sapeva di avere.” (AG, 297)⁶³⁶

Persino Nino Sarratore parla di Lila come se fosse un'incantatrice già ai tempi delle elementari: questo lo dice a Ischia parlando con Lenù e sostenendo che Lila “mi appannava la testa.” (*ibid.*, 215) Con Lila, Nino ha altre caratteristiche in comune: il disamore e la cattiveria verbale. Infatti, sua sorella Marisa lo descrive come “uno senza sentimenti. Non si entusiasmava mai di niente, non s'arrabbiava ma nemmeno era gentile [...] era di sangue freddo.” (*ibid.*, 209)⁶³⁷ Inoltre, arrivando a Ischia, Lenù osserva che Nino non mostrò la minima emozione nel trovarla lì. (*ibid.*, 211) Quando Nino descrive suo padre come un ipocrita, che gli faceva schifo (*ibid.*, 216), Lenù nota in Nino una forte violenza verbale, peggiore di ogni violenza fisica: “Ma la violenza di quelle poche frasi costruite con cura mi fece male.” (*ibid.*, 217) Sempre a Ischia, prendendo cautamente un braccio a Nino, Lenù ricorda: “il contatto mi bruciò le dita, lo lasciai subito. Lui si chinò e mi baciò sulle labbra, un bacio leggerissimo.” (*ibidem*) Come accade con Lila, per Lenù anche la relazione con Nino è ambivalente: si chiede se il bacio “leggerissimo” di Nino sia una questione d'amore o qualcosa che annienta (come suggerirebbe l'uso del verbo bruciare).

Un elemento ulteriore che accomuna Nino a Lila è il fatto che “Nino guarda sempre con occhi imbronciati che vedono oltre le cose e le persone e paiono spaventarsi [...] Nino ha qualcosa che lo mangia dentro, come Lila, ed è un dono e una sofferenza, non sono contenti, non si abbandonano, temono ciò che gli succede intorno...” (AG, 219) Proprio qui spicca ancora l'elemento della gnosi, il potere di vedere oltre. Lenù scrive del “buio dentro cui mi aveva respinto [Nino] andandosene dopo un bacio quasi impercettibile [...] contro quello dentro cui mi aveva respinto Lila non rispondendo mai alle mie lettere.” E continua: “Lei [Lila] e Nino si conoscono appena [...] non si sono mai frequentati, e tuttavia ora mi sembrano molto simili:

volume de *L'amica geniale, Storia della bambina perduta*, capitoli 49-51. Durante tale drammatica esperienza, Lila impauritissima, anche se rifugiata dentro un'auto insieme a Lenù, “[g]ridò ansimando che l'auto s'era smarginata, anche Marcello al volante si stava smarginando, la cosa e la persona zampillavano da loro stesse mescolando metallo liquido e carne.” (SBP, 161) Riguardo questo fenomeno della smarginatura si veda sopra la nota 622.

⁶³⁶ Shulevitz scrive che il titolo *La fata blu* “seems certain to be a reference to Pinocchio's benefactress (though Ferrante never mentions her), an eerie blue-haired sprite with the power to turn a marionette into a boy - that is, to give life - and a habit of vanishing when needed.” (in Shulevitz).

⁶³⁷ Nel secondo volume della tetralogia, Nino viene tramutato in una sorta di “zombi” (altro esempio di “sangue freddo”) da Lila, che lo fa interrompere gli studi e condurre invece una vita da vagabondo disperato: “c'era chi giurava che l'aveva visto un pomeriggio in via Arenaccia, solo, completamente ubriaco, che camminava sbandando e ogni tanto prendeva sorsi da una bottiglia. [...] da giovane studioso con una risposta ben articolata per ogni cosa s'era mutato in uno sbandato sopraffatto dal mal d'amore per la moglie del salumiere.” (SNC, 310)

non hanno bisogno di niente e di nessuno e sanno sempre ciò che non va.” (*ibidem*) Sia Lila che Nino hanno il potere ‘malefico’ di spingere Lenù nel “buio”.

6.2 SPAZI OLTRE IL REALE

Quello che fa Ferrante ne *L'amica geniale* è descrivere la vita, i sogni, le fantasie, le lingue di un gruppo limitato di persone e di avvenimenti⁶³⁸ che si legano soprattutto alla città di Napoli e al rione Luzzatti. Tuttavia, durante la lettura del romanzo traspaiono spazi particolari che sembrano usciti da una dimensione favolistico-fantastica. Durante il periodo dell'infanzia quando “Tutto era bello e pauroso” (AG, 26), Lila e Lenù giocano nel cortile con le loro bambole vicino allo sfiatatoio dello scantinato da dove usciva un “soffio” (*ibidem*), come se questo spazio fosse vivo e respirasse. Anche qua il linguaggio adoperato da Ferrante rimanda direttamente al mondo favolistico:⁶³⁹ ci sono le “sbarre”, le “ragnatele”, il “reticolo”, il “buio”, e persino l’“oscurità” (*ibidem*). Lo stesso scantinato viene presentato, sempre nell'immaginario infantile, come un mostro che acchiappa le vittime: “Attraverso quelle aperture il buio poteva prenderci all'improvviso le bambole [...] esposte al respiro freddo dello scantinato, ai rumori minacciosi...” (AG, 26-27)

È qui che si legge del binomio mitico-favolistico del mondo sopra e mondo sotto, luce e buio (“Non ci fidavamo della luce sulle pietre [...] Ne intuivamo gli angoli neri...”, *ibid.*, 27). Ci sono le “bocche scure, alle caverne che oltre di loro si aprivano sotto le palazzine del rione...” (*ibidem*). Più avanti si legge ancora:

Quando ritornai per le strade e a scuola, sentii che anche lo spazio era cambiato. Pareva incantato tra due poli scuri, da un lato la bolla d'aria sotterranea che premeva alle radici delle case, la torva caverna dentro cui erano cadute le bambole; dall'altro il globo in alto, al quarto piano della palazzina dove abitava don Achille che ce le aveva rubate. (*ibid.*, 53)

Il concetto di mondo sotto e mondo sopra ritorna più avanti, quando le due amiche attraversano il tunnel per “arrivare al mare.” (AG, 72) Lenù si ricorda di “una luce soffusa che pareva venire non dal cielo ma dalla profondità della terra, la quale però, a vederla in superficie, era povera, laida.” (*ibidem*)

Il binomio mondo sotto-mondo sopra è già presente quando si buttano le due bambole nello scantinato della palazzina dove abita don Achille, perciò dando inizio a un viaggio - o a un'esperienza - di iniziazione. Le due bambine amiche decidono di affrontare l'ignoto insieme e andare a cercare le bambole. È come una discesa negli inferi: “Ogni bambino era tentato e insieme terrorizzato dalla possibilità di forzare la porticina quel tanto che avrebbe reso possibile passare dall'altro lato.” (AG, 51) È inoltre un luogo che si lega all'elemento mito-

⁶³⁸ Nicola Lagioia, “Writing is an Act of Pride”: A Conversation with Elena Ferrante, *The New Yorker*, 2016 <<http://www.newyorker.com/books/page-turner/writing-is-an-act-of-pride-a-conversation-with-elena-ferrante>> [Consultato il 9 novembre 2016].

⁶³⁹ Nel trattare il tema dell'essere donna nella città di Lima, Anne Lambricht osserva che le donne vivono in modo più confortevole nel mondo della fantasia perché esso gli dà qualcosa che i dintorni reali non danno. (vedi, Anne Lambricht, “On Being a Woman in the City of Kings: Women Writing (in) Contemporary Lima,” in *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 57.

favolistico-onirico,⁶⁴⁰ anche perché assomiglia a una selva oscura che fa paura e dentro la quale si trovano entità che spaventano, presenze fantasmatiche, luogo nel quale le bambine si perdono temporaneamente: “Provai un grande spavento per quella che mi sembrò una faccia floscia dai grandi occhi che si allungava in un mento a forma di scatola.” (*ibidem*) Questo scantinato-selva oscura è come la ‘frantumaglia’⁶⁴¹ che si trova dentro il cervello umano: “Intorno c’erano cose non identificabili, masse scure, puntute e squadrate o tondeggianti.” (*ibidem*)

Un altro spazio che si associa al mondo della favola è quello degli stagni. Nella prima parte de *L’amica geniale* è il posto in cui le due bambine avevano seppellito “dentro una scatoletta di metallo i soldi di don Achille...” (AG, 64). La scatoletta di metallo è il tesoro che evoca il concetto di ricchezza:

La ricchezza [...] diventò un nostro chiodo fisso. Ne parlavamo come nei romanzi si parla della ricerca di un tesoro. Dicevamo: quando diventeremo ricche faremo questo, faremo quello. A sentirci, pareva che la ricchezza fosse nascosta in qualche posto del rione, dentro forzieri che una volta aperti mandavano bagliori, e aspettasse solo che noi la trovassimo. (*ibid.*, 66)

Non è questo quello che fanno Elena Greco-Elena Ferrante? Il rione e Napoli si riveleranno veramente dei “forzieri” con dentro una grande ricchezza che renderà Elena Greco-Ferrante, creatura e creatrice, molto famose:⁶⁴² “La ricchezza era sempre un luccicore di monete d’oro

⁶⁴⁰ Parole di Ferrante, “Piegarne un’esperienza onirica alla logica della veglia è una prova estrema di scrittura.”, Elena Ferrante, *La frantumaglia: carte: 1991-2003, tessere: 2003-2007, lettere: 2011-2016*, Nuova edizione, Dal mondo Italia, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 251.

⁶⁴¹ “Frantumaglia” viene descritta come una malattia che le madri trasferiscono alle proprie figlie: “‘frantumaglia’ is synonymous with that unspeakable reality that seems to haunt most of Ferrante’s characters, threatening to disintegrate their crumbling identities. The source of this mysterious word is a ‘disease’ that the author allegedly inherited from her mother [...] one that female subjects potentially transmit to their own daughters.”, in Enrica Maria Ferrara, “Performative Realism and Post-Humanism in *The Days of Abandonment*,” in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, New York, Palgrave, 2016, p. 130. Elizabeth Alsop ricorda che Ferrante presenta in momenti vari questo concetto della frantumaglia come affacciarsi su un vortice o un pozzo, in Elizabeth Alsop, “Femmes Fatales: ‘La Fascinazione Di Morte’ in Elena Ferrante’s *L’amore molesto* and *I giorni dell’abbandono*,” *Italica* 91, no. 3, 2014, pp. 466–85. Roberta Mazzanti scrive che la frantumaglia “è la ‘smarginatura’ che Elena Greco scopre essere il tormento interiore e segreto di Lila, la faccia oscura della sua radiosa e imperiosa presa di potere sul mondo del rione, perché nel movimento incessante di Lila esiste un punto immobile, un rischio di paralisi, un varco nella sua corazza, attraverso cui può penetrare il disgusto di sé, a partire dalla perdita di compattezza della realtà.” in Roberta Mazzanti, “Madri e figlie in Elena Ferrante,” in *Dell’ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli editore, 2016, pp. 100-101. Tiziana De Rogatis scrive: “La ‘frantumaglia’ generata dal dolore colloca l’identità femminile al ‘centro di una vertigine’, la sospinge in ‘un vortice di detriti, un turbinio di pensieri-parole’: una caduta libera nel passato - in quello individuale come in quello collettivo e primordiale della subalternità femminile -, che convive in forma fantastica e visionaria accanto al presente.” in Tiziana 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*, Palermo, Palumbo, 2015, p. 291.

⁶⁴² Riguardo il senso di molteplicità associato a Elena Greco-Elena Ferrante, Charlotte Grimshaw scrive: “Lila and Elena represent the working of a fictional device, one that’s executed so brilliantly that you’re left with an exhilarating sense of multiplicity: on the one hand, Ferrante has played with ideas of self, has demonstrated ways in which aspects of her own ‘I and I’, her own ‘selves’, can be depicted fictionally - dispersed between characters - and at the same time she has created two characters who are so real and so ‘separated’ from their creator that you feel they could emerge from the book and walk away.” in Charlotte Grimshaw, ‘Elena Ferrante, Finlay Macdonald, and Me, Me, Me - An Essay by Charlotte Grimshaw’, *The Spinoff*, 2015 <<http://thespinoff.co.nz/28-10-2015/books-elena-ferrante-finlay-macdonald-and-me-me-me-an-essay-by-charlotte-grimshaw/>> [Consultato il 13 aprile 2016].

chiuse dentro innumerevoli casse, ma per arrivarci bastava studiare e scrivere un libro.” (*ibidem*) Sarà proprio un libro magico che, nella loro immaginazione infantile, renderà le due amiche ricche. Infatti, è Lila che scrive per prima il racconto che intitola *La fata blu* (AG, 66-67).⁶⁴³ Tali “forzieri” si menzioneranno di nuovo nella seconda parte de *L'amica geniale*, quando Lenù scrive:

I forzieri pieni di monete d'oro che una processione di servi in livrea avrebbe depositato nel nostro castello quando avremmo pubblicato un libro come *Piccole donne* - ricchezza e fama - erano definitivamente sbiaditi. Durava forse l'idea del denaro come cemento per consolidare la nostra esistenza e impedire che si smarginasse insieme alle persone che ci erano care. (*ibid.*, 244)

Da non scordare però che anche Lila, nei volumi della tetralogia che seguiranno, cambierà il rione in un “forziere” tramite la sua attività di imprenditrice: grazie a lei si apriranno negozi di scarpe, salumerie e più avanti anche una delle prime aziende di tecnologia informatica, la Basic Sight.⁶⁴⁴

Lo spazio degli stagni è anche quello dove Lenù vive in segreto - perciò stagni come luogo del peccato o del proibito - le sue prime esperienze d'amore, anche fisico, insieme ad Antonio. In questa storia di fidanzamento tra Lenù e Antonio, “Antonio finiva per essere solo un fantasma utile per evocare da un lato gli amori tra Lila e Stefano, dall'altro l'emozione forte, difficile da mettere in ordine, che mi aveva procurato il padre di Nino.” (AG, 276) In una relazione dove non c'è vero amore, l'altro diventa solo un fantasma. Ed è in tali istanti e in tale luogo (gli stagni) che Lenù si comporta da ‘strega’ che manipola le emozioni di chi è vulnerabile, in questo caso Antonio. Tale atteggiamento continua nello spazio estivo e balneare del Sea Garden: “mentre lui giocava con [le bambine] io [Lenù] mi sdraiavo al sole a leggere e mi scioglievo nelle pagine come una medusa.” (*ibidem*) In questo caso si nota il gioco di parole (o *calembour*) su “medusa”, nel senso che è Lenù questa volta che ammalia o incanta Antonio (“Mi era così grato, mi manifestava una tale assoluta dipendenza...”, *ibidem*). Altro elemento tipico della favola presente ne *L'amica geniale* è l'impresa del viaggio oltre i confini noti, un viaggio nell'ignoto, il passare “i confini del rione” (AG, 68). In questo passaggio oltre il consueto s'incontrano aspetti che si associano al fantastico e alla topografia favolistica: una collinetta fittamente alberata, binari luccicanti, gli stagni, una campagna senza alberi sotto un cielo enorme, un tunnel a tre bocche, una montagna celeste, però reale, “con una vetta più bassa e una un po' più alta, che si chiamava Vesuvio ed era un vulcano.” (*ibid.*, 69) Il linguaggio magico della favola continua ad essere adoperato da Ferrante in passi come questi: “niente [...] ci impressionava [...] era *l'invisibile* che ci eccitava.” (*ibidem*); e, riguardo la vista del mare, “acqua azzurra, sbrilluccicante, uno spettacolo bellissimo.” (*ibidem*) Questa ‘fuga’ per le due amiche è come spiccare il volo, “Quindi filammo per la campagna [...] e volammo eccitatissime...” (*ibid.*, 70) Segue una descrizione del tunnel che ha elementi del favolistico:

La bocca di destra era *nerissima*, non ci eravamo mai infilate dentro quell'*oscurità*. Ci prendemmo per mano e andammo. Era un passaggio lungo, il cerchio luminoso dell'uscita pareva lontano. Una volta abituate alla penombra vedemmo, stordite dal rimbombo dei passi, le righe d'*acqua argentata* che scivolavano lungo [...] Procedemmo tesissime. Poi Lila lanciò un grido e rise per come il suono esplodeva violento. Subito dopo gridai io e risi a mia volta... (corsivo mio, AG, 70-71)⁶⁴⁵

⁶⁴³ Lidia Curti scrive: “In Ferrante la fata è decisamente blu, simbolizzata in un racconto ‘fatato’ con poteri magici, anche se è difficile dire se velenosi o propizi.” in Lidia Curti, “Tra presenza e assenza,” in *Dell'ambivalenza. dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli editore, 2016, p. 13.

⁶⁴⁴ Nel quarto volume della tetralogia Lenù osserva: “Il rione si stava assestando in lei [Lila], stava trovando un orientamento?” (SBP, 82)

⁶⁴⁵ Spazi come il tunnel, lo scantinato e gli stagni possono essere descritti come un “complex alternative landscape [which] produces subjects, culture, and knowledge that contradict those produced by hegemonic culture.” in

Tiziana De Rogatis descrive Lenù e Lila come “nomadi in cerca del ‘territorio meraviglioso’ (*L’amica geniale*, 159) da abitare [che] investono continuamente cose luoghi e persone di questo statuto di *Heimat*.”⁶⁴⁶ De Rogatis sostiene poi che questo è

uno spazio che solo grazie a una ricerca comune [Lenù e Lila] riescono a individuare ma del quale poi però solo una delle due può disporre, a patto che non faccia entrare l’altra. [...] 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 e la gioia dell’altra’ (*L’amica geniale*, 252).⁶⁴⁷

È interessante anche quello che Lila scrive nella sua lettera a Lenù durante la sua vacanza a Ischia: Marcello Solara aveva portato la ‘scatola magica’ a casa Cerullo, cioè la televisione. È descritta come un “miracolo”, con dentro “un tubo misterioso che si chiamava catodico.” (AG, 223) Proprio negli Anni della Ricostruzione l’introduzione della televisione in Italia era effettivamente per tanti una magia.

Un’altra ‘scatola magica’ che incanta Lenù è quella che le fa arrivare Lila all’inizio del secondo volume della tetralogia e sei anni dopo il suo matrimonio: dentro ci sono otto quaderni di Lila che “sprigionavano la forza di seduzione che Lila spandeva intorno fin da piccola.” (SNC, 16)⁶⁴⁸ Dentro tali quaderni c’è la materia prima che Lenù adopererà per scrivere il suo racconto, non senza prima aver imparato a memoria il contenuto e più tardi buttato la scatola nell’Arno a Pisa, dove sta studiando alla Normale, per paura di subire l’influenza non desiderata dell’amica. (SNC, 18)⁶⁴⁹ Questa scatola viene considerata da Lenù come una sorta di incantesimo o ‘maledizione’ da cui liberarsi, con dentro una forza molto potente e pericolosa che ha in sé sia del bene sia del male: “C’erano otto quaderni. Fin dalle prime righe cominciai a star male. [...] E intanto ogni pagina accese pensieri miei, idee mie, pagine mie come se fino a quel momento fossi vissuta in un torpore studioso ma inconcludente.” (SNC, 400)

6.3 IL PERSONAGGIO DI DON ACHILLE CARRACCI

Come nelle favole, anche ne *L’amica geniale* non mancano i mostri. Già nella prima pagina della prima parte si legge di don Achille Carracci che è come “l’orco delle favole.” (AG, 23) Da bambina Lenù aveva sentito il padre raccontare di don Achille e se l’era immaginato

grosso, pieno di bolle violacee, furioso malgrado il ‘don’ [...] un essere fatto di non so quale materiale, ferro, vetro, ortica, ma vivo, vivo col respiro caldissimo che gli usciva dal naso e dalla bocca. Credevo che se solo l’avessi visto da lontano mi avrebbe cacciato negli occhi

Guillermo B. Irizarry, “Failed Modernity. San Juan at Night in Mayra Santos Febres’s *Cualquier Miercoles Soy Tuya*,” in *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 77.; Irizarry chiama questi spazi “subaltern spaces” e “marginal geographies” (*ibid.*, p. 83).

⁶⁴⁶ De Rogatis, ‘Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell’*Amica geniale*’, pp. 125–26.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

⁶⁴⁸ Si legge anche che “Non era un diario [...] Pareva piuttosto la traccia di una cocciuta autodisciplina alla scrittura [...] Ma non c’erano solo pagine descrittive. Comparivano [...] esercizi di traduzione in latino e in greco. E interi brani in inglese sulle botteghe del rione, sulla merce [...] ragionamenti sui libri che leggeva, sui film che vedeva nella sala del prete. E molte delle idee che aveva sostenuto nelle discussioni con Pasquale, nelle chiacchiere che facevamo io e lei.” (SNC, 15-16)

⁶⁴⁹ Riguardo i quaderni di Lila, Lenù ammette che la ipnotizzavano (SNC, 17), così enfatizzando la forza incantatrice che emanavano.

qualcosa di acuminato e bruciante. Se poi avessi fatto la pazzia di avvicinarmi alla porta di casa sua mi avrebbe uccisa. (*ibid.*, 24)⁶⁵⁰

Più avanti don Achille - creatura fantastica e polimorfa - viene descritto come “ragno tra i ragni, topo tra i topi, una forma che assumeva tutte le forme [...] bocca aperta per via di lunghe zanne d’animale, corpo di pietra invetriata ed erbe velenose” (AG, 27), mentre nella sua borsa “metteva dentro materia viva e morta.” (*ibidem*)

Anche la famiglia di don Achille nell’immaginario infantile fa paura. Lenù osserva che “la moglie di don Achille, mi avrebbe messo nella padella con l’olio bollente, i figli mi avrebbero mangiato...”. (AG, 24) Inoltre, “Il figlio grande di don Achille [...] era morto due volte, prima annegato nell’oceano Pacifico, poi mangiato dai pescecani.” (*ibid.*, 28) Dopo aver bussato alla porta di don Achille, viene ad aprire a Lila e Lenù sua moglie, Maria, che “aveva una vestaglia verde stinto. Quando parlò, le vidi in bocca un dente d’oro molto brillante.” (*ibid.*, 61) Il verde di Maria ricorda creature quali rettili o rospi; il dente d’oro rammenta personaggi fantastici come i pirati.

Don Achille ne *L’amica geniale* viene semanticamente associato ai concetti di male, veleno, morte e paura, ma anche a poteri sovraumani. Lenù scrive: “mi spaventava soprattutto che don Achille potesse avere orecchie così ricettive da percepire anche gli insulti detti da grande distanza. Temevo che venisse ad ammazzarli.” (AG, 31) Più avanti si legge “come [...] il suo corpo tenebroso fosse fatto di calamita” (*ibid.*, 32), e della “sua mostruosa natura [...] un essere malvagio di incerta fisionomia animal minerale...” (*ibidem*). Lenù si ricorda anche della grande forza fisica di don Achille, che solleva il falegname Alfred Peluso e lo lancia contro un albero “col sangue che gli usciva da cento ferite.” (AG, 33) Il linguaggio iperbolico qui usato è facilmente leggibile in chiave favolistica. In un altro passo Lenù descrive don Achille come una “massa informe [...] corre per i cunicoli sotterranei a braccia pendule...” (*ibid.*, 52)

Faccia a faccia con don Achille Lenù ricorda: “Comparve dalla penombra una figura tarchiata. Aveva il busto lungo, le gambe corte, le braccia che scendevano fino alle ginocchia e la sigaretta in bocca, si vedeva la brace.” (AG, 61) Anche in questa descrizione spiccano il primitivo, il diabolico e il perturbante. Tuttavia, appena “venne alla luce” si scopre un don Achille molto diverso:

Niente minerali, niente scintillio di vetri. Il viso era di carne, lungo, e i capelli gli si arraffavano solo sulle orecchie, al centro della testa era tutto lucido. Aveva occhi lucenti, con il bianco venato di torrentelli rossi, la bocca larga e sottile, il mento grosso con una fossa al centro. Mi sembrò brutto ma non quanto mi ero immaginata. (*ibidem*)

⁶⁵⁰ La figura di don Achille è trattata da vari studiosi. Lidia Curti scrive che “In Ferrante non mancano i mostri, con l’orco don Achille affrontato e vinto dalle due ragazze, nel rito iniziatico consueto nelle fiabe per superare il passaggio tra infanzia ed età adulta nel percorso di formazione e costruzione del sé...”, in Curti, pp. 45-46. Grace Russo Bullaro scrive: “... the character of Don Achille [...] is explicitly associated with ‘the dark ages,’ before Elena’s birth, when ‘Don Achille had supposedly revealed himself in all his monstrous nature’.”, in Grace Russo Bullaro, ‘The Era of the “Economic Miracle” and the Force of Context in Ferrante’s *My Brilliant Friend*’, in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, New York, Palgrave, 2016, p. 16. Russo Bullaro ricorda che la figura di don Achille nel romanzo viene associata con il diabolico: “[Lila and Elena] confront Don Achille [...] described as being more like a shuffling ape-like figure than a human being. [...] the hint of embers lighting up his face against the shadows further suggests the diabolical.”, Russo Bullaro, p. 21. Christine Maksimovicz scrive di un “monstrous Don Achille, the psychic container of all the girls’ childhood fears.”, in Christine Maksimovicz, ‘Maternal Failure and Its Bequest: Toxic Attachment in the Neapolitan Novels’, in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, p. 222.

E ancora, “Non potevo crederci che era una persona comune, un po’ basso, un po’ calvo, un po’ sproporzionato, ma comune.” (AG, 62) È un don Achille che ha più dell’umano che dell’“orco cattivo”. Incredula dell’aspetto normale di don Achille, Lenù bambina si aspettava che “da un momento all’altro si trasformasse.” (*ibidem*) La trasformazione accade in senso buono, anche perché da orco don Achille si muta in qualcuno che regala soldi alle bambine, lasciandole con le parole: “E ricordatevi che ve le ho regalate io.” (AG, 63)⁶⁵¹

6.4 LE BAMBOLE

Lidia Curti vede un doppio delle due protagoniste (Lila e Lenù) nelle loro bambole, Nu e Tina rispettivamente. Collegando il mondo della favola e il motivo del *doppelgänger* alle bambole, Curti scrive:

Il perturbante freudiano nel mondo fiabico è importante, con il suo accento sugli opposti [...] familiare e ignoto [...] diversi eppure identici, l’uno conduce all’altro. Il doppio o sosia [...] ‘... un raddoppiamento dell’Io, una suddivisione dell’Io, una permuta dell’Io [...] il perpetuo ritorno dell’uguale’. [...] Il doppio è dominante in Ferrante [...] Le due personaggi della tetralogia hanno un doppio nelle bambole, motivo fondamentale nel saggio di Freud [...] le due bambole sprofondano nell’oscurità dell’inconscio e riemergono dal viaggio alla fine della ‘cura della parola’ o meglio della scrittura.⁶⁵²

Questa osservazione di Curti è da legare a quello che ricorda Lenù:

Ciò che Lila diceva a Nu io lo captavo e lo dicevo a voce bassa a Tina, ma modificandolo un po’. Se lei prendeva un tappo e lo metteva in testa alla sua bambola come se fosse un cappello, io dicevo alla mia, in dialetto: Tina, mettiti la corona di regina se non prendi freddo. Se Nu giocava a campana in braccio a Lila, io poco dopo facevo lo stesso a Tina. (AG, 26)

Come le loro piccole padrone, “[Nu e Tina] si spiavano, si soppesavano, erano pronte a scappare tra le nostre braccia se scoppiava un temporale, se c’erano i tuoni, se qualcuno più grande e più forte e coi denti aguzzi le voleva ghermire.” (*ibidem*)

Tiziana De Rogatis aggiunge la notazione che le bambole, *Piccole donne*, il racconto di Lila bambina, *La fata blu*, e le scarpe ne *L’amica geniale* sono “tutti simboli del potere trasformativo dell’amicizia, grazie al quale la violenza del rione si muta in un gioco...”⁶⁵³ Sempre secondo De Rogatis, tutte queste creazioni “racchiud[ono] un nucleo di violenza, neutralizzato e quindi reso estetico, meraviglioso dall’amicizia”, mentre “le bambole (Tina e Nu), aprono e chiudono la lunga narrazione [ed] evocano l’inizio e la fine del tempo magico

⁶⁵¹ Riguardo l’immagine dell’orco quando Lila e Lenù diventano adulte, Judith Shulevitz scrive: “The ogre has a more familiar face, or faces. He can be glimpsed in childhood buddies who now work in the Neapolitan crime syndicate called the Camorra, and in the signs of their city’s moral and physical decay. He’s all the more frightening for no longer being a figure in a fairy tale. Except that, in some ways, he still is.”, in Judith Shulevitz, “The Hypnotic Genius of Elena Ferrante,” *The Atlantic*, October 2015, p. 48, <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/10/the-hypnotic-genius-of-elena-ferrante/403198/>.

⁶⁵² Curti, pp. 46-47.

⁶⁵³ De Rogatis, ‘Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell’*Amica geniale*’, p. 124.

(lo sprofondamento e la riemersione del magma di Napoli).⁶⁵⁴ Perciò la bambola diventa simbolo di una ciclicità che accoglie in sé l'amica, la bambina e la madre.⁶⁵⁵

La stessa De Rogatis ricorda ulteriormente che Tina e Nu, bambole delle due bambine amiche, servono da incipit ma anche da chiusura per la lunga narrazione de *L'amica geniale*, prima con la loro sparizione e poi, quasi sei decenni dopo, con la loro misteriosa apparizione. A questo riguardo, De Rogatis continua,

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 [...] 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.⁶⁵⁶

6.5 ALTRE PRESENZE MITICO-FANTASTICHE E REMINISCENZE DI FIABE CLASSICHE

Anche altri personaggi de *L'amica geniale* hanno alcuni elementi stregoneschi. Quando Lenù racconta del primo anno alle elementari si ricorda pure della maestra Oliviero: “La maestra strillò come sapeva fare lei, con una *voce ad ago, lunga e puntata*, che ci terrorizzava [...] La maestra Oliviero [...] che ci sembrava molto vecchia anche se doveva essere appena sopra i quaranta...” (corsivo mio, AG, 28) Tale episodio potrebbe ricordare la favola di Biancaneve, nella quale la bella regina invidiosa si trasforma in vecchia. Si continua in questa chiave favolistica leggendo l'episodio in cui la maestra Oliviero viene sfidata dalla piccola Lila, si arrabbia, cade e batte la testa: “pareva morta” (*ibidem*), si scrive di conseguenza, proprio come Biancaneve dopo aver ingerito un boccone della mela velenosa.

Più avanti in questa prima parte del romanzo, la maestra Oliviero usa la “bacchetta di legno” (AG, 38) per punire Lila. La maestra è una maga che subito dopo, tramite il gesso (e scrivendo ‘sole’ alla lavagna), mette a luce la ‘magia’ di Lila di fronte alla propria madre: il fatto che sa leggere più degli altri, già dalla prima elementare. La maestra Oliviero passa il gesso ‘magico’ alla stessa Lila affinché faccia vedere alla madre che alla sua tenera età non sa solo leggere ma persino scrivere. In questo caso è proprio Lila che fa la magia. A sei anni infatti, Lila, “scura di capelli e di occhi e di grembiule” (*ibid.*, 39) è autodidatta. È evidente qui il carattere ambivalente della maestra Oliviero, che in questo episodio potrebbe essere considerata da una parte come la ‘fata buona’ (la fata blu del primo racconto che scrive Lila bambina?), mentre poi, dall'altro canto, diventa ‘cattiva’ nel considerare Lila come parte della “plebe”, concentrando invece la sua attenzione su Lenù.

Il potere magico della maestra Oliviero che incoraggia Lenù viene sottolineato con la frase “Mi lasciò brillare di una luce vivida...”. (AG, 42) C'è qui ancora il tocco magico della bacchetta della maestra dalla quale esce la luce (del sapere e della gnosi). La Oliviero ricorda ancora la favola di Biancaneve quando Lenù ammette che “In quegli anni credo di aver temuto una sola cosa [...] non sentire più la maestra che diceva con orgoglio: Cerullo e Greco sono le più brave.”

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ *Ibidem*. Riguardo il ruolo delle bambole nelle opere di Ferrante vedi anche Scarinci, *Il libro di tutti e di nessuno*, pp. 195-199.

(*ibid.*, 42-43) La Oliviero è come lo specchio al quale la regina madre chiedeva chi fosse la più bella del reame.

L'immagine dello specchio (o specchi in questo caso) ritorna quando Lenù e Lila si trovano dentro la stanza da pranzo della famiglia Peluso: "Sia alle spalle di Lila che alle spalle mie e di Carmela c'erano i mobili con gli specchi, identici [...] Guardavo noi riflesse all'infinito e non riuscivo a concentrarmi sia per tutte quelle immagini nostre che non mi piacevano..." (*ibid.*, 80)⁶⁵⁷

Quella tra Lila e Lenù è una relazione speculare e tante volte ne *L'amica geniale* le due amiche si comportano come se fossero interscambiabili. Lenù stessa scrive:

tanto io ero stata bene a Ischia, tanto Lila era stata male nella desolazione del rione; tanto io avevo sofferto abbandonando l'isola, tanto lei s'era sentita sempre più felice. Era come se, per una cattiva magia, la gioia o il dolore dell'una presupponessero il dolore e la gioia dell'altra. (AG, 252)

La morte nell'Italia della prima metà del ventesimo secolo (un tempo descritto ne *L'amica geniale* come "prima", "Fatti avvenuti in tempi bui [...] prima che noi nascessimo. Prima." (*ibid.*, 32); "il tempo lungo, lunghissimo, in cui non c'eravamo state..." (*ibidem*); "le cose successe prima di noi..." (AG, 158): un tempo che ricorda il "C'era una volta..." della favola) era una presenza costante come lo è anche nel mondo favolistico. Come accade nelle favole, Lenù ci ricorda che "Si poteva morire anche di cose che parevano normali. Si poteva morire [...] se mangiavi le ciliegie nere senza sputare il nocciolo." (*ibid.*, 29)

Lenù scrive anche delle femmine del rione che diventavano furie pericolosissime (come Lidia Sarratore, moglie del ferroviere e poeta Donato, e Melina Cappuccio, diventata pazza perché ammaliata dallo stesso Donato), del male come malattia, di animali piccolissimi e invisibili:

Le donne combattevano tra loro più degli uomini, si prendevano per i capelli, si facevano male. Far male era una malattia. Da bambina mi sono immaginata animali piccolissimi, quasi invisibili, che venivano di notte nel rione, uscivano dagli stagni, dalle carrozze in disuso dei treni oltre il terrapieno, dalle erbe puzzolenti dette fetienti, dalle rane, dalle salamandre, dalle mosche, dalle pietre, dalla polvere, ed entravano nell'acqua e nel cibo e nell'aria, rendendo le nostre mamme, le nonne, rabbiose come cagne assetate. (*ibid.*, 33)

Si diceva che Melina - "donna brutta, secca e vedova" (*ibid.*, 55-56) - avesse fatto un figlio con Donato Sarratore che poi avrebbe ucciso. L'immagine di Melina come strega pazza spicca anche quando, scoprendo che Donato Sarratore stava per trasferirsi e andare via dalla palazzina, lei inizia a gridare e a gettare fuori dalla finestra ogni genere di cose. Sembra che le cose acquistino una propria facoltà magica in questa descrizione: "Ma intanto cominciarono a volare

⁶⁵⁷ Il motivo dello specchio è trattato da Marta Cariello quando scrive del personaggio della bambina sia in Olga ne *I giorni dell'abbandono* sia in Delia ne *L'amore molesto* (vittima di un abuso), ma anche del concetto del diventare in relazione a Elena Greco: "... il divenire, la tras-formazione, ci portano dalla bambina, che persiste e insiste, fin dentro a uno specchio in frantumi che si fa tela e ragnatela, in cui il tempo - il divenire - è sospeso. Elena Ferrante, che nel suo romanzo tesse il suo specchio-tela nella meta-narrazione dei romanzi di Elena/Lenuccia dentro al romanzo, nomina [...] proprio il divenire, il diventare; anzi se ne ossessiona, e resta, ancora, dentro l'ambivalenza dell'essere (almeno) due: il suo sguardo su di sé e la sua tessitura nello specchio; Lila ed Elena; la bambina e la donna:

Diventare. Era un verbo che mi aveva sempre ossessionata [...] Io volevo diventare, anche se non avevo mai saputo cosa. Ed ero diventata, questo era certo, ma senza una vera passione, senza un'ambizione determinata. Ero voluta diventare qualcosa - ecco il punto - solo perché temevo che Lila diventasse chissà chi e io restassi indietro. Il mio diventare era diventare dentro la sua scia. Dovevo ricominciare a diventare, ma per me, da adulta, fuori di lei.", in Marta Cariello, "Lo Specchio e la bambina," in *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli editore, 2016, p. 147.

oggetti dalla finestra [...] Pentole di rame, bicchieri, bottiglie, piatti parevano volare dalla finestra per volontà propria...” (*ibid.*, 56)

Intanto, più avanti nel racconto, nella sua immaginazione di bambina, Lila, che racconta la morte di don Achille agli amici, immagina il suo assassino come femmina: “Nei momenti più terribili, quando la riga nera di sangue colava lungo la pentola di rame, gli occhi di Lila diventavano due fessure feroci. Di sicuro s’immaginava che il colpevole fosse femmina...” (AG, 80) Carmela Peluso concorda con tale interpretazione raccontando che “a uccidere don Achille era stato un essere negrognolo, un po’ maschio ma soprattutto femmina, che viveva insieme ai topi e usciva dalle saittelle delle fognature anche di giorno e faceva ciò che di terribile doveva fare per poi scapparsene sottoterra.” (*ibid.*, 91)

L’elemento della malattia come maledizione riemerge quando Lenù descrive una volta in cui da bambina si era ammalata:

Mi ammalai di febbri di crescita [...] Fui presa da una sorta di disfunzione tattile, certe volte avevo l’impressione che [...] le superfici solide mi diventassero molli sotto le dita o si gonfiassero lasciando spazi vuoti tra la loro massa interna e la sfoglia di superficie. Mi sembrò che lo stesso mio corpo, a tastarlo, risultasse tumefatto [...] Ero certa di avere guance a palloncino, mani riempite di segatura, lobi delle orecchie che parevano sorbe mature, piedi a forma di pagnotta. (AG, 53)

Per certi aspetti una tale descrizione sembra essere presa da romanzi come *Alice nel mondo delle meraviglie*.⁶⁵⁸

Donato Sarratore, ferroviere e padre di Nino, conosce la forza delle parole e la usa per ‘incantare’ donne vulnerabili come Melina tramite le sue poesie. Lila - che misura con grande cura le sue parole come fossero parte di una pozione magica - si mette in contrapposizione a Donato quando parla di amore e pazzia, però giura che non amerà mai. Quello che all’inizio sembra non avere a che fare con ciò che le racconta Lenù - cioè i suoi successi al liceo, soprattutto in greco -, poi si rivela importante per quello che Lila deve proferire alla fine. Lila sa esattamente cosa sia il potere della parola e che quest’ultima deve essere adoperata con molta cautela. Riferendosi al padre di Nino, per colpa del quale Melina è diventata pazza, e con cattiveria, Lila chiede a Lenù di riferire al figlio in quale situazione si trova Melina: “e digli che lo deve raccontare a suo padre [...] Se no è troppo facile scrivere le poesie.” (AG, 157) Più avanti Lila sostiene: “Io non mi innamorerò mai di nessuno e non scriverò mai mai mai una poesia.” (*ibidem*) Lila si autoprescrive la via del disamore, tenendo sempre in mente il racconto mitico di Didone ed Enea.

Altro personaggio ne *L’amica geniale* che si allaccia al diabolico-favolistico o al concetto del perturbante freudiano è la madre di Lenù, che a volte fa paura ai propri figli per colpa di certe sue caratteristiche fisiche:

Il problema era mia madre, con lei le cose non andavano mai per il verso giusto [...] Mi repelleva il suo corpo [...] aveva l’occhio destro che non si sapeva mai da che parte guardasse. E anche la gamba destra non le funzionava [...] zoppicava e il suo passo mi inquietava, specie di notte, quando non poteva dormire e si muoveva per il corridoio [...] A volte la sentivo schiacciare con colpi rabbiosi di tacco gli scarafaggi [...] e me l’immaginavo con occhi furiosi... (AG, 40-41).

⁶⁵⁸ Riguardo *Alice in Wonderland* come ipotesto per *L’amore molesto*, altro testo ferrantiano, vedi De Rogatis, “Elena Ferrante e *Il Made in Italy*. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano,” pp. 297–98.

Descritta in questi termini, la madre ha alcuni tratti delle matrigne delle favole che non amano le figlie, sono repellenti e assomigliano a brutte streghe. Lenù continua a ricordarsi della propria madre scrivendo: “mi copriva così spesso di rimproveri, a volte di insulti, da farmi desiderare di rincantucciarmi in un angolo buio e sperare che non mi trovasse più.” (*ibid.*, 41) Al contrario di quello che accade in favole come Hansel e Gretel, qui è la figlia che ‘scappa’ dalla madre ‘cattiva’ e non vuole essere trovata. Il buio non fa paura, ma serve al contrario come protezione, nascondendo dal ‘nemico.’ Già da bambina Lenù teneva la paura di essere ‘maledetta’ dalla madre ‘cattiva’ diventando zoppa come lei: “Pensai che, sebbene le mie gambe funzionassero bene, corressi di continuo il rischio di diventare zoppa.” (*ibid.*, 42) Perciò Lenù bambina sceglie la ‘fata buona’ (in questo caso l’amica Lila) per tenere lontana la ‘maledizione’ materna. Infatti Lenù scrive:

Perciò forse mi fissai con Lila, che aveva gambe magrissime, scattanti, e le muoveva sempre, scalciaava sempre [...] Qualcosa mi convinse [...] che se fossi andata sempre dietro a lei, alla sua andatura, il passo di mia madre, che mi era entrato nel cervello e non se ne usciva più, avrebbe smesso di minacciarmi. (*ibidem*)⁶⁵⁹

È come se l’occhio strabico assegnasse alla madre di Lenù dei poteri speciali: “Mia madre vedeva sempre il male dove con mio grande fastidio si scopriva presto o tardi che il male c’era davvero, e il suo occhio strabico pareva fatto apposta per individuare i movimenti segreti del rione.” (AG, 55)

Come nelle favole, non manca nella tetralogia ferrantiana la figura del principe azzurro. Nel caso di Lenù bambina - ma anche adulta – è il figlio del ferroviere-poeta, Nino Sarratore, che da bambino le dice: “Quando ci facciamo grandi ti voglio sposare.” (*ibid.*, 54) Per Lenù questo personaggio rimarrà un chiodo fisso, tanto che da adulta lascerà marito e figlie per viverci insieme e ne avrà persino una figlia, Imma.⁶⁶⁰

Ne *L’amica geniale* ci sono passi che ricordano anche la favola del Ciabattino e gli elfi. Riguardo il progetto associato ai suoi disegni delle scarpe, Lila “pensava di cominciare con un unico paio di scarpe [...] due paia di scarpe oggi, quattro domani, trenta in un mese, quattrocento in un anno...” (AG, 113-114) Più avanti si legge che la bottega di Fernando Cerullo diventa una piccola impresa di scarpe, con dentro apprendisti (elfi?) “quasi muti.” (*ibid.*, 245) Ferrante-Greco ci ricordano che c’è del fantastico anche nelle cose più umili della realtà quotidiana: “Ma il paio di scarpe da uomo che mi mostrarono [Lila e Rino] mi sembrò davvero fuori del comune [...] con un’aria che era insieme leggera e robusta. Non avevo mai visto ai piedi di nessuno qualcosa del genere.” (*ibid.*, 160) Queste scarpe acquistano un significato molto importante per Stefano:

Andò a prendere il paio di scarpe da cui era nato tutto quel progetto, scarpe acquistate e mai usate, tenute come una testimonianza preziosissima della loro storia e le tastò, le

⁶⁵⁹ Di questa relazione di natura triadica tra Lenù, Lila e Immacolata (madre di Lenù) scrive Roberta Mazzanti: “...questa citazione appare spezzata all’inizio, manca la reggente della prima frase al congiuntivo perciò non si capisce bene le due donne si inseguano per tutta la vita, e si ‘passino’ la bambola/bambina perduta. Lila [...] il doppio potente, perfino diabolico a tratti, della madre di Lenù, il suo fantasma materno. [...] nella quadrilogia non sia tanto questione di doppio ma di triade [...] lo schema delle ‘posizioni’ tra le personage, invece di rifarsi a un rapporto binario, sia il triangolo: Lila-Lenù-Immacolata, madre e ‘sorelle’, non di sangue ma di elezione.” E anche: “Un triangolo sul quale si dispongono e si muovono in continua oscillazione aggressività e riparazioni, invidia e ammirazione, gelosia e predilezione, odio e senso di subalternità. [...] fin dall’inizio Elena percepisce Lila come l’antidoto vivente al rischio di diventare come la propria madre. [...] Oltre che zoppa, la madre di Elena è strabica, non ha l’acutezza di sguardo di Lila e Lenù, non può camminare oltre i limiti e i confini.”, in Mazzanti, p. 99.

⁶⁶⁰ Lenù sostiene, come in una fiaba d’amore: “amavo Nino, sapevo che l’avrei amato per sempre.” (AG, 280)

annusò, si commosse parlando di come ci sentiva, ci vedeva, ci aveva sempre visto le sue [di Lila] manine di quasi bambina che avevano lavorato insieme alle manacce del fratello. (*ibid.*, 285)

Dietro queste scarpe ‘magiche’ c’è la doppia immagine di una bambina e quella di un orco o gigante. Malgrado questo, più avanti subentra l’idea che non tutto vada bene nelle favole:

[...] la tensione in casa Cerullo fu per mesi altissima: Nunzia ricamava lenzuola notte e giorno e Fernando faceva continue scenate rimpiangendo l’epoca felice in cui, nel suo bugigattolo del quale era il re, incollava, cuciva, martellava tranquillo con le puntine tra le labbra. (AG, 283-284)

Più tardi, quando Lila si veste dell’abito da sposa e porta le sue stesse scarpe ai piedi dice che “i sogni della testa sono finiti sotto i piedi.” (*ibid.*, 310)⁶⁶¹ Infine viene a cadere ogni magia quando durante la cerimonia di nozze entrano i fratelli Solara:

Vidi Lila perdere colore, diventare pallidissima come era da bambina, più bianca del suo abito da sposa, e gli occhi ebbero quell’improvvisa contrazione che li mutava in fessure. Aveva davanti una bottiglia di vino e temetti che il suo sguardo la trapassasse con una violenza tale da mandarla in mille pezzi, col vino che schizzava ovunque. (*ibid.*, 327)

Questa, al momento, è una favola non a lieto fine.⁶⁶² In un’intervista data a Paolo Mauri, Ferrante ammette che crede poco al lieto fine:

Nelle storie individuali è solo un vecchio trucco, consiste nell’interrompere la vicenda nel momento in cui le cose vanno bene. Quanto alla società, viviamo in tempi in cui mi pare che nemmeno i trucchi più collaudati della finzione romanzesca o televisiva possano fare granché. Le pagine finali dei miei libri tendono a conclusioni che, dall’interno delle stesse parole che acquietano, lanciano segnali di inquietudine.⁶⁶³

⁶⁶¹ Questo episodio della vestizione di Lila da parte di Lenù ricorda le parole di Tiziana De Rogatis: “L’atto di spogliarsi e rivestirsi rinvia inoltre alla potenzialità del bozzolo-involucro, che consente di dare una forma provvisoria all’identità ma anche di fuoriuscirne durante i gradi intermedi della metamorfosi.”, in De Rogatis, “Elena Ferrante e *Il Made in Italy*. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano,” p. 311. Nel corso della saga de *L’amica geniale* Lila vive un processo di metamorfosi continuo, anche se durante tutta la vita rimane confinata dentro il ‘regno’ del rione. Riguardo i sogni che finiscono sotto i piedi, Luca Alvino scrive: “È questo il destino dei sogni quando discendono dall’astrazione di un modello nella fallibilità della materia. La forma, pensata alla luce dell’intelligenza, definita con la pazienza dell’analisi, concepita grazie all’intuito del genio, di punto in bianco perde la forza aggregante che la tiene insieme, e all’improvviso si sfascia, perde ogni traccia di coerenza.”, in Luca Alvino, ‘L’amica Geniale’, *Nazione Indiana*, 2011 <<https://www.nazioneindiana.com/2011/12/12/lamica-geniale/>> [Consultato il 28 febbraio 2017].

⁶⁶² Riguardo questa scena finale de *L’amica geniale*, Laura Benedetti osserva: “Al banchetto per le nozze si presenta [...] Marcello Solara [...] calzando le scarpe che la stessa Lila aveva disegnato ma si era rifiutata di cedergli e che suo marito, Stefano, aveva acquistato agli inizi della loro relazione. [...] L’apparizione delle scarpe, evidentemente cedute da Stefano a Marcello, segna la svendita brutale di quelle speranze al tempo stesso in cui rivela l’esistenza di una rete di relazioni che sfuggono al controllo di Lila. Le scarpe rendono manifesto il legame segreto tra i due uomini, tanto più inquietante in quanto le speranze di Lila per il suo futuro si fondavano proprio sull’estraneità di Stefano al mondo rappresentato dai Solara. La rivelazione della complicità tra Stefano e Marcello proietta ombre sul matrimonio appena celebrato, marcando la sconfitta - almeno temporanea - di Lila e dell’ipotesi della seduzione quale mezzo di affermazione nel mondo.”, in Laura Benedetti, “Il Linguaggio dell’amicizia e della città: ‘L’amica Geniale’ di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento,” *Quaderni d’italianistica* 33, no. 2 (febbraio 9, 2013), pp. 185–86.

⁶⁶³ Paolo Mauri, ‘Elena Ferrante: “Contano i libri e non gli autori ecco perchè io rimango nell’ombra” - Repubblica.It’, 2012 <http://www.repubblica.it/speciali/repubblica-delle-idee/edizione2012/2012/09/21/news/elena_ferrante_contano_i_libri_e_non_gli_autori_ecco_perch_io_rimango_nell_ombra-42959144/> [Consultato il 13 aprile 2016].

Concordando con Ferrante, Olivia Santovetti scrive che da un lato la scrittura è intesa come un'attività terapeutica, salvifica e di resistenza, ma dall'altro canto "non 'ha coloriture magiche né mistiche', insomma non è mai consolatoria." Perciò tramite tale attività Lenù "esce dal rione, ma non c'è lieto fine, anzi la sua professione, il suo essere scrittrice, alimenta" quel senso di insoddisfazione permanente che si esprime soprattutto nelle pagine conclusive del quarto volume della tetralogia.⁶⁶⁴

L'elemento favolistico, ma anche la mancanza del lieto fine, sono presenti sia tramite l'immagine delle scarpe 'magiche', sia attraverso l'esperienza metamorfica di Rino che si trasforma in un lupo cattivo: "Rino si arrabbiò [...] ebbe, sotto i miei occhi, una specie di trasformazione. Diventò rosso in viso, si gonfiò intorno agli occhi e sugli zigomi, non seppe contenersi ed esplose in una serie di imprecazioni e bestemmie..." (AG, 161) Questo atteggiamento di Rino è foriero del fatto che non diventerà mai il padrone di un calzaturificio Cerullo. Sarà il personaggio della favola che vorrà molto ma otterrà solo il fallimento. E questo Lila veggente lo intuisce: "s'era visto già padrone del calzaturificio Cerullo e non voleva tornare ciabattino. Questo la preoccupava [...] Ora invece s'atteggiava a ciò che non era. Si sentiva vicino alla ricchezza. Un padroncino." (*ibid.*, 161-162) Più avanti nel racconto Rino vive un episodio di metamorfosi simile: è quando Marcello Solara si autoinvita a casa Cerullo e chiede di vedere le scarpe 'magiche'. Lila disobbedisce sia al padre sia al fratello dicendo: "Non gliele voglio nemmeno far toccare." (*ibid.*, 199) Sentendo questo, Rino s'arrabbia tanto che Lila gli dice: "sei diventato una bestia pazza." (*ibidem*) Eppure, "Alla fantasia credeva lei stessa [Lila], la sentiva realizzabile, e il fratello era un tassello importante di quella realizzazione." (*ibid.*, 162)

Il tema della metamorfosi e l'immagine della "bestia pazza" si legano anche agli episodi di sonnambulismo di Rino. Sono sempre la causa del comportamento anomalo di Lila 'cattiva' che si ribella a tutto e non ha paura di niente e di nessuno. La pazzia in questo caso non colpisce solo le donne (come Melina) ma anche gli uomini (in questo caso Rino che in varie occasioni è come se perdesse la propria ragione).

Un ulteriore elemento favolistico presente ne *L'amica geniale* è la contesa tra il bene e il male, ma anche tra passato e presente. Tale contesa spicca nella descrizione dell'ultima notte del 1958; una notte durante la quale favola e realtà si mescolano a vicenda, mentre Napoli viene vista da una prospettiva diversa: luci abbaglianti si mescolano alle esplosioni, e il "fumo densissimo della polvere da sparo rendeva ogni cosa nebulosa..." (AG, 162) Vecchi nemici si uniscono (Stefano invita nella propria casa anche la famiglia Peluso, il cui padre si dice abbia ucciso il suo) per 'combattere' contro i nemici comuni dell'"ora", cioè i Solara. Il 31 dicembre 1958 la casa di don Achille non fa più paura a tanta gente del rione perché apre le porte per festeggiare insieme. Di Stefano che accoglie alla porta gli invitati, Lenù scrive: "Lo trovai bellissimo, con modi da principe." (*ibid.*, 168)⁶⁶⁵ Tuttavia, quella che doveva essere soprattutto una festa, si trasforma in un racconto di pirati - con navi e galere che si attaccano l'un l'altra - allorché da terrazzi e balconi inizia la contesa di botti e fuochi d'artificio tra Stefano e amici da una parte, e famiglia Solara dall'altra. (*ibid.*, 171) Si può leggere tutto questo come un passo

⁶⁶⁴ Santovetti, 'Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de *L'amica geniale* (2011-2014) di Elena Ferrante', 186.

⁶⁶⁵ Stefano è ritratto come un principe anche nell'episodio in cui lui e Lila arrivano al Sea Garden, mentre Lenù e Antonio badano alle figlie della cartolaia: prima arriva Lila che "si muoveva come se in quel posto affollato non ci fosse nessuno." Poi segue Stefano che "baciò Lila sulle labbra come i principi fanno con le belle addormentate...", (AG, 277)

indietro verso lo stato primitivo, anche perché spiccano le oscenità sia a livello di parole che di gesti.⁶⁶⁶

Ciononostante, comprando le scarpe e i disegni di Lila e chiedendo di sposarla, Stefano - mago 'buono' e figlio dell'"orco cattivo" don Achille - voleva "inaugurare una nuova epoca di pace e di benessere per il rione..." (AG, 244) La sua era "ricchezza che stava nei fatti di ogni giorno, e perciò senza splendore e senza gloria." (*ibidem*) Di fronte a tutto questo Lenù scrive: "Mi adattai al patto che stavano stringendo, non volevo essere tagliata fuori. E complottammo per ore [...] per fare in modo che mutassero in fretta le persone, i sentimenti, la disposizione delle cose." (*ibid.*, 245) In questa 'favola', il mago (Stefano), la strega (Lila) e la confidente (Lenù) lavorano insieme per far nascere un nuovo mondo.

L'immagine di Stefano Carracci come "mago buono" e "principe azzurro" cambia drasticamente dopo la festa delle nozze. L'incanto tra Lila e Stefano termina appena Lila capisce che Stefano aveva barattato le sue scarpe disegnate da bambina con Marcello Solara. Dagli appunti che Lila scrive nei suoi quaderni, Lenù è testimone della metamorfosi vissuta da Stefano proprio durante la luna di miele: mentre Lila sta per chiudersi in bagno Stefano "con un guizzo animale l'afferrò per la vita, la sollevò per aria e la sbattè sul letto." (SNC, 40). Proprio in questi momenti, Lila scopre che "non è mai stato Stefano [...] è stato sempre il figlio grande di don Achille. [...] Il padre gli stava crepando la pelle, ne stava modificando lo sguardo, gli stava esplodendo dal corpo." (*ibid.*, 41) Il figlio dell'orco, Stefano, che minaccia e violenta Lila, e quest'ultima che cerca di mordere a sangue il marito durante la prima notte di nozze, s'ingaggiano in una lotta tra due bestie, tra l'orco cattivo e la strega. Si assiste alla vergine che viene stuprata dal mostro col sesso descritto come orribile creatura vivente: "il sesso tozzo [...] proteso sopra di lei, le sembrò un pupattolo senza braccia e senza gambe, congestionato da vagiti muti, smanioso di sradicarsi da quell'altro pupattolo più grande che diceva: mo' te lo faccio sentire..." (SNC, 42)⁶⁶⁷ È proprio una di quelle situazioni nella quale un racconto che sembrava una favola con un lieto fine muta in un incubo scioccante. Nel volume finale della tetralogia, Stefano sarà testimone di un ulteriore metamorfosi: da "bell'uomo di una volta era ridotto pelle e ossa, pallidissimo, i vestiti che indossava parevano di due misure più grandi. L'infarto lo aveva annientato, era atterrito, mangiava quasi niente..." (SBP, 331) Anche in questo caso si assiste alla caduta del principe azzurro.

Vi sono episodi che hanno caratteristiche di anti-favola. Il fratello di Lila, Rino, chiama sarcasticamente gli amici della sorella, che si erano vendicati dei Solara picchiandoli e distruggendo la loro macchina, "i paladini di Francia" (SNC, 43), e sarcasticamente si rivolge alla sorella chiedendole: "facci diventare ricchi senza complicarci la vita" (*ibidem*), come se Lila fosse il genio della lampada. A questo punto Lila capisce che è stato un grosso sbaglio fidarsi dell'orco cattivo accettando i suoi soldi quando erano bambine. Infatti a Lenù dichiara: "'Ti ricordi che invece delle bambole don Achille ci diede dei soldi?' [...] 'Non avremmo dovuto accettarli.' [...] 'Facemmo male: a partire da quel momento ho sempre sbagliato tutto.'" (SNC, 45-46)⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ Questo comportamento 'primitivo' ricorda quello descritto da Elizabeth Alsop come "regression to near barbarism" e "an almost evolutionary backsliding.", in Alsop, "Femmes fatales: 'La fascinazione di morte' in Elena Ferrante's *L'amore molesto* and *I giorni dell'abbandono*", p. 477.

⁶⁶⁷ Più avanti nel secondo volume della tetralogia si legge che Stefano "ha la forza di una bestia feroce." (SNC, 426)

⁶⁶⁸ Altra metamorfosi o trasformazione fisica viene vissuta da Alfonso Carracci, fratello di Stefano, marito di Lila. Si assiste alla presenza di una creatura ermafrodita, "lui che combatteva la virilità femminilizzandosi sempre

6.6 UNA LETTURA PROPPIANA DE *L'AMICA GENIALE*

Nella sua analisi di cento fiabe popolari russe, *Morfologia della fiaba* (1928), il linguista e antropologo russo Vladimir Propp (1895-1970) propone una struttura che serve da modello a tutte le narrazioni, identificando 31 funzioni, o sequenze, che compongono il racconto.⁶⁶⁹ Ciascuna di queste funzioni rappresenta una situazione tipica nello svolgimento della trama di una fiaba, richiamando specificamente i personaggi e i loro ruoli particolari. Perciò, nell'analisi di Propp quello che è importante è ciò che fa il personaggio, non chi sia. Di questi personaggi-tipo Propp ne individua otto,⁶⁷⁰ almeno cinque dei quali si possono rinvenire nella tetralogia napoletana di Ferrante: l'antagonista, l'aiutante, il donatore, l'eroe o la vittima/il ricercatore, e il falso eroe. A parte questi, Propp propone uno schema modello, composto dalle seguenti parti: l'equilibrio iniziale (o esordio); la rottura dell'equilibrio iniziale (o movente/complicazione); le peripezie o disavventure dell'eroe; e infine, il ristabilimento dell'equilibrio (o conclusione).

Nelle pagine d'esordio della tetralogia napoletana, l'equilibrio iniziale è costituito dalla serena condizione di vita in cui si trova la protagonista, Elena Greco (Lenù), donna ormai anziana di 66 anni che nel 2010 vive a Torino. Ora che le tre figlie sono cresciute e ciascuna ha una vita propria, Lenù ha alle spalle una vita di successo come scrittrice di tanti libri di narrativa e di saggistica, e non ritorna alla città natale, Napoli, da tanti anni.⁶⁷¹ La rottura dell'equilibrio viene introdotta nel racconto subito tramite la telefonata di Rino, che informa Lenù che sua madre, Lila Cerullo, è scomparsa già da tanti giorni. A questo punto Lenù decide di rompere il suo equilibrio-routine allontanandosi (funzione numero 1) dallo stato di sicurezza del suo ambiente domestico a Torino e iniziando come reazione alla notizia un viaggio nella memoria.

È qui che inizia la fase delle peripezie dell'eroe (in questo caso un'eroina): Lenù intraprende questo viaggio retrospettivo nella memoria tramite la scrittura. Decidendo di scrivere, Lenù infrange il divieto di Lila (infrazione, funzione numero 3) raccontando la storia di lei e della sua amica Lila (malgrado il divieto-interdizione da parte di Lila di non scrivere mai di lei, funzione numero 2)⁶⁷² da quando avevano 6 anni, cioè quando si sono conosciute alle elementari. Un episodio di primaria importanza di quel primo periodo è quando le due amiche buttano le loro due bambole nello scantinato.

Il ristabilimento dell'equilibrio, o conclusione, arrivano nel quarto volume della tetralogia quando Lenù finisce di scrivere il suo lungo racconto della memoria e ritrova le due bambole andate perse 60 anni prima sulla cassa delle lettere a casa sua a Torino.

Si può tentare di individuare qualche personaggio-tipo, insieme ad altre funzioni di tipo proppiano, in relazione alla tetralogia de *L'amica geniale*. L'antagonista è colui che lotta contro l'eroe. Se nel caso della tetralogia l'eroe (o eroina) è Lenù, allora l'antagonista può essere la sua amica Lila, ricordando che in tanti momenti Lenù considera l'amica geniale come rivale diretta. Basta menzionare la loro rivalità quando erano ancora bambine e giovani a scuola; il loro rapporto di contesa in relazione a Nino Sarratore, più tardi amante di ambedue in periodi

più..." (SBP, 43), e "Ora, misteriosamente, con quei capelli lunghi a coda di cavallo, assomigliava a Lila." (SBP, 45)

⁶⁶⁹ Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2000, pp. 31-70. Nel mio breve tentativo presente ho individuato 12 su un totale di 31 funzioni in relazione alla tetralogia ferrantiana.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, pp. 85-89.

⁶⁷¹ "Nel 2000 rimasi sola, Imma andò a studiare a Parigi [...] Nel giro di un paio d'anni cominciai a sentire la vecchiaia [...] nel 2003 [...] i tredici romanzi e i due volumi di saggi che avevo alle spalle..." (SBP, 319)

⁶⁷² Lila ammonisce Lenù con le parole: "Guarda che ti tengo d'occhio. [...] Ti vengo a frugare nel computer, ti leggo i file, te li cancello." (SFR, 20)

diversi;⁶⁷³ e l'idea o sospetto da parte di Lenù che Lila stesse scrivendo un suo romanzo per rubarle il suo successo come scrittrice.

Se, da un altro punto di vista, si considerano Lenù e Lila come le due eroine del racconto ferrantiano, allora l'antagonista, o antagonisti in questo caso, sarebbero i fratelli Solara. Basta rammentare l'antagonismo tra Lila e i Solara fin da bambina;⁶⁷⁴ la lotta di Lila e Lenù contro le attività camorristiche dei Solara tramite la scrittura di denuncia (le due eroine combattono direttamente l'antagonista, funzione lotta - numero 16 -, e funzione vittoria - numero 18 -, uccisione dei Solara).

L'aiutante nella tetralogia potrebbe essere Lila stessa, che in questo caso non è un mago ma una "strega". Lila assiste l'eroina, Lenù, nell'ottenere successo dopo successo nei suoi studi, aiutandola a superare gli esami di greco e latino e più avanti comprando i libri necessari all'amica, offrendole anche uno spazio dove studiare nel suo nuovo appartamento da sposata nel rione nuovo. Lila dà una mano a Lenù persino quando si sposa e ha le proprie figlie, occupandosi di loro ogniqualvolta Lenù deve lasciare casa per ragioni di promozione dei suoi libri.

La funzione del donatore la assume il personaggio che prepara l'eroe o gli fornisce l'oggetto magico. Potrebbero essere in questo caso sia Lila, per le ragioni appena fornite, ma anche le insegnanti di Lenù, Oliviero e Galiani, che le forniscono l'opportunità di proseguire nei suoi studi. In questo caso l'opportunità di istruirsi è per Lenù come un oggetto magico che lei coglie al volo e che le permetterà di uscire fuori dal rione-gabbia per studiare alla Normale di Pisa (funzione partenza, numero 11).

In un certo senso, l'eroe e il ricercatore è Lenù nel suo viaggio pieno di avventure diverse (studio, matrimonio, maternità, separazione, successo editoriale, viaggi di promozione). Anche Lila può essere intesa come un'eroina o ricercatrice: lei cerca di migliorare la situazione generale prima della propria famiglia e poi dell'intero rione dove vive per tutta la vita. Lila in questo caso assume anche il ruolo di vittima: già da bambina è vittima del padre che la picchia e non le permette di continuare gli studi superiori; più tardi è vittima della violenza subita da parte del marito Stefano;⁶⁷⁵ e infine, Lila è anche vittima dei fratelli Solara o dello stesso destino quando le viene rapita la propria figlia, Tina (la sua scomparsa rimane un mistero). Lila si ribella contro la violenza del marito (funzione consenso, numero 10), lasciando la casa matrimoniale (funzione partenza, numero 11).⁶⁷⁶ Con la scomparsa di sua figlia, Tina, l'eroina

⁶⁷³ Tale rivalità si esprime anche nel terzo volume della tetralogia, quando Lenù pensando tra sé e sé dice questo di Lila: "Pensai per un attimo che se le avessi dato tempo mi avrebbe tolto mio marito come mi aveva tolto Nino. Ma non mi sentii gelosa: se fosse accaduto sarebbe accaduto solo per voglia di scavare ulteriormente un solco tra noi..." (SFR, 305); e anche nel quarto volume, quando Lenù di Lila pensa così: "Fa finta di essere una persona gentile e affettuosa, ma poi ti urta leggermente, ti sposta appena, e ti guasta." (SBP, 117)

⁶⁷⁴ Nel secondo volume della tetralogia, parlando di Michele Solara a Lenù, Lila dice: "... se solo mi sfiora, si brucia: sono io che faccio male alla gente." (SNC, 141)

⁶⁷⁵ È una violenza che rende Lila più cattiva (infatti Lenù pensa: "quanto la stavano rendendo cattiva l'umiliazione e la sofferenza", SNC, 84), inafferrabile, come se fosse una creatura metamorfica ("...Lila che da quando era la signora Carracci diventava un'altra ogni giorno di più.", SNC, 82)

⁶⁷⁶ Nel secondo volume della tetralogia Lila trascorre alcuni giorni insieme a Nino in un appartamento povero nei Campi Flegrei. Malgrado in realtà questo sia "un ritorno alla miseria dell'infanzia", Lila "si senti invece come se, per una magia buona, fosse sparita da un posto dove soffriva e fosse riapparsa in un altro posto che le prometteva la felicità." (SNC, 356) È una felicità che dura pochi giorni. Con la fine dell'idillio con Nino finisce il periodo magico, ed è proprio qui che si scorge di nuovo la favola di Cenerentola, ma al contrario. Essendo andato via Nino, "L'appartamento si mostrò all'improvviso per quel che era, uno spazio squallido con pareti attraversate da tutti i rumori della città. Si accorse del malodore, degli scarafaggi che arrivavano dalla porta delle scale, delle macchie di umido sul soffitto, e sentì per la prima volta l'infanzia che la riagguantava, non quella delle

viene ferita/danneggiata (funzione danneggiamento/mancazza, numero 8, ma anche funzione marchiatura, numero 17, o punita, funzione numero 30). In questo caso non arriva mai la fase della rimozione (durante la quale viene posto rimedio al danno iniziale e si risolve la mancanza, funzione numero 19) dato che Tina, figlia di Lila, non viene mai trovata, liberata o riconsegnata.

Infine, i falsi eroi potrebbero essere sia Lila sia Lenù. Da un lato Lila cerca di rubare Nino Sarratore a Lenù; dall'altro, Lenù ruba le idee di Lila (superando ogni esame a massimi voti adottando gli insegnamenti e le teorie dell'amica geniale, come succede anche nel caso del tema che riguarda Didone, AG, 183-184), diventando lei una scrittrice famosa e di spicco. Nel quarto volume della tetralogia Lenù scrive il breve romanzo *Un'amicizia* che tratta della scomparsa di Tina, figlia di Lila. In questo caso la scrittura serve come mediazione (funzione numero 9), nel senso che scrivendo questo romanzo Lenù cerca di palesare il danno o la mancanza.

6.7 IL FANTASTICO CHE GUARDA VERSO IL FUTURO: IMMAGINI POST-APOCALITTICHE

Quella di Ferrante è soprattutto una narrazione che non si distanzia dal reale ma, come si è visto, ci sono momenti che si avvicinano alla narrazione fantastica, come quando si descrivono i momenti di smarginatura di Lila o quando esplode la pentola di rame. Ci sono persino spazi particolari che si distanziano dal mondo 'normale' vissuto nella vita quotidiana e si avvicinano all'"ignoto", ambientazioni che dal punto di vista descrittivo hanno sia del fantastico (del "nebuloso"⁶⁷⁷) sia del post-apocalittico.

Il tunnel "separa il rione dal resto del mondo."⁶⁷⁸ Una volta Lila e Lenù, ancora bambine, decidono di "mettersi in cammino" (AG, 70) e arrivare fino al mare. Spicca il linguaggio iperbolico, proprio dello stile favolistico: "quando uscimmo dal tunnel e trovammo su una strada tutta dritta a perdita d'occhio [...] a farla tutta si arrivava al mare." (*ibid.*, 71) È questa come una seconda prova, o iniziazione, che si lega subito alla prima: "Mi sentii esposta all'ignoto con gioia. Niente di paragonabile alla discesa negli scantinati o all'ascesa fino alla casa di don Achille. C'era un sole nebuloso, un forte valore di bruciato..." (*ibidem*) Quella che segue è una descrizione che ha del primordiale e del post-apocalittico allo stesso tempo: muri crollati invasi dalle erbacce, clangori degli edifici bassi (suoni non umani), un cavallo che calava cautamente giù da un terrapieno e attraversava la strada nitrendo (da notare l'assenza di esseri umani), una donna giovane che si pettinava col pettine stretto per i pidocchi, bambini mocciosi che guardarono minacciosamente (bambini minacciosi che riflettono una perdita dell'innocenza, perciò bambini trasformati in adulti), un uomo grasso che sbuca da una casa diroccata e mostra a Lila e Lenù il pene (ancora figura dell'orco). (*ibidem*) Fantasia e realtà s'intrecciano subito dopo quando si legge che tutto questo non fa parte del perturbante, anzi è parte della quotidianità delle due amiche: "lo stradone che stavamo percorrendo non ci sembrò diverso dal segmento su cui ci affacciavamo ogni giorno." (*ibidem*)⁶⁷⁹

fantasticherie, ma l'infanzia delle privazioni crudeli, delle minacce e delle mazzate. Anzi scoprì di colpo che una fantasia che ci aveva confortato fin da ragazzine - diventare ricche - le era svaporata dalla testa." (SNC, 366-367)

⁶⁷⁷ Ferrante, AG, 71.

⁶⁷⁸ Curti, p. 52.

⁶⁷⁹ Altra descrizione che ha del post-apocalittico, però allo stesso tempo fa parte della quotidianità della vita nel rione, si legge nel secondo volume della tetralogia: "... le madri di famiglia del rione vecchio [...] Si trascinavano

In questo ambiente che ha tratti post-apocalittici Lenù si ricorda che “La gente pareva del tutto indifferente alla nostra sorte. E intanto ci cresceva intorno un paesaggio d’abbandono: bidoni ammaccati, legna bruciata, carcasse d’auto, ruote di carretta coi raggi spezzati, mobili semidistrutti, ferraglia rugginosa.” (AG, 72) In questo viaggio verso l’ignoto, tutto viene descritto tramite un linguaggio binario - luce e buio, basso e alto, indietro e avanti, verticale e orizzontale -, come si legge anche in questo altro passo:

Il cielo, che all’inizio era molto alto, si era come abbassato. Alle nostre spalle stava diventando tutto nero, c’erano nuvole grosse, pesanti, che poggiavano sopra gli alberi, i pali della luce. Davanti a noi, invece, la luce era ancora abbagliante, ma come incalzata ai lati da un grigiore violaceo che tendeva a soffocarla. Si sentirono tuoni lontani. Ebbi paura [...] Lila [...] Aveva la bocca aperta, gli occhi spalancati... (*ibidem*)

Non si arriva al mare perché alla fine tale destinazione si rivela, nelle parole di Lila, troppo lontana. (AG, 73)

Un’altra circostanza de *L’amica geniale* in cui ci si distacca dal presente per vivere momenti di preveggenza si verifica nel momento in cui Lila sperimenta la smarginatura. Sempre nell’occasione di Capodanno del 1958-59, Lenù ricorda:

Lila non so, era muta, presa dallo spettacolo come da un enigma.

Le stava accadendo la cosa [...] che lei in seguito chiamò smarginatura [...] Lila immaginò, vide, sentì [...] suo fratello che si rompeva. Rino [...] perse la fisionomia che aveva sempre avuto da quando se lo ricordava [...] qualcosa violò la struttura organica di suo fratello, esercitò su di lui una pressione così intensa che ne spezzò i contorni, e la materia si espanse come un magma mostrandole di che cosa era veramente fatto [...] ogni margine cadeva e anche lei, i suoi margini, diventavano sempre più molli e cedevoli. (AG, 172)

Questo è un momento nel quale la luce viene ingoiata dalle tenebre, “come se in una notte di luna piena sul mare, una massa nerissima di temporale avanzasse per il cielo, ingoiasse ogni chiarore, logorasse la circonferenza del cerchio lunare e sformasse il disco lucente...” (*ibidem*) È una descrizione che ha aspetti gotici e post-apocalittici e fantastici (inclusa è persino l’idea di scomposizione dell’essere, o *pixelation*).⁶⁸⁰

Altra circostanza che ha del post-apocalittico viene descritta nel quarto volume della tetralogia napoletana, legata al terremoto del 23 novembre 1980:

Fuori casa era peggio che dentro, tutto era mobile e urlante, fummo investite da dicerie che moltiplicarono il terrore. Si erano visti bagliori rossi verso la ferrovia. Il Vesuvio si era risvegliato. Il mare era andato a sbattere contro Mergellina, la Villa comunale, il Chiatamone. C’erano crolli ai Ponti Rossi, il cimitero del Pianto era sprofondato insieme ai morti, tutta Poggioreale era distrutta. I carcerati o erano sotto le macerie o erano scappati e adesso ammazzavano la gente tanto per farlo. Il tunnel che portava alla Marina era venuto giù, seppellendo mezzo rione che scappava. (SBP, 159)

Durante questi lunghi istanti di terremoto è come se la realtà si smarginasse, e la Lila che ha paura del terremoto “sembrava essere emersa direttamente dalle viscere della terra...” (*ibid.*, 160) Subito dopo il terremoto, si legge che Lenù “ebb[e] l’impressione che una legione di

magrissime, con gli occhi e le guance infossate, o con sederi larghi, caviglie gonfie, petti pesanti [...] 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. Quando cominciava quella trasformazione?” (SNC, 102)

⁶⁸⁰ Nel terzo volume della tetralogia Lila dice a Lenù: “Ti ricordi quello che facemmo con la mia foto da sposa? Voglio continuare per quella strada. Viene il giorno che mi riduco tutta a diagrammi, divento un nastro bucherellato e non mi trovi più.” (SFR, 315)

demoni la [Lila] incalzasse.” (*ibid.*, 167)⁶⁸¹ È un’osservazione che ricorda vari altri passi della tetralogia. Ad esempio le parole di Pietro Airola a Lenù, sempre riguardanti Lila: “È difficile constatare ogni giorno che tu sei libera e lei è rimasta prigioniera. Se c’è un inferno si trova dentro la sua testa insoddisfatta...” (*ibid.*, 376); quello che si diceva nel rione dopo l’arresto di Enzo, compagno di Lila, considerata dalla gente come “la sua [di Enzo] anima nera, più intelligente e più pericolosa di lui...” (*ibid.*, 406); l’ultimo incontro tra le due amiche geniali: “L’ultima immagine che mi offrì di se stessa fu di una donna di cinquantuno anni che ne dimostrava dieci di più e che di tanto in tanto, mentre parlava, era investita da fastidiose ondate di calore, diventava rosso fuoco. Anche il collo si chiazzava, le veniva uno sguardo smarrito...” (*ibid.*, 430)

6.8 CONCLUSIONE

Nella tetralogia de *L’amica geniale* si assiste alla “copresence of oddities, the interaction of the bizarre with the entirely ordinary [...] the irreducibly hybrid nature of experience”, e cose impossibili e implausibili accadono continuamente (come gli episodi di smarginatura, l’esplosione della pentola).⁶⁸² Assistiamo a “different geometries at work constructing a double space”⁶⁸³ (quello reale e quello magico-fantastico), a persone che vorrebbero reinventare il mondo⁶⁸⁴ (in questo caso Lila), al motivo della trasformazione-metamorfosi (don Achille, Rino, Stefano),⁶⁸⁵ a tante dualità cartesiane (“antinomies between natural and supernatural, explicable and inexplicable”),⁶⁸⁶ e a quello che Roland Barthes chiama spazio stereografico.⁶⁸⁷ *L’amica geniale* è un romanzo scritto nel terzo millennio che racconta tante realtà contemporanee (come la miseria, la violenza domestica, l’oggettificazione della donna, la Camorra, le gelosie, la pazzia, l’amore e la crisi d’amore, la relazione madre-figlia), ma al contempo sullo sfondo ‘echeggiano’ tanti ipotesti di tipo fiabico-mitico-favolistico. Tutto questo per creare alla fine “uno straordinario prodotto della mente, un mondo autonomo fatto di parole tutte volte a dire la verità di chi scrive.”⁶⁸⁸

⁶⁸¹ Riguardo elementi di possessione demoniaca nella tetralogia ferrantiana si legga Yuri Corrigan, ‘Comparative Demonologies: Dostoevsky and Ferrante on the Boundaries of the Self’ <https://www.academia.edu/32645590/Comparative_Demonologies_Dostoevsky_and_Ferrante_on_the_Boundaries_of_the_Self> [Consultato il 24 febbraio 2018].

⁶⁸² Rawdon Wilson, “The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism,” in *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham & London, Duke University Press, 1995, p. 210.

⁶⁸³ *Ibidem*.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 213.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 223. Nella stessa pagina Wilson scrive: “Magical realism can be, and indeed is, used to describe virtually any literary text in which binary oppositions, or antinomies, can be discovered.”

⁶⁸⁷ Cioè “the space of an intertextual *enchainment* in which one text, or sliver of a text, associates itself with, pulls into its own textual space, some other text, or textual shard. In literature [...] one space can contain other spaces. And while this may seem paradoxical in the extreme, it does belong to the experience of reading.”, Wilson, p. 226.

⁶⁸⁸ Ferrante, *La frantumaglia*, p. 237.

CAPITOLO 7

IL TEMA METASCRIPTURA

7.0 INTRODUZIONE

“[S]ullo scrivere rifletto da sempre...”. Questa è la risposta che Elena Ferrante dà a Eva Ferri, una delle sue editrici all’e/o.⁶⁸⁹ Tale riflessione è presente ne *La frantumaglia* (pubblicato e poi ampliato per due volte consecutive: nel 2003, nel 2007 e nel 2016), descritto da Stiliana Milkova come un’esegesi di tutti i generi, un’esplorazione dei meccanismi narrativi di Ferrante, dell’immaginario femminile e del processo creativo, ma anche come la prima monografia accademica su Elena Ferrante, un auto-apprendimento (“self-study”) dettagliato della sua poetica che attinge a un repertorio di testi letterari e filosofici occidentali, offrendo simultaneamente la propria struttura teoretica.⁶⁹⁰ Ferrante continua a riflettere sulla propria identità autoriale nel recente *L’invenzione occasionale*.⁶⁹¹ Ma già da prima, nella sua tetralogia napoletana,⁶⁹² Ferrante, come si vedrà nel capitolo presente, tratta delle dinamiche dello scrivere.

Scrivendo a proposito del romanzo riflessivo, Robert Stam evidenzia le sue forti affinità con quello che Northrop Frye chiama “anatomy”, aggiungendo che i grandi anatomisti sono quelli che sfruttano la più ampia gamma possibile di fonti, e mettono insieme materiale di alta e bassa qualità fondendolo in arte, portando così generi minori a livelli più alti. Stam chiama questo il gioco polifonico di voci generiche, in quanto per sua natura il romanzo orchestra una polifonica diversità di materiali in una nuova forma narrativa, saccheggiando ripetutamente e annettendo arti affini, così creando romanzi di tipo poetico, cinematografico e giornalistico. Tutto ciò si lega all’idea di ibridazione dei generi, in cui il significato dell’opera d’arte deriva in parte dalle tensioni creative generate dall’interazione di tali generi, tensioni che spingono il lettore/spettatore a riflettere sulla natura dello stesso genere come uno dei modi in cui la

⁶⁸⁹ Elena Ferrante, *La frantumaglia: carte: 1991-2003, tessere: 2003-2007, lettere: 2011-2016*, Nuova edizione, Dal mondo Italia (Roma: Edizioni e/o, 2016), p. 277.

⁶⁹⁰ Stiliana Milkova, ‘Framing by Fragmentation: Elena Ferrante’s “Incidental Inventions,”’ Translated from Italian by Ann Goldstein’, *Reading in Translation* (blog), 11 November 2019, <https://readingintranslation.com/2019/11/11/self-construction-by-fragmentation-elena-ferrantes-incidental-inventions-translated-from-italian-by-ann-goldstein/>. Per Tiziana De Rogatis *La frantumaglia* è “un percorso di riflessione sulla propria scrittura, su quella altrui [...] e sul proprio bisogno di anonimato”, in ‘Scegliere il punto di vista di una donna. Sul presunto smascheramento di Elena Ferrante’, *Nazione Indiana* (blog), 5 October 2016, <https://www.nazioneindiana.com/2016/10/05/scegliere-punto-vista-donna-sul-presunto-smascheramento-elena-ferrante/>.

⁶⁹¹ Elena Ferrante and Andrea Ucini, *L’invenzione occasionale* (Roma: e/o, 2019). Riguardo l’identità autoriale di Ferrante scrive anche Claudia Carmina in ‘Dalle Cronache Del Mal d’amore al Ciclo Dell’Amica Geniale: Continuità Ed Evoluzione Nella Narrativa Di Elena Ferrante’.

⁶⁹² Emma Van Ness chiama la tetralogia una “metaliterary series.”, in Emma Van Ness, ‘Dixit Mater: The Significance of the Maternal Voice in Ferrante’s Neapolitan Novels’, in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 295.

‘realtà’ viene mediata attraverso l’arte.⁶⁹³ In questa luce Elena Ferrante può essere considerata come un’“anatomista”, dato che fonde nella sua tetralogia generi di natura sia popolare sia letteraria, tra i quali il romanzo rosa, il *feuilleton*, il giallo, il fotoromanzo, il romanzo di denuncia e il romanzo di formazione.

Inoltre Stam descrive l’arte non come una finestra sul mondo ma come un palinsesto, o un evento intertestuale, in cui si trovano tra le righe o ai margini riferimenti ad altri testi.⁶⁹⁴ Stam ricorda che il termine ‘intertestualità’ fu introdotto per la prima volta da Julia Kristeva nella sua traduzione del concetto bakhtiniano di ‘dialogico’, cioè la presenza simultanea dentro un testo letterario di due o più testi che s’intrecciano e che si relativizzano a vicenda.⁶⁹⁵ Ogni testo, per Kristeva, è un ‘mosaico di citazioni’ che assorbe e trasforma altri testi. Perciò tutti i testi sono tessuti di formule anonime, variazioni su quelle formule, citazioni conscie e inconscie, confluenze e inversioni di altri testi.⁶⁹⁶

Del concetto di palinsesto scrive anche Caterina Verbaro. Se, come dice Verbaro, la scrittura di Lenù nasce “dalla ‘cancellatura’ di un indicibile testo-altro, le cui tracce sotterranee, a saperle leggere, possono ancora svelarsi in controluce”,⁶⁹⁷ allora tale “indicibile testo-altro” non è solo il testo/romanzo ipotetico che Lenù crede che Lila stia scrivendo, ma è anche la stessa vita di Lila (madre)-Tina (figlia), che non è scritta ma vissuta, che Lenù ‘traduce’ in scrittura, cioè in testo scritto e pubblicato.

Questo discorso va collegato a quello di Dayna Tortorici, che sostiene che Lila e Lenù non possono essere scisse: senza Lila, nella tetralogia napoletana, Lenù non avrebbe avuto niente da scrivere. Tortorici aggiunge che, come Lenù, Ferrante sa che l’autorialità non è mai il lavoro isolato di un artista individuale, perché l’autore deve tutto a quello che ricorda sia dalle proprie esperienze che da altre letture. Secondo Tortorici Ferrante sa che tutte le opere letterarie sono frutto della tradizione, di tante capacità, e di una sorta di intelligenza collettiva. Tortorici osserva persino che le speculazioni dei media, alcuni dei quali considerano Ferrante non una scrittrice singola ma un gruppo di autori, non devono essere considerate in senso limitativo, bensì come un omaggio: una manifestazione di rispetto a Elsa Morante, ai collettivi femministi, alla tradizione letteraria precedente, e alle sue madri.⁶⁹⁸

7.1 LA SCRITTURA COME CAPACITÀ CONDIVISA TRA LILA E LENÙ

In uno dei suoi saggi, Massimo Fusillo osserva che la storia di Lila e Lenù è

costellata da episodi di scrittura a due, di dissoluzione della nozione classica di autore: dal primo articolo di Lenù tagliato e rimontato da Lila, alla creatività folle sul ritratto

⁶⁹³ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (New York: Columbia University Press, 1992), pp. 131, 132.

⁶⁹⁴ Stam, p. 132.

⁶⁹⁵ Stam, p. 20.

⁶⁹⁶ *Ibidem*.

⁶⁹⁷ Caterina Verbaro, ‘Cancellature. Il caso Elena Ferrante/5’, *La letteratura e noi*. Blog diretto da Romano Luperini, consultato 22 January 2018, <https://www.lalletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/357-cancellature-il-caso-elena-ferrante-5.html>.

⁶⁹⁸ Tortorici, ‘Those Like Us. On Elena Ferrante’.

fotografico da appendere nel negozio di scarpe di Piazza dei Martiri [...] fino alla splendida scena in cui scrivono per la prima volta insieme al computer e restano ammaliati da come permetta una maggiore fluidità del testo e dei suoi confini anche autoriali.⁶⁹⁹

Tale capacità condivisa tra le due amiche (“io, io e Lila, noi due...”, AG 134) viene descritta come “quella capacità che insieme - solo insieme - avevamo di prendere la massa di colori, di rumori, di cose e persone, e raccontarla e darle forza.” (*ibid.*)

La parola chiave è “insieme”, soprattutto perché indica la traccia di Lila dentro la scrittura di Lenù.⁷⁰⁰ È una traccia (“la traccia visibile della presenza di lei dentro le mie parole.”, AG 297) che cambia in meglio la scrittura di Lenù.⁷⁰¹ Tale effetto lo ammette Lenù stessa quando, nel primo volume della tetralogia, la narratrice chiede all’amica di leggere e ripassare un suo articolo che deve poi dare a Nino per una rivista che si pubblica al liceo che frequenta:

Le cancellature, gli spostamenti, le piccole aggiunte e, in qualche modo, la sua stessa grafia mi diedero l’impressione che io fossi scappata da me e che ora corressi cento passi più avanti con un’energia e insieme un’armonia che la persona rimasta indietro non sapeva di avere. (AG, 297)

Di tale forte influenza che Lila esercita su Lenù si legge anche nel secondo volume, quando quest’ultima ammette ancora: “E 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...” (SNC 336-337). Poco prima, però, Lenù sostiene che il processo di raccontare diventa più facile senza Lila (“il tempo si acquieta e i fatti salienti scivolano lungo il filo degli anni come valigie sul nastro di un aeroporto; li prendi, li metti sulla pagina ed è fatta.”, SNC 336), e che “è Lila a rendere faticosa la scrittura.” (*ibid.*)

È una fatica, quest’ultima, che rende la scrittura qualcosa di misteriosamente potente, come osserva il redattore di Milano riguardo il romanzo d’esordio di Lenù (“... c’è qualcosa di potente che non riesco a capire da dove viene.”, SNC 450). Proprio nelle parti finali del secondo volume della tetralogia, Lenù capisce che il racconto che Lila aveva scritto senza firmarlo da bambina, chiamato *La fata blu*, è servito come ispirazione al suo primo romanzo, dandole l’opportunità di affermarsi nel campo della scrittura.⁷⁰² Questa forza della quale parla il redattore ricorda le parole di Lenù riguardo l’unica lettera che le aveva scritto Lila durante il soggiorno estivo a Ischia nel primo volume:

⁶⁹⁹ Massimo Fusillo, ‘Sulla Smarginatura. Tre Punti-Chiave per Elena Ferrante’, *Allegoria* XXVIII, no. 73 (gennaio/giugno 2018): p. 152.

⁷⁰⁰ Riguardo la parola “confini” Natalie Bakopoulos asserisce che tra la narrazione di Lenù e i quaderni di Lila ci sono confini che sfumano perché non si capisce esattamente quando Lenù racconta direttamente dai quaderni di Lila, e quando narra direttamente dalle proprie esperienze vissute insieme all’amica, in ‘We Are Always Us: The Boundaries of Elena Ferrante’, *Michigan Quarterly Review* 55, no. 3 (6 October 2016): pp. 411-412.

⁷⁰¹ Tale discorso ricorda le parole di Ferrante stessa: “... quando si fa un lavoro creativo si è abitati da altro, in qualche misura si diventa altro. Ma quando si smette di scrivere si ridiventa se stessi, la persona che comunemente si è, nelle occupazioni, nei pensieri, nel linguaggio.”, in *La frantumaglia: carte: 1991-2003, tessere: 2003-2007, lettere: 2011-2016*, Nuova edizione, Dal mondo Italia (Roma: Edizioni e/o, 2016), p. 54.

⁷⁰² “Le paginette infantili di Lila erano il cuore segreto del mio libro. Chi avesse voluto sapere cosa gli dava calore e da dove nasceva il filo robusto ma invisibile che saldava le frasi, avrebbe dovuto rifarsi a quel fascicolo di bambina, dieci paginette di quaderno, lo spillo arrugginito, la copertina colorata in modo vivace, il titolo, e nemmeno la firma.”, SNC 453.

... la scrittura conteneva la voce di Lila [...] C'era, nella *Fata blu*, la stessa qualità che mi colpiva adesso: Lila sapeva parlare attraverso la scrittura [...] lei si esprimeva con frasi sì curate, sì senza un errore pur non avendo continuato a studiare [...] non lasciava traccia di innaturalità, non si sentiva l'artificio della parola scritta." (AG 222)

Lenù rimane convinta fino alla fine che Lila abita dentro la sua scrittura. In questo senso è lei la Fata blu.⁷⁰³ Lenù stessa ammette agli inizi del quarto volume della tetralogia che:

Lei [cioè Lila] è l'unica che può raccontarlo, se davvero è riuscita a inserirsi in questa catena lunghissima di parole per modificare il mio testo, per introdurre ad arte anelli mancanti, per sganciarne altri senza darlo a vedere, per dire di più di quanto io voglia, più di quanto io sia capace di dire... (SBP 16)

Dietro questo processo di scrittura c'è la fusione di due teste che si urtano "l'una contro l'altra [...] fino a diventare una sola." (SBP 294)

Anche quando scrive il suo racconto *Un'amicizia*, Lenù non manca di attribuire all'amica il merito d'aver servito come ispirazione e stimolo per scriverlo: "Lo feci perché tutto ciò che veniva da lei, o che le attribuivo, mi sembrava, fin da bambina, più significativo, più promettente di ciò che veniva da me." (SBP 442)

Il pianto finale di Lenù, dopo il ritrovamento o la restituzione delle due bambole, Tina e Nu, non deve essere inteso in senso negativo. È vero che Lenù capisce che Lila "[la] aveva ingannata, [la] aveva trascinato dove voleva lei, fin dall'inizio della [loro] amicizia.", e che "Per tutta la vita aveva raccontato una sua storia di riscatto, usando il [suo] corpo vivo e la [sua] esistenza." (SBP 451) Tale consapevolezza però rafforza il fatto che Lenù e Lila sono state da sempre due persone legate insieme, una che rispecchiava l'altra, e perciò interdipendenti: da una parte, c'è Lila 'demiurga' che racconta tramite persone vive e corpi vivi; dall'altra, c'è Lenù che racconta attraverso la sua penna. Ciò serve peraltro a ricordare che è pur sempre Lenù a scrivere quello che Lila racconta, sì, ma non ha mai scritto.⁷⁰⁴

Secondo Lidia Curti, "La scrittura di Lila è alla mercè di Elena",⁷⁰⁵ parole che concordano con quelle di Ambra Pirri: "Lenù scrive [...] anche per essere lei a raccontare Lila; è sua la narrazione, è suo il punto di vista; è lei che dà voce e spesso, fin troppo spesso gliela toglie. Lo fa e continua a farlo anche se Lila non vuole, anche se l'ha invitata a non scrivere di lei..."⁷⁰⁶ Invece, per Stilian Milkova, Lila e Lenù sono collaboratrici paritarie, due voci che si fondono

⁷⁰³ Ferrante stessa scrive: "Lenù è una scrittrice; il testo che leggiamo è il suo; la scrittura di Lenù nasce, come tante altre cose della sua esperienza, da una sorta di gara segreta con Lila; Lila stessa [...] ha da sempre una scrittura [...] che agisce su Lenù come un pungolo; il testo che leggiamo quindi conserva sicuramente tracce di quel pungolo; la scrittura di Lila [...] è iscritta nella scrittura di Elena.", Ferrante, *La frantumaglia*, p. 277.

⁷⁰⁴ Secondo Adriana Guarro Romero quella tra Lenù e Lila è un tipo di amicizia che deforma il concetto di "amicizia narrativa" di Adriana Cavarero trattato nel suo libro *Tu che mi guardi tu che mi racconti* del 1997. Secondo Guarro Romero Lenù narratrice usa la storia raccontata dall'amica Lila non per far sì che l'amica si auto-convalidasse, ma come atto egoistico, cioè per il proprio beneficio e per costruire la propria presenza immaginaria ("fictional presence"), in Adriana Guarro Romero, 'Narrative Friendships in Elisabetta Rasy's Posillipo and Elena Ferrante's Neapolitan Novels', *Italica* 96, no. 2 (2019): pp. 259–83.

⁷⁰⁵ Lidia Curti, 'Tra presenza e assenza', in *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza* (Iacobelli editore, 2016), p. 50.

⁷⁰⁶ Ambra Pirri, 'Elena Ferrante: nomi e corpi ambivalenti', in *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli editore (Roma, 2016), p. 58.

in una, anche perché quello che fa Lenù è “tradurre” i testi e la vita di Lila in narrativa.⁷⁰⁷ È una riflessione, questa, ribadita da Lisa Mullenneaux, quando scrive che “Despite the tension of their rivalry and the demands of their lives, there’s non better co-author than Lila.”⁷⁰⁸

7.2 UNA SCRITTURA AUTENTICA CONTRO UNA CHE IMBROGLIA

Il lettore della tetralogia ferrantiana sa che il destino ha voluto che le due amiche geniali⁷⁰⁹ seguissero vie diverse, anche se hanno sempre mantenuto un fortissimo legame. Tra le due amiche, è stata Lenù quella ad aver la fortuna di continuare a studiare formalmente; però, anche se Lila non ha avuto questa stessa opportunità, ha continuato a leggere e studiare in segreto, presentandosi così agli occhi di Lenù come un modello da seguire e rispettare.

Il primo indizio lo si incontra già nel primo volume della tetralogia, quando Lenù legge la lettera che Lila le manda durante il suo soggiorno estivo a Ischia. Nelle parole di Lenù: “Quella lettera ebbe come primo effetto di farmi sentire, a quindici anni, nel giorno del mio compleanno, un’imbrogliana. La scuola, su di me, aveva preso un abbaglio e la prova era lì, nella lettera di Lila.” (AG, 222) Lenù osserva anche che quelle di Lila erano “frasi [che ...]

⁷⁰⁷ Stiliana Milkova, ‘The Translator’s Visibility or the Ferrante-Goldstein Phenomenon’, *Allegoria* XXVIII, no. 73 (gennaio/giugno 2016): p. 172.

⁷⁰⁸ Lisa Mullenneaux, ‘Female Friendship in Elena Ferrante’s Neapolitan Novels and Toni Morrison’s Sula’, consultato 6 October 2019, https://www.academia.edu/27620687/Female_Friendship_in_Elena_Ferrante_s_Neapolitan_Novels_and_Toni_Morrison_s_Sula.

⁷⁰⁹ Diana Osti chiama Lila, “un’eroina dal multiforme ingegno, *polùtropon*”, in Diana Osti, ‘Stregoneria, Santità, Subalternità. Appunti Sul Concetto Di Margine in Gramsci, Toomer, Elena Ferrante’, consultato il 21 agosto 2020, https://www.academia.edu/39404191/Stregoneria_santita_subalternita_appunti_sul_concetto_di_margine_in_Gramsci_Toomer_Elena_Ferrante?email_work_card=view-paper. A sua volta, Giulia Zagrebelsky associa Lenù alla “genialità del pensiero” e Lila alla “genialità dell’azione.”, in ‘La sororanza nell’“Amica geniale” di Elena Ferrante: complicità e rivalità’, *Studi Novecenteschi*, no. 98 (2019), p. 425. William Deresiewicz scrive: “Lenù may often seem to live for Lila, but Lila often seems to live through Lenù.”, in ‘Conditions of Emergence: On Elena Ferrante’, 24 September 2015, <https://www.thenation.com/article/archive/conditions-of-emergence-on-elena-ferrante/>. In generale l’amica geniale nella tetralogia napoletana è Lila: è quella che anche se si è fermata alle elementari perché i genitori non le hanno permesso di proseguire nei suoi studi, ha continuato a istruirsi da autodidatta. Ha servito come ispirazione a Lenù in tante occasioni, le ha aiutato a superare gli esami di latino e greco, e ha fatto fruttare le salumerie del marito Stefano e il negozio di scarpe dei Solara nel centro di Napoli. Più avanti ha anche studiato nottetempo il linguaggio dei computer e insieme a Enzo ha aperto la ditta Basic Sight. Tuttavia, già nel primo volume della tetralogia, Lila si confida con l’amica Lenù dicendole: “Qualsiasi cosa succede, tu continua a studiare [...] non finire mai: te li do io i soldi, devi studiare sempre [...] [T]u sei la mia amica geniale, devi diventare la più brava di tutti, maschi e femmine”. (AG, 308-309) Ed è qui dove traspare questa relazione speculare ambigua e sconcertante tra le due amiche. Se Lila è stata la Fata blu per Lenù, aiutandola a diventare una scrittrice di successo, Lenù è stata l’amica geniale che ha reso Lila presente tramite la sua scrittura malgrado la sua scelta di uscire di scena una volta per tutte. È un’idea che si leggerà anche nelle pagine finali del quarto volume quando Lenù pensa tra sé e sé: “Ero ciò che Lila stessa, ora per scherzo, ora sul serio, aveva spesso ripetuto: Elena Greco, l’amica geniale di Raffaella Cerullo.” (SBP, 438) Donatella La Monaca chiama Lenù l’“alter ego recitante” di Lila, “la sua amica geniale.” Lila è “il movente, ‘la sponda’ dalla quale Elena si protende per ‘afferrare una storia’ (SFR, 2013: 293, come citato da La Monaca) e ridisegnare nuovi margini.”, in Donatella La Manaca, ‘Dallo “spaesamento” alla “smargnatura”. Echi ortesiani nell’*Amica geniale*’, in *Incontro Con Elena Ferrante* (Palermo: Palermo University Press, 2019), p. 73. Da non dimenticare che quando, nel terzo volume della tetralogia ferrantiana Lila viene colpita da un crollo di nervi dopo l’esperienza terribile nella fabbrica Soccavo, è proprio Lenù quella che scende da Firenze per occuparsi di lei personalmente.

non lasciava[no] traccia di innaturalzza...” (*ibidem.*) Queste sono parole che ricordano una situazione simile più avanti nella vita di Lenù, quando frequenta la Normale a Pisa:

In treno aprii la scatola di metallo [...] C'erano otto quaderni. [...] Ogni parola di Lila mi rimpicciolì. Ogni frase, anche quelle scritte quando era ancora bambina, mi sembrò che svuotasse le mie non di allora, ma di adesso. [...] Quei quaderni li imparai a memoria e alla fine mi fecero sentire il mondo della Normale, le amiche e gli amici che mi stimavano, lo sguardo affettuoso di chi tra i professori m'incoraggiava a fare sempre di più, parte di un universo troppo protetto e perciò troppo prevedibile, se confrontato con quello tempestoso che, nelle condizioni di vita del rione, Lila era stata capace di esplorare con le sue righe frettolose, in pagine sgualcite e macchiate. (SNC, 400)

Tale scuola che rende “troppo prevedibil[i]” ricalca il mondo patriarcale e “l'asservimento ai maschi” dei quali parla Lenù nel quarto volume durante una serata nella quale promuove un suo libro: “Parlai di come avessi cercato da sempre, per impormi, di essere maschio nell'intelligenza – io mi sono sentita inventata dai maschi, colonizzata dalla loro immaginazione...” (SPB, 47) Sono, questi, gli anni della seconda ondata del movimento femminista, perciò anche gli anni durante le quali Lenù viene in contatto con la letteratura femminista, leggendo tra l'altro le opere di Carla Lonzi.

Nelle parole di Adele Ricciotti: “L'ottima formazione porterà ad Elena il successo e il riconoscimento da parte di una dimensione italiana che lei scoprirà, poi, ipocrita e corrotta...” Però, allo stesso tempo e paradossalmente, la medesima formazione non darà mai l'opportunità a Lenù di essere apprezzata come scrittrice da parte della gente del rione, della propria famiglia e degli amici d'infanzia, facendole capire che “non basta saper scrivere dei bei libri per cambiare la bruttura del mondo.”⁷¹⁰ È un discorso che rammenta quello di Franco Gallippi, che concepisce la scrittura come un'entità astratta troppo distante dai problemi sociali quotidiani di Napoli.⁷¹¹

La natura maschile, rigida, lontana dalla fluidità primordiale del linguaggio adoperato da Lenù è anche l'argomento di Elisa Sotgiu; per questo motivo l'amica Lila ha sempre un giudizio negativo sui suoi romanzi. Quello di Lenù è perciò un linguaggio coperto “con una falsificante crosta di rigorosa coerenza”,⁷¹² un tipo di scrittura che, secondo Olivia Santovetti, fa “‘bottino’ della vita dell'altra [...] facendo spettacolo della vita dell'altra”, cioè una scrittura che serve ad arricchirsi e viene intesa come esibizione.⁷¹³

Del bisogno di mentire nella vita parla persino Elena Ferrante, che nutre la convinzione che la menzogna serva da protezione, attenuando il dolore, dando l'opportunità “di evitare lo spavento di riflettere sul serio”, e mitigando le cose terribili del presente.⁷¹⁴ Però, dall'altro

⁷¹⁰ Adele Ricciotti, ‘Un confronto tra Elena Ferrante e Anna Maria Ortese: la città di Napoli, la fuga, l'identità’, *Zibaldone. Estudios italianos* 4, no. 2 (2016): p. 116.

⁷¹¹ Franco Gallippi, ‘Elena Ferrante’s My Brilliant Friend: In Search of Parthenope and the “Founding” of a New City’, in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 101.

⁷¹² Elisa Sotgiu, ‘Elena Ferrante e Il Femminismo Della Differenza. Una Lettura Dell'Amica Geniale’, *Allegoria*, no. 76 (luglio/dicembre 2017): p. 73.

⁷¹³ Olivia Santovetti, ‘Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de L'amica geniale (2011-2014) di Elena Ferrante’, *Allegoria*, gennaio/giugno 2016, p. 188.

⁷¹⁴ La menzogna sarà un tema importante nel romanzo più recente di Elena Ferrante, *La vita bugiarda degli adulti* (Roma: e/o, 2019).

lato, Ferrante insiste sull'idea che "quando si scrive non bisogna mai mentire",⁷¹⁵ ed è proprio questo che spinge Lila a rifiutare di commentare ed esprimere il proprio giudizio sulla scrittura di Lenù. È come se Lila volesse sussurrare all'amica quanto espresso da Ferrante durante un'intervista concessa al giornalista Andrea Aguilar nel 2015:

Ci confrontiamo con giganti. La tradizione letteraria maschile è ricchissima di opere meravigliose, e propone una forma sua per tutto il possibile. Chi vuole scrivere deve conoscerla a fondo e imparare a riusarla forzandola secondo la necessità. [...] bisogna combattere la soggezione e cercarsi una nostra genealogia letteraria con sfrontatezza, anzi con superbia.⁷¹⁶

7.3 SCRITTURA COME MALESSERE, MA ANCHE ISPIRAZIONE E LUCE

Tra le riflessioni compiute da Lenù riguardo la scrittura di Lila, colpisce il senso di malessere che essa genera in lei. La prima volta che apre la scatola datale da Lila, dentro la quale ci sono gli otto quaderni, Lenù ammette che: "Fin dalle prime righe cominciai a star male. Una volta a Pisa, il malessere crebbe nei giorni, nei mesi. Ogni parola di Lila mi rimpiccioli." (SNC, 400) È la stessa sensazione sentita da Lenù quando legge per la prima volta il contenuto del racconto che Lila aveva scritto a dieci anni, *La fata blu* ("Ma già alla prima pagina cominciai a sentire male allo stomaco e presto mi coprii di sudore.", SNC, 453), capendo quanto ci sia della *Fata blu* di Lila nel suo romanzo d'esordio. È un malessere⁷¹⁷ che deriva dalla consapevolezza che, anche se Lila non aveva seguito alcuna educazione superiore formale, la sua è una scrittura più autentica, basata soprattutto su un processo continuo di scrittura e tanto esercizio ("Quanto esercizio c'era dietro la lettera che mi aveva mandato a Ischia anni prima...", SNC, 16). Tale processo costante ricorda una delle osservazioni di Robert Stam quando asserisce che lo stile nella narrativa riflessiva è spesso auto-correttivo, e che perciò il senso critico dello scrittore è sempre in allerta.⁷¹⁸

Paradossalmente, però, la pagine scritte da Lila che generano malessere servono pure per generare in Lenù un effetto opposto e positivo: "E intanto ogni pagina accese pensieri miei, idee mie, pagine mie come se fino a quel momento fossi vissuta in un torpore studioso non concludente." (SNC, 400) Tale concetto di scrittura come luce ritorna nel quarto volume della tetralogia, quando Lila mostra a Lenù come usare il computer per scrivere:

... la scrittura nasceva sullo schermo in silenzio, verde come erba appena spuntata. Ciò che c'era nella sua [di Lila] testa, aggrappato a chissà quale corteccia del cervello, pareva

⁷¹⁵ Stefania Scateni, 'Elena Ferrante, La Scrittura e La Carne', consultato 26 December 2019, http://www.libreriadelledonne.it/_oldsite/news/articoli/Unita080902.htm. Ne *L'invenzione occasionale*, Ferrante ribadisce che: "Ogni uso letterario della scrittura, per via della sua congenita artificialità, comporta sempre una qualche forma di finzione.", in Elena Ferrante and Andrea Ucini, *L'invenzione occasionale* (Roma: e/o, 2019), p. 18. È un concetto che ricorda le parole di Robert Stam quando scrive di storie, narratori e menzogne: "The alchemy of fiction transforms the trivial occurrences of life into literary adventure, but the resultant stories are in no sense 'true'. [...] Not only are all stories lies [...] but all human beings are liars, for they are all story-tellers.", in *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (New York: Columbia University Press, 1992), pp. 8-9.

⁷¹⁶ Ferrante, *La frantumaglia*, p. 333.

⁷¹⁷ Tale malessere ricorda il fatto che l'amicizia tra Lila e Lenù è anche fatta di gelosia e rivalità.

⁷¹⁸ Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, p. 152.

rovesciarsi all'esterno per miracolo e fissarsi sul nulla dello schermo. Era potenza che pur passando per l'atto restava potenza, uno stimolo elettrochimico che si mutava immediatamente in luce. (SPB, 293)

Similmente, nel processo di leggere il contenuto dei quaderni di Lila - ma anche la lettera che le aveva spedito a Ischia e *La fata blu* - si compie nella testa-schermo di Lenù un altro "miracolo", cioè quello di trasformare le parole scritte da Lila in modo frammentario - lette da Lenù ma non dal lettore della tetralogia - in un romanzo organizzato che dia "luce" o presenza all'amica che ha scelto di sparire ed assentarsi.

È anche una scrittura-luce che 'porta fuori' da una situazione di buio, simbolo di ignoranza, analfabetismo e stato di asservimento, e rende eterni. È questo quello che comprende Lenù dopo l'uscita del suo primo romanzo durante una breve visita alla biblioteca rionale:

Tra qualche mese ci sarebbe stata della carta stampata cucita, incollata, tutta piena di parole mie, e sulla copertina il nome, Elena Greco, io, punto di rottura di una lunga catena di analfabeti, di semianalfabeti, cognome oscuro che adesso si sarebbe caricato di luce per l'eternità. (SNC, 448-449)

Il concetto di scrittura come luce che fa durare il soggetto per l'eternità è presente anche nelle pagine finali della tetralogia, quando Lenù stessa ammette: "Io amavo Lila. Volevo che lei durasse. Ma volevo essere io a farla durare. Credevo che fosse il mio compito. Ero convinta che lei stessa, da ragazzina, me lo avesse assegnato." (SBP, 441) Il "miracolo" è proprio questo: Lila fata buona serve come fonte ispiratrice per la scrittura di Lenù che trasmuta il materiale scritto da Lila mai uscito alla luce, ma anche la sua stessa vita con tutte le sue belle e brutte esperienze vissute, in testo-luce (come se fosse schermo di luce verde del computer) organizzato che rende la storia dell'amicizia delle due amiche geniali durevole ed eterna.

7.4 SCRITTURA CHE FA VEDERE COME FUNZIONANO LE COSE; RAPPORTO TRA REALTÀ E FINZIONE; SCRITTURA E SENSO DI RESPONSABILITÀ

A un certo punto, nel primo volume della tetralogia, Nino Sarratore, che parla con Lenù, insiste sulla "necessità di individuare con chiarezza problemi, ipotizzare soluzioni praticabili, intervenire." (AG, 321) Nino considera la letteratura come fumo e chiacchiere inutili, e a Lenù ribadisce: "Troppi cattivi romanzi cavallereschi, Lenù, fanno un don Chisciotte, non abbiamo bisogno, qui a Napoli, di batterci contro i mulini a vento, è solo coraggio sprecato: ci servono persone che sanno come funzionano i mulini e li fanno funzionare." (*ibid.*)⁷¹⁹ Sono parole che rammentano quelle di Ferrante: "... quando ci assegnamo più o meno arbitrariamente il compito di raccontare [...] dobbiamo preoccuparci [...] di costruire finzioni che aiutino a guardare senza troppi filtri la condizione umana."⁷²⁰

⁷¹⁹ Riguardo questo confondersi tra la dimensione donchisciottesca dell'arte e la vita reale, immagine e realtà, sia nel romanzo sia nel cinema, scrive anche Robert Stam, in *Reflexivity in Film and Literature*, p. 78.

⁷²⁰ Elena Ferrante e Andrea Ucini, *L' invenzione occasionale* (Roma: e/o, 2019), p. 41. Sono parole, queste di Ferrante, che rammentano quello che scrive F. Gallippi: "...the art of writing [...] carries the responsibilities of providing an interpretation of reality by capturing the essence of the city of Naples through the characters...", Gallippi, 'Elena Ferrante's My Brilliant Friend: In Search of Parthenope and the "Founding" of a New City', p. 101.

È una letteratura prammatica questa di cui parla Nino, un modo di fare presente già nei quaderni di Lila: “Aveva trattato il rione, i famigliari, i Solara, Stefano, ogni persona e cosa, con precisione spietata.” (SNC, 16) È il tipo di scrittura alla quale ambisce Elena Greco, ma che adopera anche Elena Ferrante nella tetralogia. In ambedue i casi si nota una scrittura che ci fa vedere di quale pasta è fatto il rione in particolare, e Napoli e l’Italia in generale. È il rione - la conoscenza da vicino del suo funzionamento - che dà alla scrittura di Lila quel qualcosa che va oltre la capacità di Lenù, un’energia nascosta che Lenù aspira di acquisire.⁷²¹

Proprio nel quarto volume della tetralogia, dopo aver trascorso tanti anni lontana dal rione e dalla città d’origine, sia per ragioni di studio, sia perché si era sposata e andata a vivere a Firenze, Lenù comincia “a guardare la città [Napoli] e soprattutto il rione come una parte importante della [sua] vita dalla quale non solo non dovev[a] prescindere ma che era essenziale alla buona riuscita del [suo] lavoro.” (SBP, 243) È proprio in questo istante che Lenù esce da un lungo periodo di crisi che le aveva impedito di scrivere e pubblicare materiale nuovo, e capisce che Napoli e il rione le giovano per la sua scrittura: “... tornare al punto di partenza è stato un ulteriore passo avanti [...] Ma la materia narrativa, lo spessore umano dei personaggi venivano dal rione...” (SBP, 243-244) Il rione diventa materia prima per la scrittura di Lenù: “... il mio libro era ormai ben nutrito degli echi di tanti minuscoli fatti del rione.” (SBP, 261) Perciò, malgrado il disordine, il chiasso, la violenza, e “una periferia rischiosa” (SBP, 318), Lenù comprende che sta proprio nel rione e nella città partenopea la materia prima per capire come ‘funzionano e come far funzionare i mulini a vento’ e “nutrirsi di realtà.” (SBP, 318) Similmente si esprime Ferrante parlando del suo processo di scrittura:

... quando scrivo è come se macellassi anguille. Bado poco alla sgradevolezza dell’operazione e uso la trama, i personaggi, come una rete stretta per tirare dal fondo della mia esperienza tutto quello che è vivo e si torce, compreso ciò che io stessa ho allontanato il più possibile da me perché mi pareva insopportabile.⁷²²

Tale idea prammatica - espressa anche mimando “la banalità scoordinata, antiestetica, illogica, sformata, delle cose.” (SBP, 292), e “raccont[ando] le cose proprio come sono andate, nel loro affollarsi senza ordine...” (SBP, 442) - porta a un concetto ulteriore: quello della scrittura come denuncia. È una scrittura di tipo sociale che lascia un segno perché denuncia i soprusi, anche se mimetizzata come letteratura e perciò finzione. È il tipo di scrittura che adopera Lenù nel suo terzo libro, una scrittura che genera la rabbia dei Solara: “Lenù, che cazzo hai scritto dentro questo libro? Infamità sul posto dove sei nata? Infamità sulla mia famiglia? Infamità su quelli che t’hanno vista crescere e ti ammirano e ti vogliono bene? Infamità su questa nostra bellissima città?” (SBP, 265)

Acquistano forza in questo caso le parole pronunciate da Lila a Lenù: “I libri si scrivono per farsi sentire, non per stare zitti.” (SBP, 272) Il potere della scrittura, anche se ha la forma di

⁷²¹ Riguardo la relazione tra la metascrittura e il realismo Stam sostiene: “It would be a mistake to regard reflexivity and realism as necessarily antithetical terms. Many of the texts [...] combine a measure of realism with reflexive technique. They illuminate the everyday realities of the social conjunctures from which they emerge, while also reminding their readers or spectators of the artificiality of their mimesis. [...] authentic reflexivity elicits an active thinking spectator rather than a passive consumer of entertainment.”, in *Reflexivity in Film and Literature*, pp. 15,16.

⁷²² Ferrante, *La frantumaglia*, pp. 217-218. Più avanti nello stesso libro Ferrante insiste sulla metafora della rete, sostenendo che: “Per me la scrittura è una rete a strascico che porta via di tutto: espressioni e modi di dire, atteggiamenti del corpo, sentimenti, pensieri, tormenti, insomma le vite altrui.”, p. 346.

un romanzo, può rovinare persino i più potenti come i fratelli camorristi Solara. Lila dà tutto il suo sostegno a Lenù purché la sua sia una scrittura che combatta i soprusi e denunci i malaffari dei Solara. È un scrittura, questa, “incorruttibile” e che “eman[a] un senso di pulizia” persino quando si sommano le “porcherie dei Solara a porcherie di mezza Campania...” (SBP, 293)⁷²³

A questo punto non si può non discutere il rapporto tra realtà e finzione, una questione che richiede responsabilità da parte di chi scrive. Sempre nel quarto volume della tetralogia, Lenù sostiene:

... avevo raccontato il rione. Ma dovevo aver esagerato e il rapporto tra verità e finzione si doveva essere sbilanciato: adesso ogni strada, ogni palazzina era diventata riconoscibile, e forse persino le persone, persino le violenze [...] il rione cessava[no] di essere [...] un'invenzione. (SBP, 267)⁷²⁴

Più avanti nello stesso volume, Lenù riconosce: “Avevo usato la lingua di tutti i giorni per indicare cose di tutti i giorni. Avevo calcato su certi temi: il lavoro, i conflitti di classe, il femminismo, gli emarginati.” (SBP, 436) Lenù capisce che sia chi recensisce sia chi legge un romanzo non deve “usare il [suo] libro a vanvera [...] Perché è letteratura, non h[a] raccontato fatti veri.” (SBP, 268) Sono queste le conseguenze che deve affrontare chi scrive una letteratura di denuncia: abituarsi a vivere nell’ansia, agitarsi, ma allo stesso tempo assumere certe responsabilità, e imparare a fare sempre meglio il lavoro dello scrittore. (SBP, 298) Dietro Elena Greco, protagonista e narratrice della tetralogia napoletana, c’è sempre Elena Ferrante autrice. Ed è proprio questo che pone il tema della metascrittura in primo piano.

7.5 SCRIVERE PER SAPERSI DISTACCARE DA QUELLO CHE SI SCRIVE E SI PUBBLICA. SCRITTURA COME MATERNITÀ SIMBOLICA

Nel suo saggio “La morte dell’autore” Roland Barthes insiste sul distacco che esiste tra l’autore e quello che scrive una volta che il processo di scrittura abbia raggiunto la sua fine.⁷²⁵ È un concetto che è presente nel quarto volume della tetralogia napoletana, quando Lenù decide di distaccarsi dal proprio libro una volta scritto e riscritto: “Il testo si lasciò alle spalle l’ultimo stadio della provvisorietà e scomparve. Separarmene mi spaventò, l’avrei rivisto ormai solo nella sua veste definitiva e ogni parola sarebbe stata senza rimedio.” (SBP, 262) Parole simili le esprime Lila a Lenù più avanti nello stesso volume, riguardo la rabbia di Lenù di fronte all’articolo pubblicato su *Panorama* nel quale, invece di recensire il suo ultimo romanzo, il responsabile aveva usato l’opera di Lenù per denunciare i soprusi dei fratelli Solara. È proprio in questa occasione che Lila le dice: “Il tuo romanzo è andato: l’hai scritto,

⁷²³ Adele Ricciotti ricorda dell’“importanza che [Ferrante] attribuisce alla cultura in particolare alla scrittura, anzi, alla ‘buona’ scrittura e alla ‘buona’ lingua, riconosciuta quale salvezza contro la degenerazione del paese che l[la] circonda...”, in ‘Un confronto tra Elena Ferrante e Anna Maria Ortese’, p. 121.

⁷²⁴ Ricciotti scrive nel riguardo: “Elena [...] finirà per inimicarsi il Rione, quando pubblicherà un libro nel quale, pur mancando espliciti riferimenti, i protagonisti della sua città si riconosceranno e la condanneranno quale traditrice e diffamatrice.”, Ricciotti, p. 120.

⁷²⁵ Vincent B. Leitch, ed., *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, 2nd ed (New York: W. W. Norton & Co, 2010), pp. 1322-1326.

l’hai riscritto, stare qui evidentemente ti è servito a renderlo più vero, però ora è là fuori e non te lo puoi riprendere.” (SBP, 269)

Tutto questo viene confermato dalla stessa Elena Ferrante ne *La frantumaglia* quando scrive:

la fatica-piacere di scrivere tocca ogni punto del corpo. Quando il libro è finito, è come se si fosse stati frugati con eccessiva intimità e non si desidera altro che riguadagnare distanza, ritornare integri. Ho scoperto, pubblicando, che un certo sollievo viene dal fatto che il testo, nel momento in cui diventa libro stampato, se ne va altrove.⁷²⁶

Non è questo che succede nella relazione tra madre e figli? Il lungo processo di badare e nutrire i figli richiede “fatica” e “piacere” allo stesso tempo; però, una volta cresciuti, i figli se ne vanno altrove e tutto quello che può fare la madre è accettare tale realtà. Lila, madre simbolica, decide di scomparire appena capisce che Lenù (figlia simbolica) ha ottenuto la maturità necessaria per diventare indipendente, essendo diventata una scrittrice influente e dando vita a un quarto figlio, cioè al lungo racconto che narra la vita delle due amiche). Riguardo questo nesso tra scrittura e maternità nella tetralogia di Ferrante riflette Emma Van Ness:

The author pens a metaliterary series hinging on the difficulties of writing and motherhood, how they are intertwined, convoluted, both processes bound up in creating a symbolic order out of semiotic meaning.

Ferrante [...] ‘births’ her novels as maternal ‘word flesh’, a heretical defiance of la mamma as the selfless bastion of child, home, and hearth.⁷²⁷

Van Ness sostiene che l’uso della lingua è uno dei modi tramite i quali Ferrante sviluppa “the sign of the speaking mother.” Quello di Ferrante perciò è un testo metaletterario che crea una rete semiotica di maternità che racconta sia l’immagine tradizionale della maternità nel rione, sia i modi nei quali le ragazze si distaccano da questa mimesi generazionale. Ed è proprio la lingua, il saper leggere e scrivere, la propria competenza in italiano, la via che scelgono Lila e Lenù per distinguersi dalle proprie madri che parlano in dialetto.⁷²⁸

Riguardo il rapporto che sussiste tra la relazione tra autore e testo e quella tra madre e figlio, ma anche in collegamento al fatto che la scrittura entra in conflitto con l’amore-tempo che una madre dà ai propri figli, riflette la stessa Ferrante ne *La frantumaglia*, ammettendo che per lei la scrittura c’era prima dei figli e perciò era una passione già molto forte poi entrata in opposizione all’amore materno, specialmente “agli obblighi e i piaceri della cura.” Nella stessa pagina Ferrante esprime la convinzione che lo scrivere si lega alla riproduzione della vita e a emozioni contraddittorie e travolgenti. Tuttavia, al contrario del legame con i figli carnali che non si taglia mai, Ferrante sostiene che il filo della scrittura si può tagliare.⁷²⁹

⁷²⁶ Elena Ferrante, *La frantumaglia: carte: 1991-2003, tessere: 2003-2007, lettere: 2011-2016*, Nuova edizione, Dal mondo Italia (Roma: Edizioni e/o, 2016), p. 54.

⁷²⁷ Emma Van Ness, ‘Dixit Mater: The Significance of the Maternal Voice in Ferrante’s Neapolitan Novels’, in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave Macmillan, 2016), p. 295.

⁷²⁸ Van Ness, p. 300.

⁷²⁹ Ferrante, *La frantumaglia*, p. 242.

7.6 ELENA FERRANTE ED ELENA GRECO: UN ROMANZO DENTRO UN ROMANZO

Molly McArdle ricorda che la tetralogia napoletana ha due “cornici” alle quali Ferrante dà uguale peso: in una, Lenù è l’autrice, che narra e rinarra la storia della loro [di lei e di Lila] vita a doppia elica; nell’altra è Lila che scrive, adoperando corpi più che la lingua per costruire un racconto di sua creazione. McArdle sottolinea la complessità di tali ‘cornici’ sostenendo che:

I find the complexity of these frames (a novel about a novelist writing a novel/memoir that is itself the novel) and the competing but equally valid truths they present (authorship, albeit of different sorts, can be claimed by the person who goes by Elena Ferrante, the persona of Elena Ferrante, the characters of Elena Greco and Raffaella Cerullo) deeply satisfying.⁷³⁰

Già nel primo volume de *L'amica geniale*, riferendosi all’attrazione che provava per Nino Sarratore, Lenù ammette: “... mi beai del mio pentimento, del romanzo in cui mi sentivo immersa.” (AG, 321) C’è già qui l’idea che Elena Greco narratrice è immersa nel romanzo di Elena Ferrante autrice. È un concetto questo, sostenuto da Adele Ricciotti, che considera il personaggio di Lenù creato a immagine e somiglianza della ‘reale’ Ferrante. Ambedue, Greco e Ferrante, “raccontano la propria storia, l’origine povera, la precarietà vissuta durante l’infanzia e, soprattutto, la necessità di scrivere, di studiare attraverso un percorso personale scandito dalla passione per la lettura e la volontà di istruirsi per fuggire dall’ignoranza che le circonda...”⁷³¹

Agli inizi del secondo volume poi, subentrano nella trama gli otto quaderni che Lila affida a Lenù. Descrivere il contenuto di questi quaderni serve a ricordare al lettore cosa è successo nel primo volume, ma allo stesso tempo serve a Lenù che cerca di scoprire l’artificio dietro la naturalezza della scrittura di Lila. È presente qui l’idea gidiana del *mise en abyme*, o procedimento di reduplicazione speculare,⁷³² quando il lettore assiste a Elena Greco che legge le pagine di Lila, e allo stesso tempo legge le pagine del romanzo di Elena Greco, dentro il romanzo di Elena Ferrante: “Lo faccio di nuovo adesso con l’immaginazione, mentre comincio a raccontare il suo viaggio di nozze non solo come me ne parlò lì sul pianerottolo, ma come poi ne lessi sui suoi quaderni.” (SNC, 31) L’“adesso” del quale parla Lenù è il momento in cui scrive il suo romanzo, cioè l’anno 2010.

Nel suo commento al terzo volume della tetralogia, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Caterina Falotico scrive di “un gioco di specchi che confonde l’opera della Ferrante con quella del suo personaggio.” Falotico considera questo terzo libro della tetralogia napoletana come un

⁷³⁰ Molly McArdle, ‘The Story of the Lost Author: Reading Elena Ferrante’s Neapolitan Novels’, 5 October 2015, <http://www.bkmag.com/2015/10/05/the-story-of-the-lost-author-reading-elena-ferrante/>.

⁷³¹ Ricciotti, ‘Un confronto tra Elena Ferrante e Anna Maria Ortese’, p. 114.

⁷³² Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica: arte e artificio nell’uso delle parole retorica, stilistica, metrica, teoria della letteratura*, Ed.: 16, Dizionari (Milano: Mondadori, 2002), p. 203. Secondo Robert Stam “*mise-en-abyme* refers to the infinite regress of mirror reflections to denote the literary, painterly, or filmic process by which a passage, a section, or sequence plays out in miniature the processes of the text as a whole.”, in *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (New York: Columbia University Press, 1992), p. xiv.

laboratorio di Ferrante, che ci dà l'opportunità di essere presenti "all'atto di nascita del libro che stiamo leggendo."⁷³³

Il *mise en abyme* ritorna nel quarto volume, quando Lenù scrive di come viene accolto il suo romanzo:

C'era chi si esaltava per il piacere che si provava a leggerlo. C'era chi lodava l'abilità con cui era stata messa a punto la protagonista. C'era chi parlava di un realismo brutale, c'era chi esaltava la mia fantasia barocca, c'era chi ammirava una narrazione al femminile morbida e accogliente. Fioccarono insomma formule tutte positive, ma spesso in netto contrasto tra loro, come se i recensori non avessero letto il libro che si trovava nelle librerie, ma ciascuno avesse evocato un libro-fantasma fabbricato coi propri pregiudizi. (SBP, 271)

In realtà quello che osserva qui sopra Lenù può facilmente riflettere quello che si è scritto della tetralogia napoletana da parte di recensori e studiosi durante gli anni.

Quella che scrive Elena Greco è un'autofiction⁷³⁴ in cui la protagonista, riguardo il suo primo romanzo, ammette quanto segue:

Una mattina comprai un quaderno a quadretti e cominciai a scrivere in terza persona di ciò che mi era successo quella sera sulla spiaggia sotto Barano. Poi [...] di ciò che mi era successo a Ischia. Poi raccontai un po' di Napoli e del rione [...] Impiegai venti giorni a scrivere quella storia. (SNC, 431-432)

Più avanti nel quarto volume Lenù ribadisce: "... mi veniva naturale trasformare piccoli eventi privati in riflessione pubblica." (SBP, 47) E infatti, riguardo il suo secondo romanzo, Lenù osserva che il direttore dell'editoria "... aveva letto le mie pagine come una sorta di autobiografia, una sistemazione in forma romanzo dell'esperienza che avevo della Napoli più povera e violenta." (SBP, 243) Non è proprio questo quello che fa Elena Ferrante nella tetralogia napoletana? Elena Greco perciò diventa la stessa Elena Ferrante che scrive del suo mestiere di scrittrice.

Sempre in riferimento al quarto volume della tetralogia, Bakopoulos tratta dei confini che sfumano uno nell'altro tra il libro di Lenù che porta il nome di *L'amicizia*, e quello che noi leggiamo come lettori di Ferrante, chiedendosi chi è l'autore e chi è il narratore.⁷³⁵ Olivia Santovetti ribadisce l'argomento osservando che *Un'amicizia*, che è il racconto finzionale di

⁷³³ Caterina Falotico, 'Elena Ferrante: Il ciclo dell'*Amica geniale* tra autobiografia, storia e metaletteratura', *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies* 49, no. 1 (1 May 2015): p. 107, <https://doi.org/10.1177/0014585815578573>.

⁷³⁴ "Il termine autofiction, coniato nel 1977 dallo scrittore francese Serge Doubrovsky in riferimento al suo romanzo *Fils*, indica il genere letterario in cui l'autore stesso è il protagonista delle vicende di finzione narrate. Nato con un'esplicita ispirazione psicoanalitica, come indagine sull'inconscio, e utilizzando gli stilemi del nouveau roman, in anni più recenti, con l'arrivo del postmoderno, il tema più diffuso nei lavori di autofiction sembra essere piuttosto il rapporto problematico tra verità e menzogna, tra identità e differenza, in una società dominata dalle immagini tecniche e dai simulacri.", in 'AUTOFICTION in "Enciclopedia Italiana"', consultato 25 May 2020, [http://www.treccani.it/enciclopedia/autofiction_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/autofiction_(Enciclopedia-Italiana)). Di questa forma letteraria ibrida scrivono Alison Gibbons in "'The 'Dissolving Margins' of Elena Ferrante and the Neapolitan Novels: A Cognitive Approach to Fictionality, Authorial Intentionality, and Autofictional Reading Strategies'", *Narrative Inquiry* 29, no. 2 (2019): 391-417; e Pinto, *Elena Ferrante*, pp. 155-161.

⁷³⁵ Bakopoulos, "'We Are Always Us', p. 414.

Lenù⁷³⁶ lungo un'ottantina di pagine, coincide con il romanzo scritto nella realtà da Elena Ferrante, *Storia della bambina perduta*, esteso su più di 400 pagine, che è poi la parte finale di una tetralogia che dura più o meno 1700 pagine.⁷³⁷

7.7 SCRITTURA COME ORDINE ED EQUILIBRIO CONTRO IL SENSO DI CAOS

Inizierei questa sezione con le parole di Elena Ferrante stessa: “Sento la scrittura come se fosse motivata e nutrita dagli urti casuali tra la mia vita e quella degli altri. [...] non scriverei più se diventassi impermeabile, se gli altri non mettessero disordine dentro di me.”⁷³⁸ Tali parole ci portano al processo dello scrivere come inteso da Lenù, cioè come un qualcosa che dia ordine ed equilibrio. Questo concetto si manifesta soprattutto nel quarto volume della tetralogia napoletana. Già agli inizi di *Storia della bambina perduta* Lenù, pensando all'amica Lila, esprime un'intenzione specifica: “... voglio cercare sulla pagina un equilibrio tra me e lei che nella vita non sono riuscita a trovare nemmeno tra me e me.” (SBP, 17)

Più avanti nello stesso volume Lenù, sentendosi “al centro del caos”, scrive di essere “dotata di strumenti per individuarne le leggi.” (SBP, 47) Proprio in queste pagine Lenù riflette sul suo ruolo di scrittrice lontana dalla propria famiglia e dalle figlie, in giro per l'Europa per promuovere il suo libro più recente. La scrittura viene intesa prima come destrutturazione e poi di nuovo composizione: “... come se davvero tutto ciò che ero capace di far quadrare con parole scritte e orali fosse destinato a quadrare anche nella realtà.” (SBP, 48) Si cerca di dare forma e ordine tramite la scrittura a quello che nella realtà è caotico. Questo è un concetto in linea con quello di C. Falotico, che sostiene che tramite la scrittura si cerca di fuggire da un mondo dominato dalla violenza e dal disordine, o almeno di diminuire la sua potenza riducendolo a parole, “a uno schema governabile.”⁷³⁹

Scrivendo, Lenù viene intesa come punto fisso, cioè colei che dà un senso di ordine, di stabilità e di solidità a tutto quello che passa. È questo un movimento che è in netta contrapposizione al senso di “colata” (o smarginatura dai propri confini o limiti)⁷⁴⁰ che caratterizza Lila:

Per quanto ci avesse sempre dominati tutti e a tutti avesse imposto e imponesse un modo d'essere [...] lei avvertiva se stessa come una colata, e tutti i suoi sforzi erano, a conti fatti, rivolti soltanto a contenersi. Quando malgrado la sua ingegneria preventiva sulle persone e

⁷³⁶ Joanna Biggs chiama *Un'amicizia*, “a short novelistic memoir about her friendship with Lila...” Tuttavia ci ricorda anche che non è di questo che stiamo leggendo ma del tentativo di Lenù, dopo mesi di scrittura, di dare a Lila una forma che non si smargini, per sconfiggerla, calmarla, e allo stesso tempo per trovare una propria [cioè di Lenù] calma. In ‘I Was Blind, She a Falcon’, *London Review of Books*, 10 September 2015, pp. 11-12.

⁷³⁷ Santovetti, ‘Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de *L'amica geniale* (2011-2014) di Elena Ferrante’, p. 188.

⁷³⁸ Ferrante, *La frantumaglia*, p. 343.

⁷³⁹ Falotico, ‘Elena Ferrante’, p. 101.

⁷⁴⁰ Nella parte finale del quarto volume, Lenù scrive così della sua amica: “... io che ho scritto mesi e mesi e mesi per darle una forma che non si smargini...” (SBP, 444) Il movimento opposto tra la scrittura (Lenù) e il concetto di dissoluzione e cancellazione (Lila) è presente anche in queste parole di Lenù: “A che sono servite dunque tutte queste pagine [...] A volte mi chiedo dove s'è dissolta.” (SBP, 449)

sulle cose, la colata prevaleva, Lila perdeva Lila, il caos pareva l'unica verità, e lei [...] si cancellava atterrita, diventava niente. (SBP, 165)⁷⁴¹

Il termine “colata” non può non ricordare le parole di Ferrante: “La novità letteraria [...] è data da come ogni individuo abita il magma da cui è trascinato. [...] il singolo autore prende forma ogni volta, grazie a uno sforzo di risistemazione del materiale letterario che lo precede.”⁷⁴² Leggendo *La fata blu* e i quaderni di Lila, Lenù viene trascinato dal ‘magma/colata’ che è la vita dell’amica geniale e conseguentemente, tramite la risistemazione/organizzazione del materiale presente nei testi dell’amica, Lenù prende forma come autrice. Colata, magma, smarginatura, “drifting of subject identity”,⁷⁴³ sono in un certo senso sinonimi, perché tutti questi termini vengono “circuiti” attraverso lo scrivere.⁷⁴⁴

Questo è un discorso sostenuto anche da Matteo Palumbo che intende la smarginatura, vissuta soprattutto da Lila, come corrosione, messa in netta contrapposizione alla scrittura, intesa come ricostruzione, ma anche come mezzo tramite il quale Lenù riesce a mantenere il proprio cognome, Greco, e perciò conservare la propria individualità.⁷⁴⁵ Palumbo ricorda anche le parole di Lila riguardo la scrittura come mezzo che “veste” o dà forma alla vita. (SNC, 222)⁷⁴⁶

Lenù inizia a scrivere di nuovo per impedire a Lila di autocancellarsi. Al disturbo oppressivo di Lila, Lenù contrappone il suo istinto per l'ordine. Così facendo, la dispersione incontrerà il contenimento, e il dialetto incontrerà l'italiano.⁷⁴⁷ Inoltre, attraverso la scrittura, Lenù racconta “il suo alter-ego oscura” - rappresentato da Lila - e ricuce la storia, salvando “dal labirinto della dissoluzione e dell'abbandono [...] un indicibile testo-altro, le cui tracce sotterranee, a saperle leggere, possono ancora svelarsi in controluce.”⁷⁴⁸ Scrivere perciò è anche “resistere e capire”.⁷⁴⁹ anche se Lenù scrive di Lila, alla fin fine nel processo cerca di capire il proprio

⁷⁴¹ Nelle parole di Enrica Maria Ferrara, Ferrante considera la parola scritta come “a warrant of truth [and] a stronghold of sense and meaning. [...] written language, provides an epistemological grid or a framework to harness chaos and the drifting of subject identity.”, in ‘Performative Realism and Post-Humanism in *The Days of Abandonment*’, in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. (New York: Palgrave, 2016), p. 130. La parola “colata” adoperata da Lenù per descrivere Lila equivale a quello che Ferrara chiama “drifting of subject identity.” Più avanti nello stesso saggio Ferrara scrive: “... Elena is a true champion of linguistic performativity as this is her tool to harness the drifting of subject identity; [...] she deeply believes in the ability of the subject to control her/his knowledge of other subjects and objects alike through signifying processes expressed through language. [...] Elena’s faith in language over matter is unshakeable...”, *ibid*, p. 138.

⁷⁴² Ferrante and Ucini, *L’ invenzione occasionale*, p. 62.

⁷⁴³ Ferrara, ‘Performative Realism and Post-Humanism in *The Days of Abandonment*’, p. 138.

⁷⁴⁴ Ferrante ammette: “Le storie che racconti, le parole che usi e su cui lavori, i personaggi a cui cerchi di dare vita sono solo strumenti con cui circuiti la cosa sfuggente, innominata, senza forma, che appartiene solo a te e che tuttavia è una sorta di chiave per tutte le porte, la ragione vera per cui passi tanto tempo della vita seduta a un tavolo a battere sui tasti, a riempire fogli.”, in *La frantumaglia*, p. 68.

⁷⁴⁵ Matteo Palumbo, ‘Elena Ferrante nella letteratura napoletana contemporanea’, *Mosaico Italiano* Anno XIII, no. 185 (2019): p. 12.

⁷⁴⁶ Palumbo, p. 15.

⁷⁴⁷ Joan Acocella, ‘Elena Ferrante’s New Book: Art Wins’, consultato il 30 marzo 2019, <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/elena-ferrantes-new-book-art-wins>.

⁷⁴⁸ Verbaro, ‘Cancellature. Il caso Elena Ferrante/5’.

⁷⁴⁹ Ferrante, *La frantumaglia*, p. 72.

essere. Questo è un concetto che ricorda le parole di J.M. Coetzee: “Writing is dialogic: a matter of awakening the countervoices in oneself.”⁷⁵⁰

Vita reale - intesa come caos - e scrittura si legano a vicenda, proprio perché quest’ultima serve per dare forma, ordine, ‘ricomporre i pezzetti’ e fissare.⁷⁵¹ Alla domanda di Lila sul perché è ritornata al rione dopo tanti anni di assenza, Lenù risponde: “Esperimento di ricomposizione. Tu sei riuscita a tenere la tua vita qui, io no: mi sento a pezzetti sparsi.” (SBP, 246); e un po’ più avanti: “Io, per mestiere, devo incollare un fatto a un altro con le parole, e alla fine tutto deve sembrare coerente anche se non lo è.” (*ibid.*) Al quesito di Lila, “Ma se la coerenza non c’è, perché fingere?”, Lenù le risponde: “Per mettere ordine.” (*ibid.*) Tale risposta rammenta le parole di Ferrante che intende lo scrivere come governare la frantumaglia - composta da “suoni, emozioni, cose [...] quel rumoroso frantumarsi permanente nella testa” - trasformandola “in parola che dura finché dura il racconto...”⁷⁵² Sono, questi, “suoni, emozioni, cose” che descrivono e nascono da uno spazio particolare che viene “convert[ito] in linguaggio” attraverso il “Dire” (o la scrittura).⁷⁵³

7.8 SCRITTURA COME TERAPIA E SOPRAVVIVENZA

In un’intervista data al giornalista Andrea Aguilar, Elena Ferrante sostiene che “le donne scrivono molto, e non per mestiere ma per necessità. Ricorrono alla scrittura soprattutto nei momenti di crisi, e lo fanno per chiarirsi a se stesse.”⁷⁵⁴ È un’osservazione che si lega alla frase che leggiamo nel primo romanzo dell’autrice napoletana, *L’amore molesto*: “Parole per perdersi e per trovarsi.”⁷⁵⁵ A questo riguardo Giovanna Alfonzetti parla del “potere taumaturgico e catartico che la parola ha in psicanalisi” e del “riaffiorare del trauma.”⁷⁵⁶ Da non dimenticare che tramite tale potere Lenù nella tetralogia napoletana fa rivivere Lila nella sua assenza. È per mezzo della parola che Lenù vive la propria catarsi, anche grazie al distacco dalla madre e dall’amica, e alla fine approda alla scoperta di se stessa e di quello che è propriamente suo.⁷⁵⁷ Il trauma vissuto da Lenù era stato anche l’aver buttato le bambole nello

⁷⁵⁰ Come citato in Diana Osti, ‘Stregoneria, santità, subalternità. Appunti sul concetto di margine in Gramsci, Toomer, Elena Ferrante’, consultato il 21 agosto 2020, https://www.academia.edu/39404191/Stregoneria_santita_subalternita_appunti_sul_concetto_di_margine_in_Gramsci_Toomer_Elena_Ferrante?email_work_card=view-paper.

⁷⁵¹ Nell’Epilogo Lenù scrive: “Non riesco a crederci io stessa. Ho finito questo racconto che mi pareva non dovesse finire mai [...] Lila non è in queste parole. C’è solo ciò che io sono stata capace di fissare.” (SBP, 447)

⁷⁵² Ferrante, *La frantumaglia*, p. 278.

⁷⁵³ Francisco Romário Nunes and Giselle Andrade Pereira, ‘Lo spazio napoletano nel romanzo *L’amore molesto* di Elena Ferrante’, *Mosaico Italiano* Anno XIII, no. 185 (2019): p. 26.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, pp. 336-337

⁷⁵⁵ Elena Ferrante, *L’amore molesto*, 3. rist, Tascabili E/O 84 (Roma: Edizioni E/O, 2002), p. 163.

⁷⁵⁶ Giovanna Alfonzetti, ‘Il Dialetto “Molesto” in Elena Ferrante, 2018’, in *Dialetto e Società*, ed. Marcato Gianna (Padova: CLEUP, 2018), p. 313, http://www.academia.edu/37105735/Il_dialetto_molesto_in_Elena_Ferrante_2018.

⁷⁵⁷ N. Bakopoulos chiama l’atto dello scrivere da parte di Lenù come un modo per mantenersi conosciuta o presente: “To keep herself known.”, in “‘We Are Always Us’”, p. 410. Invece, Robert Stam, commentando lo spettatore Jeffries nel film *Read Window*, usa il termine “comes alive.” È quello che succede a Lenù attraverso il processo del ricordare e dello scrivere, un processo tramite il quale fa sì che Lila prenda vita (“comes alive”) di nuovo, in *Reflexivity in Film and Literature*, p. 55. Di assenza e presenza, ma anche del racconto di Lenù come

scantinato (come leggiamo nell'inizio della tetralogia). La matassa, scrive Alfonzetti,⁷⁵⁸ si dipana gradualmente attraverso l'azione dello scrivere da parte di Lenù, un movimento dal caos all'ordine, e dall'invisibile (Lenù subordinata a Lila) al visibile (distacco di Lenù dalla madre biologica e simbolica e scoperta di se stessa). La decisione da parte di Lenù di scrivere è perciò un "itinerario terapeutico"⁷⁵⁹ messo in moto soprattutto dalla scomparsa di Lila. Tutto questo ricorda anche le parole di Gaston Bachelard che intende la scrittura anche come un moto liberatorio: "Scrivendo questa pagina, mi sento liberato dal mio dovere di passeggiare: sono certo di essere uscito di casa."⁷⁶⁰ Sicuramente tali parole rammentano questa Lenù che a 66 anni scrive il suo romanzo chiusa in una stanza nella casa di Torino.

Nel secondo volume della tetralogia, *Storia del nuovo cognome*, Lenù, che ama Nino Sarratore, si lascia svergognare da suo padre Donato. Il padre in questo caso prende il posto del figlio per Lenù che si lascia sedurre in risposta alla sofferenza generata dalla relazione tra Lila e Nino. Tuttavia da tale umiliazione sessuale nasce il primo libro di Lenù.⁷⁶¹ Riguardo questo suo primo romanzo Lenù ci confida: "Una mattina comprai un quaderno a quadretti e cominciai a scrivere in terza persona di ciò che mi era successo [...] Impiegai venti giorni a scrivere quella storia [...] Ma intanto mi scoprii più tranquilla, come se la vergogna fosse passata da me al quaderno." (SNC, 431-432) Tale concetto di scrittura come terapia ritorna alla fine del quarto volume, quando Lenù, che ha appena finito di scrivere il suo racconto, ammette che lo scrivere ha contribuito a "calmarla, e così a mia volta calmarmi." (SBP, 444)⁷⁶² Questo senso di tranquillità e calma deriva proprio dalla capacità della scrittura di dare ordine al caos e di dare forma fissa a quello che appare in continuo flusso.⁷⁶³

La scrittura è intesa come terapia contro la vergogna o l'umiliazione sessuale da parte di Lenù, ma anche come sopravvivenza. Infatti nel quarto volume, *Storia della bambina perduta*, Lenù scrive *Un'amicizia*, trasgredendo una promessa fatta a Lila, ma offrendo a se stessa l'opportunità di tirarsi fuori dalla depressione e dalla crisi d'ispirazione in cui era caduta.⁷⁶⁴ L'idea dello scrivere come sopravvivenza può applicarsi anche a Lila, che, secondo Lenù, sta scrivendo in segreto un suo ipotetico romanzo: "... un libro che [...] le servirà per tirare avanti giorno per giorno, ora che non solo Tina è scomparsa, ma è scomparso Enzo, sono scomparsi i Solara, scompaio anch'io portandomi via Imma che tra alti e bassi l'ha aiutata a sopravvivere." (SBP, 426) Ciò porta a quello che sostiene Franco Gallippi: l'atto dello scrivere

reinvenzione totale dell'io attraverso quello che è altro, il non-io, e perciò della tetralogia come un'autobiografia di Lenù, scritta nella forma di una biografia dell'altra (di Lila), scrivono Flora Ghezzi e Sara Teardo in 'On Lila's Traces: Bildung, Narration and Ethics in Elena Ferrante's *L'amica Geniale*', *MLN* 134, no. 1 (2019): 172-92.

⁷⁵⁸ *Ibidem*.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 314.

⁷⁶⁰ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio* (Bari: Dedalo, 2006), p. 39.

⁷⁶¹ Van Ness, 'Dixit Mater: The Significance of the Maternal Voice in Ferrante's Neapolitan Novels', p. 303.

⁷⁶² Acquistare la propria calma o tranquillità rammenta quello che sostiene la stessa Ferrante quando parla della sua esperienza personale di scrivere un diario: "Nella finzione sentivo di essere, io e le mie verità, un po' più al sicuro.", in Ferrante and Ucini, *L'invenzione occasionale*, p. 14. Qualcosa di molto simile Ferrante lo dice anche in un'altra occasione: "Succede spessissimo a noi donne, nei momenti di crisi, di cercare di calmarci scrivendo. È scrittura privata volta a governare un malessere, buttiamo giù lettere, diari. Io sono partita sempre da questo assunto, donne che scrivono di sé per capirsi.", in *La frantumaglia*, p. 275.

⁷⁶³ Ferrante scrive; "la scrittura mi cancella le pause, le incertezze, la cedevolezza.", in *La frantumaglia*, p. 11.

⁷⁶⁴ Curti, 'Tra presenza e assenza', pp. 51-52.

offre una soluzione in quanto è distaccato dal caos della realtà ed è dotato di una distanza critica che potenzialmente suggerisce una via di uscita da una situazione difficile.⁷⁶⁵

Dal canto suo, Lila nega sia il fatto che stia scrivendo un suo romanzo, sia la voglia di sopravvivere, e lo fa in modo molto netto nelle sue parole rivolte a Lenù: “La scrittrice sei tu [...] Per scrivere bisogna desiderare che qualcosa ti sopravviva. Io invece non ho nemmeno la voglia di vivere [...] Se potessi cancellarmi adesso, proprio mentre parliamo, sarei più che contenta. Figuriamoci se mi metto a scrivere.” (SBP, 433)

7.9 SCRIVERE PER CONQUISTARE LA PROPRIA AUTONOMIA E SENTIRSI PRESENTE

Già da quando erano bambine Lenù e Lila iniziarono a considerare la scrittura come una via che avrebbe potuto portare alla ricchezza:

... cominciammo ad associare lo studio ai soldi. Pensammo che studiare molto ci avrebbe fatto scrivere libri e che i libri ci avrebbero rese ricche. La ricchezza era sempre un luccicore di monete d'oro chiuse dentro innumerevoli casse, ma per arrivarci bastava studiare e scrivere un libro. (AG, 66)

È questo un concetto che si riassocia a ciò che pensa una Lenù più matura - una Lenù madre che ha lasciato il marito per mettersi con Nino Sarratore - nel quarto volume della tetralogia. Lo scrivere in questo caso viene inteso come via tramite la quale si trova la propria autonomia finanziaria e ci si consolida come autrice: “... decisi che era urgente diventare il più possibile autonoma. Dovevo scrivere e pubblicare con regolarità, dovevo consolidare la mia fisionomia di autrice, dovevo guadagnare [...] Fu allora che si cominciò a definire una parte di me...” (SBP, 211) Scrivere perciò diventa anche parte del processo di *Bildung* della narratrice Lenù.

La scrittura per Lenù è anche il modo per farsi presente a se stessa e perciò autodefinirsi come donna di talento:

E accennai a tutto quel mio scrivere, che ormai era diventato obbligatorio, faticavo di giorno e di notte per sentirmi presente, per non farmi emarginare, per combattere contro chi mi considerava una donnetta invadente senza talento: persecutori - mormorai - il cui unico scopo è farmi perdere pubblico... (SBP, 391)

Tutto ciò conferma quanto sostenuto da Natalie Bakopoulos, secondo cui non solo Lenù riesce a mantenere i propri confini intatti attraverso la scrittura e la lingua, ma queste l'aiutano ad attraversare tali confini, costituiscono cioè il modo in cui lei riesce ad approdare alla propria autonomia.⁷⁶⁶ È doveroso chiedersi a questo punto se durante questo viaggio Lila possa essere considerata come un Virgilio per Lenù-Dante. È Lila che 'istiga' Lenù a studiare e a scrivere;

⁷⁶⁵ Gallippi, 'Elena Ferrante's *My Brilliant Friend*: In Search of Parthenope and the "Founding" of a New City', p. 117. Sempre in relazione al discorso della scrittura come sopravvivenza, Gallippi aveva sostenuto un po' prima che: "By writing, one sublimates a difficult reality, making it become bearable, livable, and in a sense manageable, creating thus the conditions for viewing it from a critical standpoint, and for generating an attitude of challenge rather than resignation.", *ibid.*, p. 105.

⁷⁶⁶ Bakopoulos, "'We Are Always Us', p. 412q.

è Lila che è vicina a Lenù durante questo *iter* di scrittura e formazione. Solo quando capisce che Lenù non ha più bisogno di lei - anche se Lenù non intende questo -, Lila sceglie di scomparire per dare l'opportunità all'amica di approdare alla propria indipendenza come scrittrice. Leggendo la tetralogia napoletana, si assiste perciò al "faticoso persorso di costruzione di un'identità autoriale al femminile."⁷⁶⁷ E per essere completa, l'emancipazione di Lenù deve trascendere le proprie origini e i confini napoletani. Lenù perciò costruirà e solidificherà la sua presenza tramite un lavoro assiduo che le permetterà di diventare una figura pubblica come scrittrice, mirando all'acquisizione di un'autorità letteraria e di una rispettabilità intellettuale.⁷⁶⁸

7.10 FRAGILITÀ DELLA SCRITTURA E IL TESTO IPOTETICO DI LILA

In una risposta al giornalista Francesco Erbanì, Ferrante distingue tra lo scrivere per se stessi e lo scrivere per un pubblico:

Finché si scrive solo per se stessi la scrittura è un atto libero con cui [...] ci si palesa di nascosto. I problemi cominciano quando quest'atto segreto [...] sente la necessità di diventare azione pubblica. La domanda allora è: cosa di ciò che scrivo tra me e me può offrirsi allo sguardo di un altro?⁷⁶⁹

Il capitolo 101 del quarto volume della tetralogia - *Storia della bambina perduta* - ci presenta Lila e Lenù che scrivono insieme un articolo di denuncia contro i fratelli Solara. È questo un altro momento durante il quale le due amiche dimostrano una grande sinergia. Al termine della stesura, l'articolo viene spedito da Lila all'*Espresso* sotto il nome di Lenù - mutando la scrittura in 'azione pubblica' e offrendola 'allo sguardo di un altro' -, ma senza l'autorizzazione dell'amica. L'intento di Lila era di colpire duramente i Solara - "Li dobbiamo distruggere, Lenù, e se questo non basta li ammazzo." (SBP, 294) -, ma l'esito è molto diverso. Lenù deve fronteggiare certe responsabilità e conseguenze come scrittrice, anche perché chi ha di fronte è una famiglia potente di camorristi, pur se alla fin fine si arriva alla conciliazione (SBP, 298).

Tale pacificazione tra Lenù e i Solara crea un senso di disillusione in Lila, che scopre la fragilità o la vulnerabilità della scrittura e di chi scrive: "... si sentì umiliata per essere vissuta attribuendo un potere a cose che nelle gerarchie correnti contavano poco: l'alfabeto, la scrittura, i libri. Lei che pareva così disincantata, così adulta, mise fine alla sua infanzia - oggi penso - solo in quei giorni." (SBP, 299) Un tale senso di inferiorità perenne della scrittura lo vive costantemente Lenù, e questo lo ricorda Giovanni Turchetta: "... Lenù appare condannata a una costante, irremediabile impotenza [...] il successo nella scrittura non solo non garantisce

⁷⁶⁷ Elisa L. Gambaro, 'Splendori e miserie di una duplice affabulazione', *Allegoria* XXVIII, no. 73 (gennaio/giugno 2016): p. 161. Gambaro scrive anche: "Il *Bildungsroman* della narratrice Elena [...] 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.", *ibidem*.

⁷⁶⁸ Baldasso, 'Elena Ferrante's Secret Mirror'.

⁷⁶⁹ Ferrante, *La frantumaglia*, p. 170.

quello nella vita, ma rischia anzi di essere chiaro segno proprio di una non emendabile inefficacia a fronte della realtà.”⁷⁷⁰

Sono doverose a questo punto due domande. La prima è questa: la fragilità del testo si mostra soprattutto quando si mira alla conciliazione o quando si ha paura di mostrarsi allo sguardo dell'altro? La seconda: il testo forte, al contrario, è quello che diventa 'azione pubblica' con l'intento di distruggere o tagliare di netto senza pensarci troppo e senza avere troppi pentimenti?

Più avanti invece, dopo la sparizione della figlia di Lila, Tina, nasce in Lenù la convinzione che la sua amica stia scrivendo 'di nascosto' un suo ipotetico romanzo:

Di tanto in tanto prendevo uno dei miei volumi, leggevo qualche pagina, ne avvertivo la fragilità [...] invece il testo ipotetico di Lila, in parallelo, assunse un valore imprevisto [...] si mutò in un'opera compiuta e quindi in una possibile pietra di paragone [...] Se il genio che Lila aveva espresso da bambina con la *Fata blu* [...] adesso, in vecchiaia, sta manifestando tutta la sua potenza? In quel caso il suo libro sarebbe diventato [...] la prova del mio fallimento e leggendolo avrei capito come avrei dovuto scrivere ma non ero stata capace. (SBP, 437)

Malgrado tutto lo studio fatto e tutte le ore trascorse a migliorare la propria scrittura, Lenù continua fino alla fine a essere incerta del suo prodotto finale, che una volta pubblicato diventa fragile anche perché esposto alla critica degli altri. Lo stesso senso di disillusione che avverte Lila (SBP, 299) lo vive Lenù più che sessantenne, più avanti in *Storia della bambina perduta*, scoprendo la fragilità del testo scritto e pubblicato, che col passare del tempo perde persino pubblico e lettori.⁷⁷¹ In contrapposizione a questa fragilità e caducità dei testi pubblicati, Lenù vede nel testo ipotetico non pubblicato di Lila pura energia potenziale che rende eterno l'autore:

Eppure - mi figuravo - c'era l'eventualità che il suo nome [di Lila] [...] proprio ora che era una donna vecchia, o addirittura dopo morta, sarebbe rimasto legato a un'opera unica di grande rilievo: non le migliaia di pagine che avevo scritto io, ma un libro del cui successo non avrebbe mai goduto come io invece avevo fatto coi miei, e che tuttavia sarebbe durato nel tempo e sarebbe stato letto e riletto per centinaia di anni. Lila quella possibilità l'aveva, io l'avevo sciupata. Il mio destino non era diverso da quello di Gigliola, il suo forse sì. (SBP, 440)

⁷⁷⁰ Giovanni Turchetta, 'Dal rione al mainstream : l'amica geniale di Elena Ferrante', in *Tirature '16. Un mondo da tradurre*, ed. Vittorio Spinazzola, vol. 2016 (il Saggiatore, 2016), p. 110, <https://air.unimi.it/handle/2434/392097#.Wnb49KinHIU>.

⁷⁷¹ "Il problema non era più l'opera di Lila, la sua qualità, o almeno non aveva bisogno di avvertire quella minaccia per sentire che ciò che avevo scritto dalla fine degli anni Sessanta fino a quel momento aveva perso peso e forza, non parlava più a un pubblico come mi pareva che avesse fatto per decenni, non aveva lettori. [...] I miei libri avevano visto la luce presto e con la loro piccola fortuna mi avevano dato per decenni l'illusione di essere impegnata in un lavoro significativo. Ma all'improvviso l'illusione si era affievolita, ora alla rilevanza della mia opera non riuscivo a credere più." (SBP, 439-440)

7.11 CONCLUSIONE

Il tema della metascrittura si lega strettamente a quello del *Bildung*. La narratrice Lenù, insieme alla sua amica geniale, già dai tempi dell'infanzia riconosce l'importanza dello scrivere. Le tappe sono varie: la decisione di comprare il libro di Alcott al posto delle bambole perdute nello scantinato; il libro di poesie pubblicato da Donato Sarratore, uno del rione; la frequentazione della scuola primaria da parte di Lenù e Lila, e più avanti la decisione dei genitori di Lenù di continuare a pagarle la scuola a livello secondario malgrado il grande sacrificio finanziario richiesto; l'insistenza da parte di Lila di continuare a studiare in segreto e da sola il latino, il greco, l'inglese e di leggere tanti libri dopo la decisione da parte dei suoi genitori di non mandarla alla scuola secondaria; l'incontro di Lenù con bravi insegnanti come la Oliviero e la Galiani che, insieme a Lila, la incoraggiano a continuare a studiare; gli anni di duro studio che portano Lenù a ottenere una borsa di studio per studiare all'Università Normale di Pisa; la lettura della *Fata blu* e dei quaderni segreti di Lila; la pubblicazione del primo romanzo di Lenù, nato dalla brutta esperienza con Donato Sarratore ma anche grazie all'aiuto della suocera Adele Airotta; l'incoraggiamento da parte di Nino Sarratore ad avere fiducia in quello che Lenù scrive e pubblica; i tanti viaggi in Italia, ma anche all'estero, per le presentazioni dei libri di Lenù; la sua decisione di ritornare al rione con le figlie dopo aver lasciato il marito Pietro Airotta per ritrovare l'ispirazione; le tante ore trascorse al telefono con Lila che servivano come ispirazione a Lenù; la scoperta della letteratura femminista anche grazie alla cognata Mariarosa Airotta e la lettura delle opere di Carla Lonzi; le stesse esperienze della vita come l'amore, la maternità, il tradimento, l'amicizia, il rione, e la famiglia che servono come materia prima per la scrittura di Lenù; la dura e incessante autodisciplina da parte di Lenù riguardo tutto quello che scrive; e infine, la scoperta che dietro tutta la produzione letteraria di Lenù c'entrava in un modo o nell'altro l'amica Lila.

Rileggendo il capitolo presente viene da pensare all'idea della frantumaglia o al concetto del puzzle: il tema della metascrittura nella tetralogia napoletana, infatti, è composto da tanti pezzettini che messi insieme costruiscono qualcosa di completo e che ha senso. Concordo con quello che sostiene Matteo Palumbo, cioè che in fondo la tetralogia napoletana racconta di come due amiche si accostino alla scrittura e come tale esperienza le segni in modo definitivo; che questo percorso di formazione riguarda Lila non meno di Lenù; e che *L'amica geniale* è "il romanzo di una scrittura duale, che, come l'ambiguità del titolo annuncia, riguarda entrambe le donne."⁷⁷² Inoltre, la scoperta del libro e della lettura portano alla riflessione sull'importanza della scrittura che, come si è visto, ha tante sfaccettature: la scrittura come terapia, sopravvivenza, senso di responsabilità, acquisizione della propria autonomia, ma anche scoperta di se stessi. Tutti questi fattori tuttavia aiutano soprattutto Lenù, e molto meno Lila, nella sua formazione, in un tragitto che dura più di sessanta anni; una Lenù ancora immatura che vede in Lila il modello da emulare, a una Lenù matura che alla fin fine scopre che tutto quello che ha scritto è solamente suo.

⁷⁷² Matteo Palumbo, 'Elena Ferrante nella letteratura napoletana contemporanea', in *Mosaico Italiano*, Anno XIII, no. 185 (2019): p. 13.

CONCLUSIONE

Il fenomeno di Elena Ferrante compie nel 2022 trent'anni e, fin da quando ha pubblicato il suo primo romanzo nel 1992, non ha mai esaurito le sue forze. Anzi è sempre un “work in progress”, dato che Ferrante, sotto l'ombrello della sua identità autoriale, continua a scrivere, a pubblicare, e occasionalmente anche a ‘parlare’ con il suo pubblico.⁷⁷³ Allo stesso tempo, l'interesse generale riguardo questa “scrittrice” e le sue opere letterarie e anche altri suoi scritti - come quelli pubblicati nel Guardian tra il 20 gennaio del 2018 e il 12 gennaio del 2019 e poi pubblicati in un solo volume intitolato *L'invenzione occasionale* (2019) - continua a crescere. Basta dare uno sguardo all'immensa bibliografia critica che si è costruita, soprattutto dopo l'uscita in versione inglese de *L'amica geniale* (2012-2015) grazie alle traduzioni di Ann Goldstein, e il successo che ha avuto nel mondo anglofono, e non solo. Insieme a centinaia di recensioni presenti nei giornali, tabloid e riviste soprattutto internazionali, e ai saggi di natura accademica sui romanzi e gli altri libri di Ferrante, stanno aumentando anno dopo anno anche le monografie: basta menzionare i libri curati da Grace Rosso Bullaro e Stephanie V. Love (2016), Anna Maria Crispino e Marina Vitale (2016), Tuzzi e Cortellazzo (2018),⁷⁷⁴ Donatella La Monica e Domenica Perrone (2019),⁷⁷⁵ e altri scritti di Viviana Scarinci (2014 e 2020), Lisa Mullenneaux (2016),⁷⁷⁶ Tiziana De Rogatis (2018), Isabella Pinto (2020), e Stiliana Milkova (2021).⁷⁷⁷ Da aggiungere anche l'esperimento interessante e riuscito di critica collettiva che è stato pubblicato di recente con il titolo di *The Ferrante Letters. An Experiment in Collective Criticism*.⁷⁷⁸ Durante questi ultimi anni sono state organizzate varie conferenze internazionali che univano accademici - soprattutto accademiche - che si sono specializzate nelle opere di Ferrante: basta menzionare la giornata di studio tenutasi il 7 aprile del 2017 all'Università di Napoli Federico II, dal titolo “‘Di Napoli non ci si libera facilmente’: per Elena Ferrante”, o quella organizzata a St Chad's College, Durham University (giugno 2019)⁷⁷⁹; sono stati istituiti anche corsi universitari specializzati.⁷⁸⁰

⁷⁷³ Marcello Lino, “Elena Ferrante: ‘We Don’t Have to Fear Change, What Is Other Shouldn’t Frighten Us’,” *The Guardian*, August 29, 2020, sec. Books, <https://www.theguardian.com/books/2020/aug/29/elena-ferrante-we-dont-have-to-fear-change-what-is-other-shouldnt-frighten-us>; Sian Cain, ‘Elena Ferrante Names Her 40 Favourite Books by Female Authors’, the Guardian, 21 November 2020, <http://www.theguardian.com/books/2020/nov/21/elena-ferrante-names-her-40-favourite-books-by-female-authors>.

⁷⁷⁴ Arjuna Tuzzi and Michele A. Cortellazzo, eds., *Drawing Elena Ferrante's Profile. Workshop Proceedings, Padova, 7 September 2017* (Padova: Padova University Press, 2018).

⁷⁷⁵ La Monaca and Perrone, *Incontro con Elena Ferrante*.

⁷⁷⁶ Lisa Mullenneaux, *Naples' Little Women: The Fiction of Elena Ferrante* (Penington Press, 2016).

⁷⁷⁷ Stiliana Milkova, *Elena Ferrante as World Literature, Literatures as World Literature* (New York: Bloomsbury Academic, 2021).

⁷⁷⁸ Sarah Chihaya et al., eds., *The Ferrante Letters: An Experiment in Collective Criticism*, Literature Now (New York: Columbia University Press, 2019).

⁷⁷⁹ SIS-The Society for the Italian Studies, “Elena Ferrante in a Global Context,” *The Society of Italian Studies* (blog), September 10, 2019, <http://italianstudies.org.uk/2019/09/10/elena-ferrante-in-a-global-context/>.

⁷⁸⁰ Luciano Parisi, “Elena Ferrante’s *My Brilliant Friend* (MLI3199) University of Exeter,” consultato il 9 aprile, 2021, <https://humanities.exeter.ac.uk/modernlanguages/modules/MLI3199>; ‘CFP “New Global Perspectives on Elena Ferrante” at the 2021 ACLA Convention (April 8-11, 2021) | H-Announce | H-Net’, consultato il 9 aprile 2021, <https://networks.h-net.org/node/73374/announcements/6571072/cfp-%E2%80%9Cnew-global-perspectives-elena-ferrante%E2%80%9D-2021-acla>.

Elena Ferrante è una scrittrice invisibile che paradossalmente attira diversi registi che trasformano le sue opere letterarie in film e serie TV, diventando perciò visibilissima. Le sue opere letterarie si sono “smarginate” - per usare un termine familiare al lessico ferrantiano - assumendo altre forme. Da ricordare le versioni cinematografiche dei suoi primi due romanzi, *L'amore molesto* (1992) e *I giorni dell'abbandono* (2002), tradotti in film da Mario Martone (1995) e Roberto Faenza (2005) rispettivamente, e anche le due serie tv ispirate all'*Amica geniale* di Saverio Costanzo (2018 - in corso), prodotte in collaborazione dalla Rai e HBO. Il terzo romanzo ferrantiano del primo ciclo, *La figlia oscura* (2006), sta per diventare un film diretto da Maggie Gyllenhaal.⁷⁸¹

Questo concetto di multimedialità si è realizzato persino a livello pittorico attraverso i murales di street artists come Luis Gomez⁷⁸² ed Eduardo Castaldo⁷⁸³ che oggi si trovano nel rione Luzzatti-Ascarelli di Napoli. Prima della pandemia stava fiorendo anche il turismo-Ferrante, con alcune iniziative che cercavano di indirizzare la curiosità di tanti che avevano letto la tetralogia napoletana e seguito persino la serie tv, e perciò desideravano vedere con i propri occhi le strade, i palazzi, i vicoli, persino il rione dove Lila e Lenù sono cresciute.⁷⁸⁴ La tetralogia napoletana è stata tradotta in spettacolo teatrale e portata in diversi siti come, per esempio, il National Theatre di Londra,⁷⁸⁵ il Teatro Torlonia di Roma,⁷⁸⁶ e il Teatro Sociale di Como.⁷⁸⁷

La ‘Ferrante Fever’ si è sparsa - o ancora, “smarginata” - su social come Facebook, tramite gruppi di discussione e pagine specializzate quali “Elena Ferrante”, “Discussing The Neapolitan Novels By Elena Ferrante & My Brilliant Friend”, “I libri di Elena Ferrante e non solo”, “L’amica geniale” e altri ancora. Sono gruppi e pagine, questi, dove i lettori di Ferrante commentano, si interrogano, protestano, condividono letteratura e critica pertinenti al

⁷⁸¹ Mario Manca, ‘«The Lost Daughter»: Olivia Colman e Dakota Johnson nel nuovo film tratto da Elena Ferrante’, *VanityFair.it* (blog), 16 February 2020, <https://www.vanityfair.it/show/cinema/2020/02/16/the-lost-daughter-olivia-colman-dakota-johnson-film-cast-la-figlia-oscura-elena-ferrante>.

⁷⁸² Paolo De Luca, “Napoli, un murale di 20 metri ispirato a ‘L’amica geniale’: Lenuccia e Lila al rione Luzzatti,” *la Repubblica*, June 17, 2019, https://napoli.repubblica.it/cronaca/2019/06/17/news/napoli_un_murale_di_15_metri_iscirato_all_amica_geniale_e_lenuccia_e_lila_al_rione_luzzatti-228985896/; ‘Napoli: street art al rione Luzzatti, sui muri «L’amica geniale»’, *giugno* 2019, https://www.ilmattino.it/napoli/citta/amica_geniale_gomez_street_art_rione_luzzatti_napoli-4563045.html.

⁷⁸³ “Dopo la serie tv, anche un murales per ‘L’Amica geniale,” consultato il 9 aprile, 2021, <https://initalia.virgilio.it/amica-geniale-murales-24164/>; “‘L’amica geniale’, nel Rione Luzzatti di Napoli arriva anche un murales dedicato a Lila e Lenù”, gennaio 2019, https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/cultura/l_amica_geniale_napoli_murales_eduardo_castaldo-4261401.html.

⁷⁸⁴ “‘L’amica geniale’: a Napoli organizzano il tour di San Valentino,” *SiViaggia* (blog), February 4, 2019, <https://siviaggia.it/notizie/amica-geniale-napoli-tour-san-valentino/222821/>; ‘In giro per la Napoli de “L’amica geniale”: ecco i luoghi che hanno ispirato romanzo e fiction - Irpiniaoggi.it’, ottobre 2017, <https://www.irpiniaoggi.it/magazine/giro-la-napoli-de-lamica-geniale-luoghi-iscirato-romanzo-fiction/>.

⁷⁸⁵ Di Federica Caiazzo, ‘L’Amica Geniale della Ferrante ha debuttato a Londra, ma stavolta (anche) come spettacolo a teatro’, *ELLE*, 10 February 2020, <https://www.elle.com/it/showbiz/a30850309/amica-geniale-elena-ferrante-spettacolo-teatro/>.

⁷⁸⁶ Gea Petrini, ‘L’amica geniale arriva a teatro a Roma’, *Dentro Magazine* (blog), 18 February 2019, <https://www.dentromagazine.com/lamica-geniale-arriva-a-teatro-a-roma/>.

⁷⁸⁷ Lorenzo Canali, “‘L’amica Geniale’ Di Elena Ferrante Arriva in Teatro Con “Storia Di Un’amicizia””, dicembre 2019, <https://www.ciaocomo.it/2019/12/17/lamica-geniale-elena-ferrante-arriva-teatro-storia-unamicizia/188979/>.

fenomeno Ferrante, e interagiscono sia con le opere della scrittrice napoletana sia con altri lettori e interessati. Sono anche disponibili su YouTube numerosi video che trattano di conferenze internazionali,⁷⁸⁸ presentazioni dei libri di Ferrante,⁷⁸⁹ discussioni sulle sue opere⁷⁹⁰ e brevi guide alle opere di Ferrante.⁷⁹¹

Ponendosi in contatto con le sue opere, il lettore di Ferrante viene perciò lui/lei stesso posto a un processo di *Bildung*-formazione; lo stesso fenomeno Ferrante, fin dal 1992, ha vissuto la sua “formazione” attraversando tante tappe come hanno fatto le due amiche geniali durante i loro sessanta anni di amicizia.

Tutto questo rende questo di Elena Ferrante un racconto dal finale aperto. Forse il mistero dell’anonimato si è risolto con l’ammissione nel 2016 di Anita Raja di essere lei Ferrante⁷⁹² (o forse no, anche perché in tanti non si interessano della vera identità della scrittrice ma delle sue opere e scrittura). Forse *La vita bugiarda degli adulti*, il romanzo più recente di Ferrante uscito nel 2019, è solo un unico volume che si chiude bruscamente, lasciando i lettori insoddisfatti (o forse è solo il primo frutto di quella che sarà un’opera più ampia sulla scia della tetralogia napoletana). Quello che è certo è il fatto che il fenomeno Ferrante continua tuttora.

Oggi tale fenomeno è stato promosso al livello di “world literature” o *Weltliteratur*, termine coniato da Johann Wolfgang von Goethe nel 1827. La sola tetralogia napoletana, fino al settembre del 2020, ha venduto 15 milioni di copie in tutto il mondo, pubblicate in 45 lingue diverse.⁷⁹³ Ci si chiede il perché di questo immenso successo delle opere di Ferrante in campo internazionale. Secondo Adam Kirsch quello che dà una dimensione globale alla scrittura non è il fatto che abbia acquistato popolarità tra le culture, ma un’appropriazione cosmopolita dei migliori modelli del passato, indipendentemente dalle loro origini linguistiche o nazionali.⁷⁹⁴ Kirsch è dell’opinione che, scegliendo di nascondersi dietro uno pseudonimo, Ferrante abbia resistito all’obbligo di dover partecipare ai processi mediatici e pubblicitari che trasformano gli scrittori in merci. Inoltre, contro quello che i critici del *Weltliteratur* denigrano:

The Neapolitan novels are not thinly generic but richly particular; not international in scope but localized, on the scale of a single neighborhood; not about isolated individuals traveling

⁷⁸⁸ same slide video daily., *THE WORKS OF ELENA FERRANTE: Reconfiguring the Margins - Separating Fad from Substance*, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=fbLHyWQV81k>.

⁷⁸⁹ same slide video daily., *International Launch Party! The Lying Life of Adults by Elena Ferrante*, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Xf0MBQC9HWM>.

⁷⁹⁰ same slide video daily., *The Elena Ferrante Phenomenon | Italics*, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=drhy7lsP-Zk>; same slide video daily., *Elena Ferrante in Translation*, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=p91tzRtw_Cw; same slide video daily., *Elena Ferrante: Frantumaglia*, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=P3jvIQePWto>; same slide video daily., *Elena Ferrante: Dawn Foster, Ann Goldstein, John Lanchester and Catherine Taylor*, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=KK5csZL1E9U>.

⁷⁹¹ same slide video daily., *A Brief Guide to Elena Ferrante with Joanna Walsh*, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=KIkvjAnlZa8>.

⁷⁹² Sala, ‘Updated’.

⁷⁹³ Clare Thorp, ‘The Remarkable Cult of Elena Ferrante’, 1 September 2020, <https://www.bbc.com/culture/article/20200828-the-remarkable-cult-of-elena-ferrante>.

⁷⁹⁴ Adam Kirsch, *The Global Novel: Writing the World in the 21st Century* (New York: Columbia Global Reports, 2016), p. 17.

through a featureless world, but about the thick web of the social and economic relationships that determine the course of individual lives.⁷⁹⁵

Ciò si ricollega a quello che osserva Silvia Caserta, cioè che le opere di Elena Ferrante sicuramente contribuiranno a rafforzare e far crescere l'interesse di lettori in tutto il mondo nella letteratura italiana.⁷⁹⁶

L'analisi delle opere di Elena Ferrante continua e sembra inesauribile. Da parte mia proporrei tre itinerari da sviluppare in relazione alle opere di Ferrante. Il primo è quello di rileggere attentamente le due pubblicazioni *La Frantumaglia* (ultima edizione uscita nel 2016, e perciò c'è sicuramente il bisogno di aggiornarla ora che siamo nel 2021) e *L'invenzione occasionale* (2019) per poi fornire un indice dettagliato ed esaustivo dei due libri che rivelano tanto dell'identità autoriale di Elena Ferrante. Il secondo itinerario potrebbe essere quello di fornire una lista dettagliata di tutti i personaggi mitologici (a iniziare da Didone, Arianna, Medea, Teseo e altri), ma anche degli scrittori e filosofi, soprattutto delle scrittrici e filosofe,⁷⁹⁷ a partire dai tempi classici fino al presente, che Elena Ferrante menziona nelle sue numerose interviste o riflessioni - presenti anche nelle due pubblicazioni appena citate del 2016 e del 2019 -, e vedere come tali letture da parte dell'autrice possibilmente si riflettano in vari modi nei suoi otto romanzi scritti finora. Suggerirei un terzo itinerario da esplorare e sviluppare: una lettura e analisi di natura comparativa tra la tetralogia napoletana e le opere di Carla Lonzi, soprattutto il suo *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, pubblicato da Scritti di Rivolta Femminile nel 1978. Alcuni punti di contatto tra le opere di Lonzi e la tetralogia napoletana si trovano nell'Appendice presente in questa tesi di ricerca.

⁷⁹⁵ Kirsch, p. 93. Delle tetralogia napoletana come "global novel" in senso positivo scrive anche Elisa Sotgiu, in 'The Global Novels of Elena Ferrante' (Canadian Association for Italian Studies, Orvieto, 2019), https://www.academia.edu/39608571/The_Global_Novels_of_Elena_Ferrante?auto=download&email_work_card=download-paper.

⁷⁹⁶ "... works of world literature do not posit the loss of the local in favour of an enthusiastic embrace of the global. On the contrary, they give value to the interstitial space(s) in between the local and the global, so that, while belonging to a national tradition, they can open up a transnational perspective on this same tradition.", in Silvia Caserta, "World Literature and the Italian Literary Canon: From Elena Ferrante to Natalia Ginzburg," *Modern Languages Open*, no. 1 (December 19, 2019): 18, <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.272>, p. 4.

⁷⁹⁷ Le letture della Ferrante sono tantissime. Alcune delle quali sono Omero, Virgilio e l'*Eneide*, Elsa Morante, Luce Irigaray, Luisa Muraro, Cechov, Anna Maria Ortese, Federigo Tozzi, Alba De Céspedes, Gianna Manzini, Madame de La Fayette, Freud, Italo Calvino, Karen Blixen, Melanie Klein, Walter Benjamin, Stanislaw Lem, Shakespeare, Gustave Flaubert, Joseph Conrad, Simone de Beauvoir, Jean-Luc Nancy, Jane Austen, le sorelle Brontë, Daniel Defoe, Henry Fielding, Tolstoj, Dostoevskij, Victor Hugo, Diderot, Keats, Virginia Woolf, Clarice Lispector, Alice Munro, Simona Vinci, Michela Murgia, Silvia Avallone, Valeria Parrella, Viola Di Grado, Carla Lonzi, Shulamith Firestone, Adriana Cavarero, Elena Gagliasso, Donna Haraway, Judith Butler, Rosi Braidotti, Amelia Rosselli, Curzio Malaparte, Roland Barthes, Gogol, Leopardi, Manzoni, Agostino di Ippona, Herman Melville, Italo Svevo, Robert Louis Stevenson, Nathaniel Hawthorne.

APPENDICE

UNA LETTURA COMPARATIVA TRA *TACI, ANZI PARLA. DIARIO DI UNA FEMMINISTA DI CARLA LONZI E LA TETRALOGIA NAPOLETANA DI ELENA FERRANTE*

INTRODUZIONE

In questa sezione cito direttamente alcuni brani del diario di Carla Lonzi (n. Firenze, 1931- m. Milano, 1982), intitolato *Taci, anzi parla* (1978), e poi le collego con alcune delle mie riflessioni in merito alla tetralogia napoletana di Elena Ferrante, da sviluppare in un futuro progetto di studio. Questo di Lonzi - la data iniziale risale al 1-4 agosto del 1972, mentre data dell'ultima annotazione è il 29 gennaio del 1977 - è un testo scritto in prima persona. Sono sei anni di cronache autobiografiche, più o meno come la durata delle voci nei quaderni di Lila – nell'opera di Ferrante -, dal suo matrimonio nel 1960 fino al 1966. Lo stile è narrativo: Lonzi annota ricordi d'infanzia,⁷⁹⁸ riflessioni diverse,⁷⁹⁹ episodi della vita,⁸⁰⁰ delusioni, momenti di vulnerabilità, la relazione tra lei e diverse donne e tra lei e il proprio figlio, ma anche il rapporto con i genitori quando era bambina, i racconti che le narravano o sentiva dire in casa e molto altro.

⁷⁹⁸ Uno dei quali è il ricordo del nonno da parte di Lonzi: "Ricordo di avergli visto i genitali attraverso l'apertura dei pantaloni, qualcosa di ciondolante e strano, riuscivo a distinguerli anche abbastanza bene." (TAP, 159); altro ricordo è quello del vecchio al cinema: "... una volta che ero in un cinema popolare con un'anziana prozia e mia sorella, un vecchietto mi ha preso la mano e me l'ha messa sopra una cosa molliccia che lui muoveva [...] Intanto dal vecchietto, dal suo soprabito disteso sulle ginocchia e dai suoi pantaloni, veniva fuori uno strano odore di gatto rancido. Non ricordo che succedesse niente oltre il movimento agitato, mentre io cercavo di ritirare la mano finché ci sono riuscita." (TAP, 330) Sono ambedue ricordi che rimandano all'episodio in cui Lila e Lenù marinano la scuola e attraversano il tunnel, entrando dentro una zona di grande miseria (AG, 71).

⁷⁹⁹ Tra queste, Lonzi riflette sull'omosessualità: "Omosessualità sta per: bisogno di trovare una uguale a sé, desiderio di combaciare con un'altra." (TAP, 971) Questa riflessione potrebbe valere anche per il personaggio di Alfonso che, più avanti nella tetralogia napoletana, diventa un'altra Lila. Nel terzo volume, Alfonso si confida con Lenù: "Ci sono stati, e ci sono ancora oggi, momenti in cui penso: se fossi nato femmina mi sarebbe piaciuto essere come lei. In effetti, dentro la famiglia Carracci eravamo due corpi estranei, né io né lei potevamo durare." (SFR, 189)

⁸⁰⁰ Un'esperienza è quella dell'incontro con una zingara in strada: "Per strada una zingara si è arrabbiata con me e un'amica. Ci ha gridato dietro 'cazzo nella fica, cazzo nel culo, ecc.' E faceva gesti e rumori osceni, come dire che nonostante fossimo delle signore, eravamo umiliate e adoperate nell'atto sessuale: 'Ricordatevi chi siete.'" (TAP, 562-563) Tale esperienza rammenta la figura iconica della zingarella e la situazione nella quale si è trovata Olga nel secondo romanzo di Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, o il personaggio di Melina nella tetralogia.

A proposito di questo stile diaristico, Lonzi stessa sostiene: “Eppure un diario è facile, e siccome la struttura o la trama si sviluppano nella progressione tra coscienza e avvenimenti c’è un senso di avventura continua in cui ci si trova coinvolti e a cui ora con passione ora con leggerezza ci si abbandona.” (TAP, 8) Sono parole che si possono collegare sia ai quaderni di Lila, sia allo stesso romanzo che scrive Elena Greco, voce narrante nella tetralogia, come reazione alla sparizione di Lila.

INCONTRO CON CARLA LONZI NELLA TETRALOGIA NAPOLETANA

Nel terzo volume della tetralogia napoletana, *Storia di chi fugge e di chi resta*, la cognata di Lenù, Mariarosa, si esprime in maniera inequivocabile contro un sistema maschilista-patriarcale:

è arrivato il momento di studiare da femmine e non da maschi; dietro ogni disciplina c’è il cazzo, e quando il cazzo si sente impotente ricorre alla spranga, alla polizia, alle prigioni, all’esercito, ai campi di concentramento; e se non ti pieghi, se anzi continui a mettere tutto a soqqadro, arriva il massacro. (SFR, 253)

Sono già, queste, parole forti che rammentano il contenuto di *Sputiamo su Hegel* di Carla Lonzi, pubblicato nel 1970. Infatti, tra i libri che Adele, sua suocera, aveva dato a Lenù da leggere, c’è proprio questo saggio di Lonzi, che la protagonista de *L’amica geniale* legge quando ha circa 26 anni. È un lavoro centrale per lo sviluppo del femminismo agguerrito - appartenente alla seconda ondata degli anni settanta -, di Rivolta Femminile.⁸⁰¹

Sputare su Hegel. Sputare sulla cultura degli uomini, sputare su Marx, su Engels, su Lenin. E sul materialismo storico. E su Freud. E sulla psicoanalisi e l’invidia del pene. E sul matrimonio, sulla famiglia. E sul nazismo, sullo stalinismo, sul terrorismo. E sulla guerra. E sulla lotta di classe. E sulla dittatura del proletariato. E sul socialismo. E sul comunismo. E sulla trappola dell’uguaglianza. E su tutte le manifestazioni della cultura patriarcale. E su tutte le sue forme organizzative. Opporsi alla dispersione delle intelligenze femminili. Deculturalizzarsi. Disacculturalizzarsi a partire dalla maternità, non dare figli a nessuno. Sbarazzarsi della dialettica servo-padrone. Strapparsi dal cervello l’inferiorità [...] Liberarsi dalla sottomissione...” (SFR, 254)⁸⁰²

⁸⁰¹ Vedi Liliana Ellena, ‘Carla Lonzi e il neo-femminismo radicale degli anni ’70: Disfare la cultura disfare la politica’, in *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta* (Pisa: Edizioni ETS, 2011), pp. 115–43; Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi: un’arte della vita*, I edizione, Operaviva (Roma: DeriveApprodi, 2017), pp. 33–48; e anche Maria Luisa Boccia, ‘Profeta del femminismo’, in *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita* (Roma: Ediesse, 2014), pp. 73–83. Riguardo il *Manifesto di Rivolta Femminile* vedi Maria Luisa Boccia, ‘Il Manifesto, atto e linguaggio di Rivolta’, in *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita* (Roma: Ediesse, 2014), pp. 43–53; su Lonzi e il congedo del patriarcato vedi Maria Luisa Boccia, ‘Con Carla Lonzi’, in *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita* (Roma: Ediesse, 2014), pp. 85–102.

⁸⁰² Di questo scrive Dayna Tortorici: “Like an incantation, Lonzi drains all the terminology Lenù admired as a student of its enchantment: spit on colonialism, neo-colonialism, Gaullism, Fascism – on all the manifestations of patriarchal culture, even its language. Lenù feels an urgent need for words that describe her life – the life of a writer with two young daughters, with education but no knowledge, a husband but no happiness.”, in ‘Those Like Us. On Elena Ferrante’, *N+1*, consultato il 30 dicembre 2015, <https://nplusonemag.com/issue-22/reviews/those-like-us/>. Queste, secondo Antonia Anna Ferrante, sono le letture che liberano Lenù “dalla routine domestica e la distraggono dalle figlie, produrranno l’esigenza di riformulare la domanda in uno spazio pubblico, interrogando la relazione con l’uomo, con le scienze e con la politica.” in ‘Elena e Modesta oltre l’ambivalenza’, in *Dell’ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza* (Roma: Iacobelli editore, 2016), p. 151.

Queste sono le parole di Lonzi, come riportate da Lenù; parole che ci istigano a pensare più che a studiare. Pensare *contro*, nel senso che, se Lila avesse studiato, avrebbe sicuramente saputo pensare come Lonzi. (SFR, 255)

Questo di Lonzi è un ragionamento, riportato da Ferrante tramite la voce narrante di Lenù, che va contro l'idea, presente nella tetralogia napoletana, di mascolinizzare la propria testa per essere accolte dalla cultura degli uomini: “E nessuno meglio di me [Lenù] conosceva cosa significava mascolinizzare la propria testa perché fosse ben accolta dalla cultura degli uomini, l'avevo fatto, lo facevo.” (SFR, 255)

Di questo si era resa conto già molto prima Lonzi, che nel suo diario scrive⁸⁰³:

Attraverso il femminismo, ho capito che tutto quello su cui avrei dovuto pronunciarmi era cultura maschile [...] e che il terreno mio, quello che avevo cominciato a percorrere da quando scrivevo i miei diari [...] era abbastanza logico non trovasse posto nel mondo maschile sul piano della cultura e della creatività avallata dalla cultura. (TAP, 314)

È una riflessione che riporta alla relazione tra Lenù e Pietro Airota, che la riconosce solo come madre dei suoi figli, non come scrittrice e intellettuale. Quando Lenù prende coscienza di tale situazione, reagisce in maniera abbastanza chirurgica, lasciando marito e figlie senza preavvisi. Sono gli anni – circa due in tutto – durante i quali Lenù vive con Nino Sarratore, e frequenta varie presentazioni dei suoi libri e incontri con i suoi lettori ammettendo come aveva cercato da sempre, per imporsi, di essere maschio nell'intelligenza: “io mi sono sentita inventata dai maschi, colonizzata dalla loro immaginazione...” (SBP, 47) Di tale condizione scrive anche Lonzi nel suo diario:

... la cultura maschile opera in senso coloniale, sottoculturale [...] Il giudice è sempre l'uomo, la sua società, la sua cultura, i suoi valori della società e della cultura e quando una donna li accetta, e li accetta aspirando alle identità di non-esistente per un'identità riconoscibile e riconosciuta, la sua autenticità si perde... (TAP, 1174-1175)

Lenù, prima del suo 'incontro' con gli scritti di Lonzi, e perciò prima della sua presa di coscienza, aveva fatto di tutto per essere accettata nel campo culturale e letterario maschile. Fare il contrario le procurava tante incertezze identitarie. È un'esperienza che vive anche Lonzi - come critica d'arte - e della quale scrive nel suo diario: “Per me l'arte è stata uno dei luoghi che mi offriva le garanzie che vi avrei trovato quello che andavo cercando: un incontro da cui confermare la mia identità. ‘Se sarò accettata lì’ pensavo ‘non potrò più dubitare di me stessa.’” (TAP, 1217)

UNA PRESA DI COSCIENZA TRAMITE LA ‘DISACCULTURAZIONE’ E LA ‘DEMASCOLINIZZAZIONE’

Già agli inizi del suo diario, Lonzi scrive: “Nella crisi della cultura vaginale promossa dalla donna clitoridea, avviene la presa di coscienza che libera la donna della sua inferiorità e l'uomo della sua superiorità.” (TAP, 34) Si capisce subito che “donna clitoridea”, “donna vaginale”, “autenticità”,

⁸⁰³ Nel 1973 Carla Lonzi ha 42 anni. Ferrante allora dovrebbe avere avuto più o meno 30 anni, essendo di 12 anni più giovane.

“tacere”, “pianto”, sono tutte parole chiave in Carla Lonzi.⁸⁰⁴ Sono le parole riprese da Lenù nel terzo volume della tetralogia subito dopo aver letto le opere di Lonzi: “Mi sedusse invece un’urgenza di autenticità [...] Ma sentii che avrei dovuto fare qualcosa del genere con Lila [...] dirci fino in fondo ciò che ci tacevamo, muovendo casomai dal pianto inconsueto per il mio libro sbagliato.” (SFR, 256) Tuttavia, mentre Lenù si dimostra entusiasta di tali scritti, Lila ne ride, sapendo che i problemi più urgenti da affrontare nel rione sono ben diversi, anche se il concetto di “donna clitoridea” ricorda tra l’altro il soggiorno di Lila e Enzo a San Giovanni a Taddeo, durante il quale per un certo periodo i due convivevano insieme senza avere rapporti sessuali.

La relazione tra Carla Lonzi a diciotto anni e Cesare – in realtà lo scultore Pietro Consagra, compagno di vita di Lonzi per dodici anni⁸⁰⁵ - è simile a quella di Lenù con Franco Mari o, più avanti, con Pietro Airola e Nino Sarratore: “Stare con lui mi aveva dato la patente di intellettualità [...] Ho capito così che il ragazzo può essere anche una promozione sociale...” (TAP, 56) Nella tetralogia, sono proprio questi tre uomini che contribuiscono a far entrare Lenù nel mondo culturale e intellettuale maschilista, ciascuno a suo modo.

Malgrado ciò, arriva il momento sia nella vita di Lonzi, sia in quella di Lenù, in cui approdano alla medesima conclusione: “non potevo lasciare all’uomo decidere della mia validità [...] dovevo occuparmi di me e rafforzarmi per andare avanti senza la sua approvazione.” (TAP, 64) È la stessa battaglia di Lenù, prima con il marito Pietro Airola e poi con Nino Sarratore.

Lonzi aggiunge: “Il fatto che abbia abbandonato così facilmente il campo della cultura maschile è la riprova che non era lì che mi volevo esprimere. Dovevo magari passare di lì.” (TAP, 94) Tale passaggio biografico è simile a quello di Lenù quando scopre proprio gli scritti della stessa Lonzi. Caterina Falotico lo chiama “disacculturarsi” o “demascolinizzare la propria testa.”⁸⁰⁶ Questa decisione viene descritta da Ferrante come il momento in cui la donna sceglie di uscire dalla “gabbia maschile” di una società patriarcale e di una tradizione letteraria androcentrica, riconfigurando i segnali topografici, culturali e corporeali della loro subalternità in simboli di agenzia.⁸⁰⁷

Più avanti nel diario di Lonzi si legge: “Scaricare l’uomo dalle mie spalle [...] Intanto traboccava la voglia di uscire dalla prigione e di sbeffeggiare il nostro carceriere.” (TAP, 209) L’uomo viene inteso come carceriere (ancora l’immagine della “gabbia maschile”), mentre il femminismo funge da elemento che apre le porte della prigione e libera la donna ridandole vitalità e voglia di vivere. È un femminismo, questo, che “non è solo rabbia, denuncia, ma anche autocoscienza e liberazione, è tutto l’arco, tutte le fasi di un processo: il risultato è sempre la scoperta di sé...” (TAP, 213)⁸⁰⁸ Le

⁸⁰⁴ Vedi Maria Luisa Boccia, ‘L’io in Rivolta. Sessualità e pensiero politico di Carla Lonzi’, in *Carla Lonzi: La duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta* (Pisa: Edizioni ETS, 2011), pp. 145–59.

⁸⁰⁵ Boccia, ‘Con Carla Lonzi’, cit., p. 15.

⁸⁰⁶ Caterina Falotico, ‘Elena Ferrante: il ciclo dell’*Amica geniale* tra autobiografia, storia e metaletteratura’, *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies* 49, no. 1 (1 May 2015): p. 106, <https://doi.org/10.1177/0014585815578573>.

⁸⁰⁷ Stilian Milkova, *Elena Ferrante as World Literature*, *Literatures as World Literature* (New York: Bloomsbury Academic, 2021), p. 22.

⁸⁰⁸ Scoperta di sé e ricerca di liberazione anche tramite l’uso di diverse droghe. Lonzi scrive: “Ieri ho fatto vedere a Sara il quaderno dell’Lsd. Chissà se sotto sotto tutti vivono con questa ricerca della liberazione.” (TAP, 174) Più avanti nel suo diario leggiamo: “Ricordo che quando ho preso Lsd ero stupita di non provare alcun bisogno di comunicazione, forse perché ero tornata in uno stadio precedente al linguaggio, stadio appunto incomunicabile. Era l’estasi, una felicità così perfetta che non aveva paragoni con quella sperimentata ‘sulla terra.’” (TAP, 900) Ricerca della liberazione e Lsd vanno insieme anche nella tetralogia napoletana, come quando Mariarosa, sorella

parole di Lonzi riecheggiano quelle di Lenù: "... dovevo capire meglio cos'ero. Indagare sulla mia natura di femmina." (SFR, 256), un concetto che si lega a quello del disimparare.

Tuttavia l'autocoscienza non è una scelta facile come sembra. Lonzi stessa confessa: "Questa strada dell'autocoscienza non so dove mi porta, sembra a una tale sequela di dubbi che se ce la faccio prendo l'incarnazione finale, ma se non ce la faccio semplicemente mi anniento." (TAP, 1203) "Strada" viene intesa come *iter* o *quest*, e "mi anniento" come autocancellarsi e sparire. Similmente, quella di Lila durante la sua vita è una "strada dell'autocoscienza" - un'autocoscienza legata alla sua intelligenza e al suo 'io' creativo, dalla scrittura de *La fata blu* alla creazione delle scarpe 'magiche', attraverso l'apertura delle salumerie e del negozio di scarpe nel centro di Napoli, fino alla fondazione di Basic Sight - che la porta all'annientamento - autocancellazione finale. Lila ottiene perciò quella che Lonzi chiama la "presa di coscienza", cioè "essere quello che si è (sempre stati), ma vedendosi con i propri occhi. Questa visione libera vecchie e nuove possibilità. Si tolgono così i condizionamenti dell'ambiente." (TAP, 1239)

Il tema della prigione porta Lenù - che si sente "sclerotizzata nei gesti, nelle abitudini"⁸⁰⁹ - alla decisione di lasciare prima Pietro Airola e poi Nino Sarratore. (SFR, 228, 234; SBP, 18) Anche Lonzi nel suo diario, sentendosi svestita dalla propria identità fisica ed estetica in quanto donna, una situazione che chiama "olocausto",⁸¹⁰ esprime un bisogno particolare che la fa sentire fuori da tale famiglia-ruolo materno-prigione: "Ho un estremo bisogno di erotismo. Questa vita calma e familiare non fa per me. Avrò tutta la vecchiaia per essere calma e familiare. Quando mi viene questa evidenza dell'erotismo che mi manca tutto salta per aria..." (TAP, 1176) Non è questo bisogno di erotismo, di adeguarsi alle "qualità della donna liberata" simile a quello che vive Lenù, sposata con due figlie, e che decide di flirtare con vari uomini? (SFR, 232-233)

La famiglia come "campo di sterminio", quindi; ma campo di sterminio per Lonzi è anche "il mondo esterno quasi al completo". (TAP, 537) Ciò vale anche nel caso di Lila. È da ricordare il fatto che alla fine Lila sceglie di scomparire da tale "mondo esterno", per diventare parte di un "mondo interno", quello che si trova dentro le pagine scritte direttamente al computer del romanzo di Elena Greco a 66 anni. Nel quarto e ultimo volume della tetralogia è proprio Lila che mostra all'amica come si scrive direttamente al computer. In quell'epoca, era un'esperienza nuova per Lenù che la descrive così:

... la scrittura nasceva sullo schermo in silenzio, verde come erba appena spuntata. Ciò che c'era nella sua [Lila] testa, aggrappato a chissà quale cortecchia del cervello, pareva rovesciarsi all'esterno per miracolo e fissarsi sul nulla dello schermo. Era potenza che pur passando per l'atto restava potenza, uno stimolo elettrochimico che si mutava immediatamente in luce." (SBP, 293)

di Pietro Airola, trascorreva qualche notte a casa di Lenù a Firenze (SFR, 231), o durante il periodo che Lenù trascorre a casa della cognata. (SFR, 262)

⁸⁰⁹ Sono parole adoperate da Lonzi stessa riguardo la coppia: "È una conquista o un cedimento? [...] Insomma la coppia non la si può accettare una volta per tutte: dà tranquillità e piaceri, ma è anche il confino. [...] come faccio a uscire di qua? Sono ormai sclerotizzata nei gesti, nelle abitudini [...] eccomi qua in un'esistenza monotona, o comunque di famiglia, senza sbocchi sull'esterno..." (TAP, 1123)

⁸¹⁰ "L'olocausto principale che si pretende da me in questo progressivo slittamento verso il ruolo materno, è quello della femminilità. [...] Nel ruolo di madre non ho più un'identità fisica e estetica in quanto donna, ma in quanto parte essenziale della famiglia e i miei pregi sono solo spirituali e di natura altruistica. Ecco come dodici anni di relazione, un'amante incantevole, amata e vagheggiata si trasforma in uno straccio di madre e di casalinga." (TAP, 1205) In un'altra data del matrimonio Lonzi aveva scritto: "Anche adesso non sopporterei di sposarmi, mi sembrerebbe di perdere l'identità." (TAP, 891-892) Questa perdita di identità va collegata direttamente a quello che vive Lila quando si sposa, perdendo il proprio nome per assumere quello del marito, Carracci. (SNC, 123)

DONNE CHE SI RISPECCHIANO IN ALTRE DONNE E DONNE ‘NEMICHE’

Il rapporto tra Carla Lonzi ed Ester (al secolo Carla Accardi, artista e cofondatrice di Rivolta Femminile)⁸¹¹ può essere paragonato a quello tra, rispettivamente, Lila e Lenù. “Ester mi sbalordiva per quella che mi appariva fiducia in sé, ecco l’elemento di attrazione che mi portava a lei...” (TAP, 133) Tale parole ricordano il momento quando Lenù da bambina aveva deciso di seguire i passi di Lila (AG, 42). Inoltre, Carla Lonzi si occupa del diario dell’amica Sara, come Lenù a un certo punto ne *L’amica geniale* legge i quaderni di Lila (SFR, 15-16).

Altra relazione, infatti, è quella tra Lonzi e Sara, un legame che l’autrice descrive come “amicizia-inimicizia” (TAP, 983), proprio come quella tra Lenù e Lila nella tetralogia. Tra queste amiche-rivali ci sono anche quelli che Lonzi, riferendosi a Hegel, chiama “momenti dell’offesa (del sospetto)”⁸¹². Infatti, succede, nel quarto volume della tetralogia napoletana, che Lenù ha dei sospetti su Lila che scrive in segreto un suo romanzo.⁸¹³ Tale “momento di offesa” ricorda anche quando Lila è molto critica su quello che scrive Lenù, e questo a Lenù non piace.

Eppure, l’una non può fare a meno dell’altra. Difatti, in una delle sue poesie, dedicata a Sara, Lonzi spiega questo legame tra lei e l’amica: “Lei mi rivela tutto/ mi fa venire le crisi/... mi lascia la pace o me la toglie/ mi dice qualcosa di me/ a cui non posso smettere di pensare/ mi sorprende/ mi sbalordisce/... mi corre avanti/ fa tutto prima di me...” (TAP, 287) È una relazione che rispecchia quella tra Lenù e Lila.⁸¹⁴

Tali “momenti di offesa” rivelano dunque anche un loro lato positivo. Lonzi stessa scrive che “Uno può essere se stesso quando vicino a lui c’è qualcuno che vuole che lui sia se stesso. Altrimenti si perde [...] Dopo ritrova le proprie aspettative, cioè se stesso. [...] Infatti ho capito che chi è se stesso vuole che l’altro sia se stesso...” (TAP, 334) Tutto questo non può che rammentare la relazione di amicizia-rivalità, vicinanza-distanza,⁸¹⁵ che esiste tra le due “amiche geniali”.

Un rapporto simile rimanda al concetto di “risonanza in un’altra donna” (TAP, 208) di Lonzi.⁸¹⁶ Ci si chiede se Lila sia importante per Lenù di modo che quest’ultima trovi risonanza nell’amica. Per Lonzi questa risonanza è “una specie di ‘Alzati e cammina’. Se non te lo dice un altro tu non sospetti come è semplice camminare.” (TAP, 275) L’“Alzati e cammina” in un certo senso viene più di una volta da parte di Lila per incoraggiare Lenù a leggere, studiare e scrivere. L’ultima volta è stata

⁸¹¹ Sulla relazione tra Lonzi e Accardi vedi Laura Iamurri, *Un margine che sfugge: Carla Lonzi e l’arte in Italia, 1955-1970*, Prima edizione, Teoria Delle Arti e Cultura Visuale (Macerata: Quodlibet, 2016), pp. 146-165 e pp. 215-219.

⁸¹² “Hegel dice che tra due coscienze una deve offendere l’altra perché riveli se è una coscienza assoluta. È sì vero che esiste questo momento dell’offesa (del sospetto) perché si teme che la coscienza dell’altro in cui ci si rispecchia non sia autentica, ma in questo modo si diffida della propria capacità di riconoscere l’autenticità: è un dubbio su sé e, solo in conseguenza, sull’altro.” (TAP, 149)

⁸¹³ Nel quarto volume della tetralogia, Lina viene a sapere da Rino che Lila scrive al computer: “... sta seduta al computer e scrive. Lila scriveva? E cosa scriveva?” (SBP, 410)

⁸¹⁴ Di Lila, Lenù scrive: “Mi accorsi che in tutto pareva più avanti di me, come se andasse a una scuola segreta.” (AG, 156)

⁸¹⁵ “Tra la gente passano maree che avvicinano e poi allontanano. Si teme di perdere l’altro, lo si perde, ma spesso una nuova marea lo riavvicina.” (TAP, 509) Succede lo stesso tra Lila e Lenù durante un *iter* lungo 60 anni che le vede vicinissime durante certi periodi, e lontane durante altri.

⁸¹⁶ Più avanti nel suo diario Lonzi scrive di rispecchiamento tra lei e l’amica Sara (TAP, 736); lo stesso rispecchiamento vale per il rapporto tra Lenù e Lila.

quando Lila sparisce, ‘costringendo’ Lenù a iniziare a scrivere il romanzo che racconta le loro esperienze insieme che durano sessant’anni. Lila, in quel caso, è anche il “giardiniere” del quale scrive Lonzi.⁸¹⁷ Tutto questo è da legare al concetto precedente di “Alzati e cammina.”: Lila incoraggia Lenù a continuare a studiare, a essere il migliore, persino le compra i libri. Lila vuole che Lenù giunga là dove lei non arriverà mai.

Tale rapporto tra le due amiche geniali ha qualcosa di quello che Lonzi - contro il concetto di plagio - chiama “transfert reciproco” o “provocare proiezioni l’una con l’altra.” (TAP, 804) Un simile “transfert” esiste tra Lila e Lenù: tante volte Lenù adoperava le parole di Lila per acquistare lodi dagli insegnanti come, per esempio, nel discorso sulla mancanza d’amore che rovina persino le città (AG, 156).⁸¹⁸

Malgrado tutto questo, sia Lonzi sia Ferrante sono consapevoli del fatto che “Le donne si distruggono tra loro, si tolgono forza, si accusano, si rivelano nemiche.” (TAP, 624) Sono parole, queste, simili a quelle di Ferrante nel primo volume della tetralogia:

“Far male era una malattia. Da bambina mi sono immaginata animali piccolissimi, quasi invisibili, che venivano di notte nel rione, uscivano dagli stagni, dalle carrozze in disuso dei treni oltre il terrapieno, dalle erbe puzzolenti dette fetienti, dalle rane, dalle salamandre, dalle mosche, dalle pietre, dalla polvere, ed entravano nell’acqua e nel cibo e nell’aria, rendendo le nostre mamme, le nonne, rabbiose come cagne assetate. Erano contaminate più degli uomini, perché i maschi diventavano furiosi di continuo ma alla fine si calmavano, mentre le femmine, che erano all’apparenza silenziose, accomodanti, quando si arrabbiavano andavano fino in fondo alle loro furie senza fermarsi più.” (AG, 33-34)

E ancora Lonzi scrive: “Noi donne siamo troppo a terra, troppo avvilita per essere veramente solidali le une con le altre. Tra donne la strumentalizzazione è tanto più comune quanto più nascosta o giustificata in vario modo.” (TAP, 720) Lonzi riflette pure sull’“altra” donna, “quella che è anche la mia antagonista, l’identità alienata: la donna del Padre.” (TAP, 1153) Questa è la donna sottomessa, che non apre bocca e non protesta anche se davanti a sé vede la propria figlia piena di lividi, colpa della natura violenta del marito, come succede nel caso della madre di Lila dinnanzi alla figlia violentata e picchiata dal marito Stefano durante la luna di miele. (SNC, 44)

Nel loro *iter* narrato nella quadrilogia napoletana, Lila e Lenù sono ambedue “donne avviate per una strada di liberazione” dal patriarcato, e perciò in diretta antitesi con le altre donne che sono “allevate nel suo punto di vista [cioè quello dell’uomo].” (TAP, 936) Queste parole si ritrovano in un discorso fatto da Lenù in pubblico durante una delle sue presentazioni dei propri libri: “Parlai di come avessi osservato in mia madre e nelle altre donne, fin da ragazzina, gli aspetti più umilianti della vita familiare, della maternità, dell’asservimento ai maschi...” (SBP, 47)

⁸¹⁷ “essere io ‘giardiniere’ [...] volevo fare qualcosa per gli altri in modo che fossero in grado di fare qualcosa per me...” (TAP, 265) In un’altra parte del diario di Lonzi si legge: “Io ero profeta, cioè uno che crede in una possibilità e la fa esistere perché alla fine qualcuno si identifica con quella possibilità profetizzata. Però dopo non si capisce più il profeta cosa ci sta a fare, nessuno può dargli risonanza, è una presenza che disturba. ‘Vattene, profeta’, e gli tirano delle pietre.” (TAP, 388) La stessa cosa succede a Lila che prima cerca di dare vita al rione tramite le sue idee e attività commerciali, offrendo lavoro e anche soldi a diversi amici, ma poi viene ostracizzata e considerata come strega e pazza. (SBP, 327-328)

⁸¹⁸ A pg. 184 del primo volume della tetralogia, Lenù ammette “quanto fosse stato fruttuoso studiare e conversare con Lila, averla per stimolo e sostegno nella sortita dentro quel mondo fuori del rione, tra le cose e le persone e i paesaggi e le idee dei libri. [...] E quell’idea della città senza amore, che era piaciuta tanto ai professori, non mi era venuta da Lila, anche se poi l’ho sviluppata io, con la mia capacità?”

DONNE CHE SCRIVONO DELLO SCRIVERE

Sia Carla Lonzi nel suo diario *Taci, anzi parla*, sia Elena Ferrante, ne *La frantumaglia*, ma anche in altre sue opere, soprattutto nella serie *L'amica geniale*, sono scrittrici che trattano il tema dello scrivere. Stiliana Milkova, in una sua recentissima pubblicazione, chiama la prima edizione de *La frantumaglia*, uscita nel 2003, “a first installment” della creazione di Elena Ferrante come un’identità autoriale, un’opera nella quale l’autrice espone le proprie strategie narrative.⁸¹⁹ Nel quarto volume della tetralogia napoletana, si legge dello sviluppo di Elena Greco come autrice che incontra varie sfide di natura emozionale, pratica e formale. Katerine Hille considera tale volume di chiusura sull’amicizia delle ‘amiche geniali’ come un’autocritica - anche tramite il tono di presa in giro che usa Elsa, figlia di Lenù, quando legge parti dei libri pubblicati della madre - e un’apologia per aver scritto in un modo che manca di sincerità.⁸²⁰ Del tema della metascrittura in Ferrante si è scritto in modo dettagliato nel settimo capitolo di questa tesi.

Da parte sua, anche Lonzi riflette spesso sull’atto dello scrivere. Tra le sue riflessioni leggiamo la seguente: “Scrivere, esprimermi per me, significava raccogliere tutti i brandelli che lasciavano qua e là e ricollegarli l’uno con l’altro, ritrovare un’articolazione di momenti, una specie di completezza.” (TAP, 115) La parola “brandelli” rammenta quella usata da Ferrante, cioè “frantumaglia”, o l’espressione sempre ferrantiana “macell[are] anguille.”⁸²¹ Nella stessa pagina del suo diario, Lonzi sostiene che “scrivendo, ero libera e ricomponevo i miei pensieri, le mie sensazioni, le approfondivo, scoprivo un senso.” (TAP, 115)

Nel 1973 Lonzi scrive ancora: “... inventare per me era assurdo (come da bambina – ero già me stessa! – volevo scrivere un racconto e non sapevo decidermi tra la piccola castellana e la graziosa contadinella.)” (TAP, 196) Tale osservazione ricorda il desiderio di Lila di scrivere un libro insieme a Lenù per diventare ricche e famose, e anche *La fata blu*. “Inventare era assurdo”: è questo quello che crede Lila quando da adulta getta nel fuoco *La fata blu*? È questa la ragione per cui non vuole che Lenù scriva la loro storia, o per la quale sparisce, annullandosi? Contraddittoriamente però, Lonzi ammette pure che “Gli unici momenti intensi li passo qui, sopra il quaderno.” (TAP, 245)⁸²² Tale condizione è simile a quella di Lila che scrive in segreto i suoi quaderni durante i primi sei anni di matrimonio. Inoltre, scrivendo di Anais Nin, Carla Lonzi scopre tratti di se stessa così come fa Lenù quando scrive di Lila. (TAP, 197)

Attira l’attenzione quello che Lonzi scrive in una sua poesia che indirizza a sua sorella, Lucia:

“Ti basta essere madre straordinaria?
E come sorella, amica e tutto il resto?
Perché abbassi il telefono? Non hai
sofferto abbastanza? t’importa? ci conti?
O non fa niente... Taci, anzi parla.” (TAP, 248)

⁸¹⁹ Stiliana Milkova, *Elena Ferrante as World Literature, Literatures as World Literature* (New York: Bloomsbury Academic, 2021), pp. 6-7.

⁸²⁰ Sarah Chihaya et al., eds., *The Ferrante Letters: An Experiment in Collective Criticism*, Literature Now (New York: Columbia University Press, 2019), pp. 171, 173.

⁸²¹ Elena Ferrante, *La frantumaglia: carte: 1991-2003, tessere: 2003-2007, lettere: 2011-2016*, Nuova edizione, Dal mondo Italia (Roma: Edizioni e/o, 2016), pp. 217-218.

⁸²² In un altro passo, Lonzi scrive: “Questo diario mi dà una certa sicurezza di aver fatto quello che desideravo fare.” (TAP, 1166)

Tacere può essere inteso anche come scelta di ritirarsi dal mondo e sparire, come ha fatto gradualmente Lila. Di conseguenza, parlare in questo caso è come comunicare, ma una comunicazione ‘taciuta’ che si fa tramite la scrittura nel diario o nei quaderni.

A volte lo scrivere viene inteso come un peso che si porta sulle proprie spalle, ma anche come nesso con un passato o un’identità dei quali ci si vuole dimenticare. Così scrive Lonzi al riguardo: “Liberarmi dei miei scritti mi sembra l’unico modo di liberarmi del mio passato e di avere la mia identità.” (TAP, 576) È un’esperienza simile a quella che vive Lila, che si disfa dei suoi quaderni dandoli a Lenù nel 1966 - sei anni dopo il suo matrimonio - facendola promettere di non leggerli mai.⁸²³ Più avanti nella sua vita, brucia il racconto d’infanzia *La fata blu* quando è in fabbrica, e in seguito ordina a Lenù di non scrivere mai di lei e della figlia Tina. La Lenù che poi si libera dei quaderni di Lila è una Lenù che cerca una propria identità tramite la scrittura. Tale atto di liberazione rammenta quello che Lonzi scrive nel suo diario: “Mi viene voglia di prendere i miei quaderni e di buttarli, tanto mi sembra siano polverizzati dalle esperienze di Sara.” (TAP, 784) Non è forse quello che fa alla fine Lenù con i quaderni di Lila, buttandoli nell’Arno, forse per aver capito come fossero troppo “polverizzati” dalle esperienze dell’amica geniale? Questo liberarsi dei quaderni di Lila è inteso come omicidio simbolico da Merve Emre.⁸²⁴

Lonzi scrive anche del “diario [come] presa di coscienza...” (TAP, 636) Questo si verifica pure nella tetralogia napoletana: Lila che scrive nei suoi quaderni cerca di scoprire la propria forza interiore durante un periodo - i primi anni del suo matrimonio con Stefano - nel quale era vittima di tante violenze. La scrittura come “presa di coscienza” vale anche per Lenù, che scrivendo di Lila scopre pure tratti di se stessa.

IL BISOGNO DI SOLITUDINE E IL RAPPORTO MADRE-FIGLIA

Il rione nella tetralogia napoletana è sinonimo di chiusura. Non è solo uno spazio fisico reale, cioè il luogo dove si trovano le vecchie palazzine, i vari negozi, le strade inasfaltate, e tutto il resto, ma è anche uno spazio simbolo di disturbante isolamento. Tale senso di claustrofobia lo vive anche Lonzi, che così lo descrive:

“Sono un pesce dell’oceano
Ma nuoto in una vasca
Sono un uccello dell’aria
Ma volo in una gabbia,
Come faccio a tornare nell’oceano?
Come faccio a tornare nell’aria?” (TAP, 350)

È evidente qui il contrasto tra l’apertura e la chiusura, lo *status quo* e il movimento, che rammenta la situazione di Lila-Lenù: Lila è quella che rimane nella vasca-gabbia, mentre Lenù è quella che esce nell’oceano-aria (*Storia di chi resta e di chi fugge*).

⁸²³ Lonzi, a riguardo dell’amica Sara e del proprio diario scrive: “Questo diario l’ho scritto in modo che le fosse possibile trovarci tutto quello che non le ho saputo o potuto dire via via che accadeva.” (TAP, 983) In un certo senso i quaderni scritti da Lila e dati a Lenù per custodirli hanno la stessa funzione. Essi costituiscono il suo lascito per l’“amica geniale”, ma anche un invito a Lenù affinché scriva il suo racconto.

⁸²⁴ Chihaya et al., *The Ferrante Letters*, p. 56.

Vivere in uno spazio limitato significa tra le altre cose dover partecipare alle esperienze altrui, anche se non se ne ha voglia o energia. A un certo punto nel suo diario Lonzi scrive riguardo al rapporto tra lei e l'amica Sara: "Così la mia condizione è proprio quella della madre con la figlia: non vuole dipendere da me, ma ricorre sempre a me, mi impegna, mi occupa, disturba la mia quiete [...] Ho bisogno di solitudine completa." (TAP, 410)⁸²⁵ È come se tali parole uscissero dalla bocca o da qualche diario-quaderno segreto di Lila che parla di Lenù, figlia simbolica, che malgrado abbia scelto di abbandonare il rione continua a dipendere da Lila e a telefonarle, soprattutto per acquisire idee e ispirazione per scrivere.⁸²⁶ Altre volte Lenù cerca Lila per chiederle di occuparsi delle sue figlie. La "solitudine completa" di Lonzi è espressa da Lila tramite la decisione finale di sparire una volta per sempre e autocancellarsi.

In un altro passo nello stesso diario di Lonzi si legge: "Tutta la vita è un susseguirsi di influenze reciproche, però si vuole non avere bisogno di nessuno. Allora tenti di liberarti di quelli che hanno più peso per te." (TAP, 485) Si tratta di parole che ricordano il bisogno di Lenù di liberarsi dal rione, dalla propria madre,⁸²⁷ dal dialetto, e da Lila stessa, ma allo stesso tempo la necessità di ritornarci.

Trattando della sua relazione con la madre, Lonzi scrive: "Domani vado a trovare mia madre: dagli eterni spazi indifferenti e gelidi strappo questo attimo di calore, conforto, protezione. Ritorno in un grembo amico." (TAP 824) Si capisce che questo è un rapporto diverso da quello tra Lenù e la propria madre.⁸²⁸ Eppure, quando la madre di Lenù muore, è come se Lenù ritornasse al "grembo amico." (SBP, 206-207) Tale concetto, del quale scrive Lonzi, ricorda anche l'episodio a Ischia quando Lenù capisce che la madre non aveva mentito riguardo al fatto che sapeva già nuotare. (AG, 206)

Esiste una certa somiglianza tra Lonzi e Lenù quando si tratta del loro rapporto con i propri figli. Della sua relazione con il figlio Tito, Lonzi annota: "... mi sono sentita stupida a non aver allattato Tito, a avere pensato sempre a altro mentre lui era piccolo, a averlo affidato a destra e a manca, adesso a continuare a lasciarlo solo. Ci vorrebbero due vite per ogni donna: una con la maternità e una senza." (TAP, 881) Più avanti confessa: "Ho una stretta al cuore: vorrei raggiungere Tito, riuscire a stare con lui, mi sembra di aver sempre cercato di scaricarmi del suo peso e di non avere mai preso parte alla sua vita. [...] Ero impaziente che crescesse per tornare libera. [...] Cosa ricorderà della sua infanzia? [...] una madre che ora c'è ora non c'è, come nei sogni." (TAP, 1005) Avere figli

⁸²⁵ Il bisogno di solitudine Lonzi lo esprime di nuovo nel 1974: "Non m'importa del mondo, degli altri, del fuori, li lascio, vi lascio alle vostre distorsioni, malevolenze e furbizie da quattro soldi! [...] in questo momento desidero soprattutto solitudine..." (TAP, 523)

⁸²⁶ Jill Richards scrive di Lenù che si tiene legata a Lila, malgrado la distanza che le separa, per sopravvivere e continuare a scrivere (in Chihaya et al, p. 20).

⁸²⁷ Riguardo la relazione figlia-madre, Lonzi scrive: "Infatti la figlia è un essere che ha nella madre il suo punto di riferimento globale e la madre ha nella figlia una per cui essere punto di riferimento globale. La figlia viene crescendo, dal nulla, per così dire; la madre ha i problemi di una vita. La figlia si ribella [...] per le menzogne che la madre senza sapere dice a se stessa, e rifiuta sua madre." (TAP, 791) In tanti modi questa è una riflessione che rammenta Lenù che rifiuta sua madre Immacolata.

⁸²⁸ Lonzi scrive che "L'uomo nella donna ritrova o cerca la madre, mentre la donna la perde per sempre e non sa di cercarla nelle amiche da cui pretende però quella dedizione, quel disinteresse, quell'affetto esclusivo che sono collegate alla sua immagine." (TAP, 911) Tale descrizione si applica al caso di Lenù che vede in Lila una madre surrogata: "Qualcosa mi convinse, allora, che se fossi andata sempre dietro a lei [cioè Lila], alla sua andatura, il passo di mia madre, che mi era entrato nel cervello e non se ne usciva più, avrebbe smesso di minacciarmi. Decisi che dovevo regolarli su quella bambina, non perderla mai di vista, anche se si fosse infastidita e mi avesse scacciata." (AG, 42)

significa “fare compromessi, prendermi piccole porzioni di un intero a cui rinuncio continuamente.” (TAP, 1076) Questa è un’esperienza molto simile a quella vissuta da Lenù come madre, con i suoi sensi di colpa da una parte e con il suo ruolo di scrittrice e amante dall’altra.⁸²⁹

CONCLUSIONE

La tetralogia napoletana è un’opera di circa 1700 pagine, mentre *Taci, anzi parla* di Carla Lonzi è un diario che occupa quasi 1300 pagine. Quella di Lonzi è una pubblicazione del 1978; invece la serie de *L’amica geniale* esce tra il 2011 e il 2014, cioè trentatré anni dopo. Ambedue sono opere in cui domina il punto di vista femminile. Tra i due lavori esistono molteplici punti di contatto e numerose esperienze comuni. Tra questi il tema della donna nella sua multidimensionalità. Nel suo diario Lonzi si rivela in tanti ruoli diversi: madre, sorella, amante, figlia, critica d’arte, figura primaria di Rivolta, ribelle, soggetto erotico e intellettuale. Anche Lila e Lenù nella tetralogia napoletana vengono ritratte nelle loro diverse funzioni. Altri punti di contatto tra le due scrittrici: il rapporto uomo-donna e il tema della rivolta contro il patriarcato, la ricerca della emancipazione-liberazione, la relazione tra donna e donna (sorella-madre-figlia), l’importanza della scrittura che serve vari ruoli e funzioni. Sicuramente questo è un campo aperto da esplorare e analizzare ulteriormente.

⁸²⁹ Riguardo i sensi di colpa, nel quarto volume de *L’amica geniale* Lenù scrive il seguente: “Fu come se Lila, che su Dede ed Elsa alla fin fine aveva pronunciato soltanto quell’unica frase perfida, fosse diventata l’avvocato difensore dei loro bisogni di figlie, e io mi sentissi obbligata a dimostrarle che aveva torto ogni volta che le trascuravo per dedicarmi a me.” (SBP, 16) Poi, più avanti: “Partii il giorno dopo per la Francia, carica di sensi di colpa per i pianti delle bambine e di libri da studiare in viaggio.” (SPB, 46) E ancora, malgrado il suo successo pubblico come scrittrice, Lenù scrive: “Anche ora che sapevo della malattia di mia figlia, non riuscivo a cacciare via la soddisfazione per ciò che ero diventata, il gusto di sentirmi libera spostandosi per l’Italia, il piacere di disporre di me come se non avessi un passato e tutto stesse cominciando adesso [...] Volevo trovare un ordine nella confusione di colpa e fierezza che mi sentivo dentro...” (SBP, 276).

BIBLIOGRAFIA

Abel, Elizabeth, Marianne Hirsch, and Elizabeth Langland, eds. *The Voyage in: Fictions of Female Development*. Hanover, NH: Published for Dartmouth College by University Press of New England, 1983.

Acocella, Joan. 'Elena Ferrante's New Book: Art Wins'. Consultato il 30 marzo 2019.
<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/elena-ferrantes-new-book-art-wins>.

Alfano, Barbara. 'Non solo Napoli: Torino e il senso delle città nel ciclo de «L'Amica Geniale» e oltre'. *Stylo24 - Giornale d'inchiesta* (blog), 13 giugno 2020. <https://www.stylo24.it/non-solo-napoli-torino-e-il-senso-delle-citta-nel-ciclo-de-lamica-geniale/>.

Alfonzetti, Giovanna. 'Il dialetto "Molesto" in Elena Ferrante, 2018'. In *Dialetto e Società.*, edito da Marcato Gianna, 303–14. Padova: CLEUP, 2018.
http://www.academia.edu/37105735/Il_dialetto_molesto_in_Elena_Ferrante_2018.

Alsop, Elizabeth. 'Femmes fatales: "La fascinazione di morte" in Elena Ferrante's *L'amore Molesto* and *I giorni dell'abbandono*'. *Italica* 91, no. 3 (2014): 466–85.

Alvino, Luca. 'L'amica geniale'. *Nazione Indiana* (blog), 12 dicembre 2011.
<https://www.nazioneindiana.com/2011/12/12/lamica-geniale/>.

Armiero, Mirella. 'Elena Ferrante, il lato femminista'. *Www.Librieriadelledonne.It* (blog). Consultato il 18 aprile 2017. <http://www.librieriadelledonne.it/elena-ferrante-il-lato-femminista/>.

'AUTOFICTION in "Enciclopedia Italiana"'. Consultato il 25 maggio 2020.
[http://www.treccani.it/enciclopedia/autofiction_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/autofiction_(Enciclopedia-Italiana)).

Bachelard, Gaston. *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo, 2006.

Bachelard, Gaston, Maria Jolas, and John R. Stilgoe. *The Poetics of Space: [The Classic Look at How We Experience Intimate Places]*. Nachdr. Boston: Beacon Press, 2009.

Bakopoulos, Natalie. 'We Are Always Us: The Boundaries of Elena Ferrante'. *Michigan Quarterly Review* 55, no. 3 (6 October 2016): 396–419.

Baldasso, Franco. 'Elena Ferrante's Secret Mirror'. *Public Books*, 15 October 2018.
https://www.academia.edu/33381899/Elena_Ferrantes_Secret_Mirror.

Barchiesi, Costanza. 'The "genius Friend" and the Genius (Loci): Classical Meaning of The Neapolitan Novels'. *Italian Quarterly*, 2020, 54–74.

Baskin, Jon. 'Out of Good Reasons'. *The Point Magazine*, 16 June 2015.
<http://thepointmag.com/2015/criticism/out-of-good-reasons>.

Benedetti, Laura. 'Il linguaggio dell'amicizia e della città: "L'amica geniale" di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento'. *Quaderni d'italianistica* 33, no. 2 (9 febbraio 2013): 171–87.

Benini, Annalena. 'Le amiche geniali', 9 dicembre 2013.
<https://www.ilfoglio.it/articoli/2013/12/09/news/le-amiche-geniali-55886/>.

Bertoni, Federico. *Romanzo*. Scandicci: La Nuova Italia, 1998.

- Biggs, Joanna. 'I Was Blind, She a Falcon'. *London Review of Books*, 10 September 2015.
- Boccia, Maria Luisa. 'Con Carla Lonzi'. In *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita*, 85–102. Roma: Ediesse, 2014.
- . 'Il Manifesto, atto e linguaggio di Rivolta'. In *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita*, 43–54. Roma: Ediesse, 2014.
- . 'L'io in rivolta. La sessualità e pensiero politico di Carla Lonzi'. In *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, 145–59. Pisa: Edizioni ETS, 2011.
- . 'Profeta del femminismo'. In *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita*, 73–83. Roma: Ediesse, 2014.
- Boes, Tobias. 'Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends'. *Literature Compass* 3, no. 2 (1 March 2006): 230–43. <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2006.00303.x>.
- Bono, Paola, and Sandra Kemp, eds. *Italian Feminist Thought: A Reader*. Oxford, UK ; Cambridge, Mass., USA: B. Blackwell, 1991.
- Boyle, Brendan. 'The Bildungsroman after McDowell: Mind, World, and Moral Education'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69, no. 2 (2011): 173–84.
- Braendlin, Bonnie Hoover. 'Alther, Atwood, Ballantyne, and Gray: Secular Salvation in the Contemporary Feminist Bildungsroman'. *Frontiers: A Journal of Women Studies* 4, no. 1 (1979): 18–22. <https://doi.org/10.2307/3346662>.
- Braidotti, Rosi. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, UK ; Malden, MA: Published by Polity Press in association with Blackwell Publishers, 2002.
- . *The Posthuman*. Cambridge, UK ; Malden, MA, USA: Polity Press, 2013.
- Bromwich, Kathryn. "'I Fell in Love with Lila": On the Set of Elena Ferrante's *My Brilliant Friend*'. *The Observer*, 11 November 2018, sec. Books. <https://www.theguardian.com/books/2018/nov/11/on-the-set-of-elena-ferrante-my-brilliant-friend-tv-adaptation>.
- Brown, Tessa. 'Ferrante on Fascism - Frontpage - e-Flux Conversations'. Consultato il 30 marzo 2019. <https://conversations.e-flux.com/t/ferrante-on-fascism/8626>.
- Buffoni, Laura. 'Elena Ferrante sono io'. *Internazionale*, 30 novembre 2014. <http://www.internazionale.it/opinione/laura-buffoni/2014/11/30/elena-ferrante-sono-io>.
- Buonamano, Oscar. '«Il mondo nuovo» di Elena Ferrante e Vladimir Nabokov'. *Culture metropolitane* (blog). Consultato il 24 dicembre 2019. <http://culturemetropolitane.blogautore.espresso.repubblica.it/2019/06/04/%c2%abil-mondo-nuovo%c2%bb-di-elena-ferrante-e-vladimir-nabokov/>.
- . 'Napoli, musa ispiratrice di Elena Ferrante'. *Culture metropolitane* (blog). Consultato il 15 dicembre 2019. <http://culturemetropolitane.blogautore.espresso.repubblica.it/2019/11/26/napoli-musa-ispiratrice-di-elena-ferrante/>.

Caiazza, Di Federica. 'L'Amica Geniale della Ferrante ha debuttato a Londra, ma stavolta (anche) come spettacolo a teatro'. ELLE, 10 febbraio 2020. <https://www.elle.com/it/showbiz/a30850309/amica-geniale-elena-ferrante-spettacolo-teatro/>.

Cain, Sian. 'Elena Ferrante Names Her 40 Favourite Books by Female Authors'. the Guardian, 21 November 2020. <http://www.theguardian.com/books/2020/nov/21/elena-ferrante-names-her-40-favourite-books-by-female-authors>.

Canali, Lorenzo. "'L'amica Geniale" di Elena Ferrante arriva in teatro con "Storia di un'amicizia"', dicembre 2019. <https://www.ciaocomo.it/2019/12/17/lamica-geniale-elena-ferrante-arriva-teatro-storia-unamicizia/188979/>.

Cariello, Marta. 'Lo specchio e la bambina'. In *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*. Iacobelli editore, 2016.

Carmina, Claudia. 'Dalle *Cronache del mal d'amore* al Ciclo dell'*Amica geniale*: continuità ed evoluzione nella narrativa di Elena Ferrante'. In *Nuove ricerche su Elena Ferrante*, edito da G. Traina e M. Panetta, Diacritica Edizioni., 31–43, 2019. https://www.academia.edu/41856594/Dalle_Cronache_del_mal_d_amore_al_ciclo_dell_Amica_geniale_continuit%C3%A0_ed_evoluzione_nella_narrativa_di_Elena_Ferrante?auto=download&email_work_card=download-paper.

Caton, Louis F. 'Romantic Struggles: The Bildungsroman and Mother-Daughter Bonding in Jamaica Kincaid's *Annie John*'. *MELUS* 21, no. 3 (1996): 125–42. <https://doi.org/10.2307/467978>.

Cavanaugh, Jillian R. 'Indexicalities of Language in Ferrante's Neapolitan Novels: Dialect and Italian as Markers of Social Value and Difference.' In *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins.*, 45–70. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

Cavarero, Adriana, and Franco Restaino. *Le filosofie femministe: due secoli di battaglie teoriche e pratiche*. Milano: B. Mondadori, 2009.

Cerrato, Daniele. 'Matriosche: nonne, madri e nipoti. Tre esempi di genealogie femminili nella letteratura italiana del Novecento'. *Studia Romanica Posnaniensia* 45, no. 3 (2018): 73–81.

'CFP "New Global Perspectives on Elena Ferrante" at the 2021 ACLA Convention (April 8-11, 2021) | H-Announce | H-Net'. Consultato il 9 aprile 2021. <https://networks.h-net.org/node/73374/announcements/6571072/cfp-%E2%80%9Cnew-global-perspectives-elena-ferrante%E2%80%9D-2021-acla>.

Chihaya, Sarah, Merve Emre, Katherine Hill, Jill C. Richards, Sara Marcus, Marissa Brostoff, Lili Loofbourow, Amy Schiller, and Cecily Swanson, eds. *The Ferrante Letters: An Experiment in Collective Criticism*. Literature Now. New York: Columbia University Press, 2019.

Collina, Beatrice. 'Esserci e non esserci. Il caso Elena Ferrante/3'. *La letteratura e noi* · Blog diretto da Romano Luperini. Consultato il 27 ottobre 2018. <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/352-esserci-e-non-esserci-il-caso-elena-ferrante-3.html>.

Conti, Eleonora. "'Smarginature": lo scarto tra vita e scrittura ne *L'amica geniale* di Elena Ferrante'. «*Lettera Zero*» 4 (2017): 69–78.

Corrigan, Yuri. 'Comparative Demonologies: Dostoevsky and Ferrante on the Boundaries of the Self'. Consultato il 24 febbraio 2018.
https://www.academia.edu/32645590/Comparative_Demonologies_Dostoevsky_and_Ferrante_on_the_Boundaries_of_the_Self.

Crinò, Lara. "“La vita bugiarda degli adulti” di Elena Ferrante: la recensione in anteprima'. Repubblica.it, 4 novembre 2019.
https://www.repubblica.it/robinson/2019/11/05/news/recensione_anteprima_elena_ferrante_la_vita_bugiarda_degli_adulti-240228230/.

Curti, Lidia. 'Tra presenza e assenza'. In *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, 35–55. Iacobelli editore, 2016.

Damilano, Marco. *Gli anni delle stragi. 1969-1984*. Roma: GEDI Gruppo Editoriale, 2019.

De Luca, Paolo. 'Napoli, un murale di 20 metri ispirato a “L'amica geniale”': Lenuccia e Lila al rione Luzzatti'. la Repubblica, 17 giugno 2019.
https://napoli.repubblica.it/cronaca/2019/06/17/news/napoli_un_murale_di_15_metri_ispirato_all_amica_geniale_lenuccia_e_lila_al_rione_luzzatti-228985896/.

De Palo, Riccardo. "“La vita bugiarda degli adulti”, la recensione in anteprima del nuovo romanzo di Elena Ferrante'. Consultato il 15 dicembre 2019.
https://www.ilmessaggero.it/blog/lampi/elena_ferrante_nuovo_romanzo_la_vita_bugiarda_degli_adulti-4842508.html.

De Rogatis, Tiziana. 'Elena Ferrante - L'amica Geniale'. *Allegoria* 71–72, no. gennaio/dicembre 2015 (n.d.): 313.

———. '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*, 288–317. Palermo: Palumbo, 2015.

———. *Elena Ferrante: Parole chiave*. Dal Mondo. Roma: Edizioni e/o, 2018.

———. 'Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'*Amica Geniale*'. ARCADE, 12 ottobre 2016.
<http://arcade.stanford.edu/content/metamorfosi-del-tempo-il-ciclo-dellamica-geniale>.

———. 'Scegliere il punto di vista di una donna. Sul presunto smascheramento di Elena Ferrante'. *Nazione Indiana* (blog), 5 ottobre 2016. <https://www.nazioneindiana.com/2016/10/05/scegliere-punto-vista-donna-sul-presunto-smascheramento-elena-ferrante/>.

Deresiewicz, William. 'Conditions of Emergence: On Elena Ferrante', 24 September 2015.
<https://www.thenation.com/article/archive/conditions-of-emergence-on-elena-ferrante/>.

Di Stefano, Paolo. 'Elena Ferrante, il nuovo libro. Ritorno in una Napoli di specchi'. Corriere della Sera, 5 novembre 2019. /la-lettura/elena-ferrante/notizie/elena-ferrante-nuovo-libro-ritorno-una-napoli-specchi-speciale-258bef82-fff1-11e9-86c6-d2f1a0d8af2e.shtml.

Di Virgilio, Jolanda. 'La mia notte con Elena Ferrante'. Il Libraio, 5 novembre 2019.
<https://www.illibraio.it/la-vita-bugiarda-degli-adulti-elena-ferrante-1246132/>.

Dodson, Katrina. 'Ann Goldstein: The Face of Ferrante'. Guernica, 15 January 2016.
<https://www.guernicamag.com/the-face-of-ferrante/>.

Donadio, Interview By Rachel. “Writing Has Always Been a Great Struggle for Me”. Q. and A.: Elena Ferrante’. *The New York Times*, 9 December 2014.
<http://www.nytimes.com/2014/12/10/books/writing-has-always-been-a-great-struggle-for-me.html>.

Donnarumma, Raffaele. ‘Il melodramma, l’anti-melodramma, la storia: sull’*Amica geniale* di Elena Ferrante’. *Allegoria* Anno XXVIII, no. 73 (gennaio/gugno 2016): 138–47.

‘Dopo la serie tv, anche un murales per “L’Amica geniale”’. Consultato il 9 aprile 2021.
<https://initalia.virgilio.it/amica-geniale-murales-24164>.

DuPlessis, Rachel Blau. *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Everywoman : Studies in History, Literature, and Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Elkin, Lauren. ‘Searching Naples for Elena Ferrante’. *The Daily Beast*, 3 October 2015.
<http://www.thedailybeast.com/articles/2015/10/03/this-best-selling-author-is-still-anonymous.html>.

Ellena, Liliانا. ‘Carla Lonzi e il neo-femminismo radicale degli anni ’70: disfare la cultura disfare la politica’. In *Carla Lonzo: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, 115–43. Pisa: Edizioni ETS, 2011.

Elwell, Leslie. ‘Breaking Bonds: Refiguring Maternity in Elena Ferrante’s *The Lost Daughter*’. In *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins.*, 237–69. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

Falotico, Caterina. ‘Elena Ferrante: il ciclo dell’*Amica geniale* tra autobiografia, storia e metaletteratura’. *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies* 49, no. 1 (1 maggio 2015): 92–118.
<https://doi.org/10.1177/0014585815578573>.

Fava, Isabella. ‘Il nuovo libro di Elena Ferrante: ecco perché ci piace’. *Donna Moderna* (blog), 6 novembre 2019. <https://www.donnamoderna.com/news/cultura-e-spettacolo/elena-ferrante-nuovo-libro>.

Ferguson, Mary Anne. ‘The Female Novel of Development and the Myth of Psyche’. In *The Voyage In. Fictions of Female Development*, 228–43. University Press of New England, 1983.

Ferrante, Antonia Anna. ‘Elena e Modesta oltre l’ambivalenza’. In *Dell’ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*. Roma: Iacobelli editore, 2016.

Ferrante, Elena. *I giorni dell’abbandono*. Roma: Edizioni e/o, 2015.

———. *La frantumaglia: carte: 1991-2003, tessere: 2003-2007, lettere: 2011-2016*. Nuova edizione. Dal mondo Italia. Roma: Edizioni e/o, 2016.

———. *La vita bugiarda degli adulti*. Roma: e/o, 2019.

———. *L’amica geniale: infanzia, adolescenza*. Dal Mondo. Roma: E/ o, 2011.

———. *L’amore molesto*. 3. rist. Tascabili E/O 84. Roma: Edizioni E/O, 2002.

———. *Storia del nuovo cognome: giovinezza. L’amica geniale*, volume secondo. Roma: Edizione e/o, 2012.

———. *Storia della bambina perduta. L'amica geniale*, Quarto e ultimo volume. Roma: edizioni e/o, 2014.

———. *Storia di chi fugge e di chi resta: tempo di mezzo*. Dal Mondo, volume terzo. Roma: edizioni e/o, 2013.

Ferrante, Elena, and Andrea Ucini. *L' invenzione occasionale*. Roma: e/o, 2019.

Ferrara, Enrica Maria. 'Performative Realism and Post-Humanism in The Days of Abandonment'. In *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins.*, 129–57. New York: Palgrave, 2016.

Figini, Alice. "La vita bugiarda degli adulti" di Elena Ferrante'. *Culturificio*, 25 novembre 2019. <https://culturificio.org/la-vita-bugiarda-degli-adulti-di-elena-ferrante/>.

Fischetti, Erminio. 'L' invenzione Occasionale'. *Mangialibri*, 17 luglio 2019. <http://www.mangialibri.com/libri/l%E2%80%99invenzione-occasionale>.

Frieden, Sandra. 'Shadowing/Surfacing/Shielding: Contemporary German Writers in Search of a Female Bildungsroman'. In *The Voyage In. Fictions of Female Development*, 304–16. University Press of New England, 1983.

Fuchs, Gerhild. 'Beheimatung Und Fremdheit in Einem Armenviertel Neaples: Elena Ferrantes L'amica Geniale (2011-2014)'. In *Jenseits Der Hauptstadte. Stadtebilder Der Romania Im Spannungsfeld von Urbanitat, Nationalitat Und Globalisierung*, 6:135–59. Göttingen: V & R Unipress/Mainz University Press, 2019. https://www.academia.edu/40678620/Ferrante_Beheimatung_und_Fremdheit?email_work_card=vi-ew-paper.

Fusillo, Massimo. 'Sulla smarginatura. Tre punti-chiave per Elena Ferrante'. *Allegoria* XXVIII, no. 73 (gennaio/giugno 2018): 148–53.

Gallippi, Franco. 'Elena Ferrante's *My Brilliant Friend*: In Search of Parthenope and the "Founding" of a New City'. In *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins.*, 101–27. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

Gambaro, Elisa. 'Il fascino del regresso. Note su *L'amica geniale* di Elena Ferrante'. *ENTHYMEMA* 0, no. 11 (28 dicembre 2014): 168–81. <https://doi.org/10.13130/2037-2426/4596>.

Gambaro, Elisa L. 'Splendori e miserie di una duplice affabulazione'. *Allegoria* XXVIII, no. 73 (gennaio/giugno 2016): 154–65.

Gargano, Claudia. 'La Giusta Distanza'. In *Incontro Con Elena Ferrante*, 101–11. Palermo: Palermo University Press, 2019.

Gatti, Claudio. 'Ecco la vera identità di Elena Ferrante'. *Il Sole 24 ORE*. Consultato il 23 dicembre 2019. <https://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-10-02/elena-ferrante-tracce-dell-autrice-ritrovata-105611.shtml?uuid=ADEqsgUB>.

Ghezzo, Flora. 'On Lila's Traces: Bildung, Narration and Ethics in Elena Ferrante's *L'amica geniale*'. *MLN* 134, no. 1 (2019): 172–92.

Gibbons, Alison. "'The 'Dissolving Margins' of Elena Ferrante and the Neapolitan Novels: A Cognitive Approach to Fictionality, Authorial Intentionality, and Autofictional Reading Strategies'". *Narrative Inquiry* 29, no. 2 (2019): 391–417.

- Giorgio, Adalgisa. 'The Passion for the Mother. Conflicts and Idealisations in Contemporary Italian Narrative'. In *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, 119–54. New York-Oxford: Berghahn Books, 2002.
- Giorni, Catia. 'Nullus locus sine genio'. Wall Street International, 2 December 2013. <https://wsimag.com/it/architettura-e-design/6142-nullus-locus-sine-genio>.
- Goodman, Charlotte. 'The Lost Brother, the Twin: Women Novelists and the Male-Female Double Bildungsroman'. *NOVEL: A Forum on Fiction* 17, no. 1 (1983): 28–43. <https://doi.org/10.2307/1344822>.
- Gottfried, Marianne Hirsch, and David H. Miles. 'Defining Bildungsroman as a Genre'. *PMLA* 91, no. 1 (1976): 122–23. <https://doi.org/10.2307/461404>.
- Grimshaw. 'Elena Ferrante, Finlay Macdonald, and Me, Me, Me - An Essay by Charlotte Grimshaw'. *The Spinoff* (blog), 28 October 2015. <http://thespinoff.co.nz/28-10-2015/books-elena-ferrante-finlay-macdonald-and-me-me-me-an-essay-by-charlotte-grimshaw/>.
- Grossman, Rachael. *Women's Place in the Integrated Circuit*. New England Free Press, 1980.
- Guarracino, Serena. 'L'ambivalenza dell'autrice-personaggia'. In *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*. Roma: Iacobelli editore, 2016.
- Guattari, Felix, and Gilles Deleuze. 'A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia'. *Journal of Interdisciplinary History* 19, no. 4 (1989): 657. <https://doi.org/10.2307/203963>.
- Guerrero, Elisabeth. 'Urban Legends. Tina Modotti and Angelina Beloff as Flaneuses in Elena Poniatowska's Mexico City'. In *Unfolding the City: Women Write the City in Latin America*, 189–204. Minnesota: University of Minnesota Press, 2007.
- Haraway, Donna. 'A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.' In *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, 2nd Edition., 2190–2220. New York; London: W. W. Norton & Co, 2010.
- Hirsch, Marianne. 'Spiritual Bildung: The Beautiful Soul as Paradigm'. In *The Voyage In. Fictions of Female Development*, 23–48. Hanover and London: University Press of New England, 1983.
- Iamurri, Laura. *Un margine che sfugge: Carla Lonzi e l'arte in Italia, 1955-1970*. Prima edizione. Teoria delle Arti e Cultura Visuale. Macerata: Quodlibet, 2016.
- 'In giro per la Napoli de "L'amica geniale": ecco i luoghi che hanno ispirato romanzo e fiction - Irpiniaoggi.it', ottobre 2017. <https://www.irpiniaoggi.it/magazine/giro-la-napoli-de-lamica-geniale-luoghi-ispinato-romanzo-fiction/>.
- Iovino, Serenella. 'Bodies of Naples: Stories, Matter, and the Landscapes of Porosity'. *Material Ecocriticism*, Ed. by S. Iovino and S. Oppermann, n.d., 97–113.
- Irizarry, Guillermo B. 'Failed Modernity. San Juan at Night in Mayra Santos Febres's Cualquier Miercoles Soy Tuya'. In *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America.*, 67–89. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Kasdan, Margo. "'Why Are You Afraid to Have Me at Your Side?': From Passivity to Power in Salt of the Earth'. In *The Voyage In. Fictions of Female Development*, 258–69. University Press of New England, 1983.

- Khetarpal, Devanshi. 'Smarginatura : The Language of Porosity in Elena Ferrante's Neapolitan Novels', 17 May 2009.
https://www.academia.edu/42699150/Smarginatura_The_Language_of_Porosity_in_Elena_Ferrantes_Neapolitan_Novels.
- Kirsch, Adam. *The Global Novel: Writing the World in the 21st Century*. New York: Columbia Global Reports, 2016.
- Kreilkamp, Ivan. 'A Rage That Had No End: The Novels of Elena Ferrante'. Los Angeles Review of Books. Consultato il 29 aprile 2017. <https://lareviewofbooks.org/article/a-rage-that-had-no-end-the-novels-of-elena-ferrante/>.
- Kurnick, David. 'Ferrante, in History'. *Public Books* (blog), 15 December 2015.
<https://www.publicbooks.org/ferrante-in-history/>.
- La Capria, Raffaele. 'Il labirinto nero di Elena Ferrante. A Napoli la vita è un rione infetto'. Edizioni E/O. Consultato il 28 febbraio 2017. <https://www.edizionieo.it/review/4371>.
- La Monaca, Donatella. 'Dallo "spaesamento" alla "smarginatura". Echi ortesiani nell'*Amica Geniale*'. In *Incontro con Elena Ferrante*, 63–77. Palermo: Palermo University Press, 2019.
- La Monaca, Donatella, and Domenica Perrone, eds. *Incontro con Elena Ferrante*. Memoria & Identità 5. Palermo: Palermo University Press, 2019.
- Lagioia, Nicola. "'Writing Is an Act of Pride": A Conversation with Elena Ferrante'. *The New Yorker*, 19 May 2016. <http://www.newyorker.com/books/page-turner/writing-is-an-act-of-pride-a-conversation-with-elena-ferrante>.
- Lambright, Anne. 'On Being a Woman in the City of Kings: Women Writing (in) Contemporary Lima'. In *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*, 49–66. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Lambright, Anne, and Elisabeth Guerrero, eds. *Unfolding the City: Women Write the City in Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- SiViaggia. "'L'amica geniale": a Napoli organizzano il tour di San Valentino', 4 febbraio 2019.
<https://siviaggia.it/notizie/amica-geniale-napoli-tour-san-valentino/222821/>.
- "'L'amica geniale", nel Rione Luzzatti di Napoli arriva anche un murales dedicato a Lila e Lenù', gennaio 2019.
https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/cultura/l_amica_geniale_napoli_murales_eduardo_castaldo-4261401.html.
- Landeira, Joy. 'Of Gender and Genre: Building Woman with the Bildungsroman'. *Confluencia* 31, no. 1 (Fall 2015): 192–93.
- L'Astorina, Alba. 'La Napoli geniale di chi fugge e di chi resta'. Edizioni E/O. Consultato il 28 aprile 2018. <https://www.edizionieo.it/review/4234>.
- Lattanzi, Antonella. 'Giovanna ha una zia (poco geniale) che fa scoprire le bugie degli adulti'. Edizioni E/O. Consultato il 15 dicembre 2019. <http://www.edizionieo.it/review/9499>.
- Lazzaro-Weis, Carol. 'The Female "Bildungsroman": Calling It into Question'. *NWSA Journal* 2, no. 1 (1990): 16–34.

- Lefebvre, Henri, and Donald Nicholson-Smith. *The Production of Space*. Nachdr. Malden, Mass.: Blackwell, 2011.
- Leitch, Vincent B., ed. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. 2nd ed. New York: W. W. Norton & Co, 2010.
- Librandi, Rita. 'Una lingua silenziosa: immaginare il dialetto negli scritti di Elena Ferrante. A Silent Language: Imagining the Dialect in Ferrante's Novels'. *Kwartalnik Neofilologiczny* LXVI, no. 2 (2019): 385–98. <https://doi.org/10.24425/KN.2019.128413>.
- Lino, Marcello. 'Elena Ferrante: 'We Don't Have to Fear Change, What Is Other Shouldn't Frighten Us''. *The Guardian*, 29 August 2020, sec. Books. <https://www.theguardian.com/books/2020/aug/29/elena-ferrante-we-dont-have-to-fear-change-what-is-other-shouldnt-frighten-us>.
- Lockwood, Patricia. 'I Hate Nadia beyond Reason'. *London Review of Books*, 18 February 2021. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v43/n04/patricia-lockwood/i-hate-nadia-beyond-reason>.
- Lonzi, Carla. *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. 3° ed. Milano: Scritti di Rivolta Femminile, 1978.
- Lonzi, Carla. *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile, 1978.
- Love, Stephanie V. "'An Educated Identity": The School as a Modernist Chronotope in Ferrante's Neapolitan Novels'. In *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins.*, 71–97. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Lucamante, Stefania. 'For Sista Only? Smarginare l'eredità' delle sorelle Morante e Ramondino, ovvero i limiti e la forza del post-femminismo di Elena Ferrante'. Consultato il 7 aprile 2019. <https://www.academia.edu/32024731/Ferrante.Sorellanza.pdf>.
- Maier, Sarah E. 'Portraits of the Girl-Child: Female Bildungsroman in Victorian Fiction1'. *Literature Compass* 4, no. 1 (1 January 2007): 317–35. <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2006.00411.x>.
- Maksimovicz, Christine. 'Maternal Failure and Its Bequest: Toxic Attachment in the Neapolitan Novels'. In *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins.*, 207–36. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Manca, Mario. '«The Lost Daughter»: Olivia Colman e Dakota Johnson nel nuovo film tratto da Elena Ferrante'. *VanityFair.it* (blog), 16 febbraio 2020. <https://www.vanityfair.it/show/cinema/2020/02/16/the-lost-daughter-olivia-colman-dakota-johnson-film-cast-la-figlia-oscura-elena-ferrante>.
- Mandolini, Nicoletta. 'Telling the Abuse: A Feminist-Psychoanalytic Reading of Gender Violence, Repressed Memory, and Female Subjectivity in Elena Ferrante's Troubling Love'. In *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins.*, 271–92. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Marchese, Angelo. *Dizionario di retorica e di stilistica: arte e artificio nell'uso delle parole retorica, stilistica, metrica, teoria della letteratura*. Ed.: 16. Dizionari. Milano: Mondadori, 2002.
- Mauri, Paolo. 'Elena Ferrante: "Contano i libri e non gli autori ecco perché io rimango nell'ombra" - Repubblica.it', 21 2012. <http://www.repubblica.it/speciali/repubblica-delle->

idee/edizione2012/2012/09/21/news/elena_ferrante_contano_i_libri_e_non_gli_autori_ecco_perch_ _io_rimango_nell_ombra-42959144/.

———. 'L'indagine sull'amore la rabbia e altri demoni di Elena Ferrante'. Archivio - la Repubblica.it, 6 novembre 2013. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/11/06/lindagine-sullamore-la-rabbia-altri-demoni-di.html>.

Mazzanti, Roberta. 'Madri e figlie in Elena Ferrante'. In *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*. Iacobelli editore, 2016.

Mazzanti, Roberta, Silvia Neonato, and Bia Sarasini, eds. *L'invenzione delle personagge*. Prima edizione. Workshop 23. Pavona di Albano Laziale: Iacobelli editore, 2016.

McArdle, Molly. 'The Story of the Lost Author: Reading Elena Ferrante's Neapolitan Novels', 5 October 2015. <http://www.bkmag.com/2015/10/05/the-story-of-the-lost-author-reading-elena-ferrante/>.

Messenger Cypress, Sandra. 'The Cultural Memory of Malinche in Mexico City: Stories by Elena Garro and Cristina Pacheco'. In *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*, 147–66. Minnesota: University of Minnesota Press, 2007.

Messud, Claire. 'Elena Ferrante's Neapolitan Quartet'. *Financial Times*, 28 August 2015. <https://www.ft.com/content/0b7a4200-4bd3-11e5-b558-8a9722977189>.

Milkova, Stiliana. *Elena Ferrante as World Literature. Literatures as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2021.

———. 'Elena Ferrante's Visual Poetics: Ekphrasis in *Troubling Love*, *My Brilliant Friend*, and *The Story of a New Name*'. In *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins.*, 159–82. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

———. 'Framing by Fragmentation: Elena Ferrante's "Incidental Inventions," Translated from Italian by Ann Goldstein'. *Reading in Translation* (blog), 11 November 2019. <https://readingintranslation.com/2019/11/11/self-construction-by-fragmentation-elena-ferrantes-incidentals-inventions-translated-from-italian-by-ann-goldstein/>.

———. 'Il Minotauro e La Doppia Arianna: Spazio Liminale, Labirinto Urbano e Città Femminile Ne L'amica Geniale Di Elena Ferrante'. *Contemporanea* 15 (2017): 77–88.

———. 'The Translator's Visibility or the Ferrante-Goldstein Phenomenon'. *Allegoria* XXVIII, no. 73 (gennaio/giugno 2016): 166–73.

Moretti, Franco, Pier Vincenzo Mengaldo, and Ernesto Franco, eds. *Il romanzo*. Torino: G. Einaudi, 2001.

Morgenstern, Karl, and Tobias Boes. 'On the Nature of the "Bildungsroman"'. *PMLA* 124, no. 2 (2009): 647–59.

Mosby, Dorothy E. 'Writing Home: Afro-Costa Rican Women Poets Negotiating Limon and San Jose'. In *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*, 167–88. Minnesota: University of Minnesota Press, 2007.

Mullenneaux, Lisa. 'Female Friendship in Elena Ferrante's Neapolitan Novels and Toni Morrison's *Sula*'. Consultato il 6 ottobre 2019.

https://www.academia.edu/27620687/Female_Friendship_in_Elena_Ferrante_s_Neapolitan_Novels_and_Toni_Morrison_s_Sula.

———. *Naples' Little Women: The Fiction of Elena Ferrante*. Penington Press, 2016.

Mulvey, Laura. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. In *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, 2nd ed., 2084–94. New York ; London: Norton & Co., 2010.

'Napoli: street art al rione Luzzatti, sui muri «L'amica geniale»', giugno 2019.

https://www.ilmattino.it/napoli/citta/amica_geniale_gomez_street_art_rione_luzzatti_napoli-4563045.html.

Nunes, Francisco Romário, and Giselle Andrade Pereira. 'Lo Spazio Napoletano Nel Romanzo L'amore Molesto Di Elena Ferrante'. *Mosaico Italiano* Anno XIII, no. 185 (2019): 24–26.

O'Kelly, Lisa. 'Naples: Elena Ferrante's Brilliant City'. *the Guardian*, 25 February 2018.

<http://www.theguardian.com/travel/2018/feb/25/naples-elena-ferrante-brilliant-city-travel>.

Osti, Diana. 'Stregoneria, santità, subalternità. Appunti sul concetto di margine in Gramsci, Toomer, Elena Ferrante'. Consultato il 21 agosto 2020.

https://www.academia.edu/39404191/Stregoneria_santita_subalternita_appunti_sul_concetto_di_margine_in_Gramsci_Toomer_Elena_Ferrante?email_work_card=view-paper.

Palieri, Maria Serena. 'In debito con il femminismo'. Edizioni E/O. Consultato il 1 aprile 2019.

<https://www.edizionieo.it/review/4407>.

Palumbo, Matteo. 'Elena Ferrante nella letteratura napoletana contemporanea'. *Mosaico italiano* Anno XIII, no. 185 (2019): 4–15.

Parisi, Luciano. 'Elena Ferrante's *My Brilliant Friend* (MLI3199) University of Exeter'. Consultato il 9 aprile 2021. <https://humanities.exeter.ac.uk/modernlanguages/modules/MLI3199>.

Peixoto, Marta. 'Family Ties: Female Development in Clarice Lispector'. In *The Voyage In. Fictions of Female Development*, 287–303. University Press of New England, 1983.

Petrini, Gea. 'L'amica geniale arriva a teatro a Roma'. *Dentro Magazine* (blog), 18 febbraio 2019.

<https://www.dentromagazine.com/lamica-geniale-arriva-a-teatro-a-roma/>.

Pezzano, Laura. '«La vita bugiarda degli adulti»: il nuovo libro di Elena Ferrante in 5 punti'.

VanityFair.it (blog), 5 novembre 2019. <https://www.vanityfair.it/show/libri/2019/11/05/la-vita-bugiarda-degli-adulti-nuovo-libro-romanzo-elena-ferrante-trama>.

Pinto, Isabella. *Elena Ferrante: Poetiche e politiche della soggettività*. DeGenere, n. 18. Milano: Mimesis, 2020.

Pirri, Ambra. 'Elena Ferrante: nomi e corpi ambivalenti'. In *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli editore., 56–73. Roma, 2016.

Portaccio, Stefania. 'La quadrilogia di Elena Ferrante'. Consultato il 11 gennaio 2018.

https://www.academia.edu/22834151/La_quadrilogia_di_Elena_Ferrante.

Prescott, Holly. 'Rethinking Urban Space in Contemporary British Writing'. D_ph, University of Birmingham, 2011. <http://etheses.bham.ac.uk/3011/>.

Propp, Vladimir Ja. *Morfologia della fiaba*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2000.

Raimondi, Clara. 'L'amica geniale, il commento alla seconda puntata'. *Libreriamo* (blog), 5 dicembre 2018. <http://blogario.libreriamo.it/blogario/lamica-geniale-commento-alla-seconda-puntata/>.

Ricciotti, Adele. 'Un confronto tra Elena Ferrante e Anna Maria Ortese: la città di Napoli, la fuga, l'identità'. *Zibaldone. Estudios italianos* 4, no. 2 (2016): 111–22.

Rich, Adrienne C. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Reissued ed. *Women's Studies*. New York: Norton, 1995.

Riquelme, John Paul. 'Modernist Transformations of Life Narrative: From Wilde and Woolf to Bechdel and Rushdie'. *MFS Modern Fiction Studies* 59, no. 3 (2013): 461–79. <https://doi.org/10.1353/mfs.2013.0038>.

Risi, Alessia. 'Elena Ferrante's Neapolitan Novels: Retelling History through Gendered Fiction'. *Journal of Romance Studies* 18, no. 3 (2018): 317–40.

Romero, Adriana Guarro. 'Narrative Friendships in Elisabetta Rasy's Posillipo and Elena Ferrante's Neapolitan Novels'. *Italica* 96, no. 2 (2019): 259–83.

Rosowski, Susan J. 'The Novel of Awakening'. In *The Voyage In. Fictions of Female Development*. University Press of New England, 1983.

Russo Bullaro, Grace. 'The Era of the "Economic Miracle" and the Force of Context in Ferrante's *My Brilliant Friend*'. In *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins.*, 15–44. New York: Palgrave, 2016.

Sala, Iliaria Maria. '(Updated: Fake, Says Publisher) "Anita Raja" Says She Is Elena Ferrante and Asks to Be Left Alone.' Quartz, 10 2016. <https://qz.com/801069/in-six-tweets-translator-anita-rajya-confirms-she-is-author-elena-ferrante-and-asks-to-be-left-alone/>.

Sambuco, Patrizia. 'Construction and Self-Construction in Elena Ferrante's Gendered Space'. In *Beyond the Piazza. Public and Private Spaces in Modern Italian Culture.*, 115–27. Peter Lang, 2013.

———. 'L'amore Molesto di Elena Ferrante: la rinegoziazione del corpo della madre.' In *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, 153–76. Padova: Il Poligrafo, 2012.

same slide video daily. *A Brief Guide to Elena Ferrante with Joanna Walsh*, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=K1kvjAnIzA8>.

———. *Elena Ferrante: Dawn Foster, Ann Goldstein, John Lanchester and Catherine Taylor*, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=KK5csZL1E9U>.

———. *Elena Ferrante: Frantumaglia*, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=P3jvIQePWto>.

———. *Elena Ferrante in Translation*, 2016. https://www.youtube.com/watch?v=p91tzRtw_Cw.

———. *International Launch Party! The Lying Life of Adults by Elena Ferrante*, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Xf0MBQC9HWM>.

———. *The Elena Ferrante Phenomenon | Italics*, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=drhy7IsP-Zk>.

———. *THE WORKS OF ELENA FERRANTE: Reconfiguring the Margins - Separating Fad from Substance*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=fbLHyWQV81k>.

Santos, Lidia. 'What Happened to the Cool City? Seventy Years of Women's Narrative in Brazil'. In *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*, 27–48. University of Minnesota Press, 2007.

Santovetti, Olivia. 'Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de *L'amica Geniale* (2011-2014) di Elena Ferrante'. *Allegoria*, gennaio/giugno 2016.

Saviano, Roberto. 'Roberto Saviano: cara Ferrante ti candido al premio Strega'. Repubblica.it, 21 febbraio 2015.
http://www.repubblica.it/cultura/2015/02/21/news/roberto_saviano_cara_ferrante_ti_candido_al_premio_strega-107829542/.

Scarinci, Viviana. *Il libro di tutti e di nessuno: Elena Ferrante, un ritratto delle italiane del XX secolo*, 2020.

Scateni, Stefania. 'Elena Ferrante, la scrittura e la carne'. Consultato il 26 dicembre 2019.
http://www.libreriadelledonne.it/_oldsite/news/articoli/Unita080902.htm.

Schwartz, Marcy. 'Short Circuits: Gendered Itineraries in Recent Urban Fiction Anthologies from Latin America'. In *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*, 3–26. University of Minnesota Press, 2007.

Schwarz, Daniel R. 'Elena Ferrante's Neapolitan Quartet: Women Discovering Their Voices in a Violent and Sexist Male Society'. In *Reading the Modern European Novel since 1900*, 286–326, n.d.

———. *Reading the Modern European Novel since 1900: A Critical Study of Major Fiction from Proust's Swann's Way to Ferrante's Neapolitan Tetralogy*. First edition. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2018.

Sciubba, Jessica. 'Blurring Bodily Boundaries: On the Rione's Abjective Agency in Ferrante's Cycle of *L'amica Geniale*'. *Annali d'Italianistica* 37 (2019): 503–25.

Segnini, Elisa. 'Andrea Camilleri's Montalbano and Elena Ferrante's *L'amica Geniale*: The Afterlife of Two "Glocal" Series'. *The Translator* 0, no. 0 (3 August 2018): 1–17.
<https://doi.org/10.1080/13556509.2018.1502607>.

———. 'Local Flavour vs Global Readerships: The Elena Ferrante Project and Translatability'. *The Italianist* 37, no. 1 (2017): 100–118.

Setti, Nadia. 'Il genio dell'ambivalenza'. In *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, 105–19. Iacobelli editore, 2016.

Seymour, Sophia. 'Elena Ferrante's Naples – a Photo Essay'. *The Guardian*, 7 November 2017, sec. Travel. <http://www.theguardian.com/travel/2017/nov/07/elena-ferrante-naples-footsteps-my-brilliant-friend-photo-essay>.

Shulevitz, Judith. 'The Hypnotic Genius of Elena Ferrante'. *The Atlantic*, October 2015.
<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/10/the-hypnotic-genius-of-elena-ferrante/403198/>.

Simpson, Mona. 'Fact, Fiction, and Friendship'. *New Republic* 245, no. 18 (27 October 2014): 56–59.

Small, Pauline. 'Mario Martone's "L'amore Molesto": Desperately Seeking Delia'. *The Italianist*, 1999.

- Smith, Namara. 'Review of The Neapolitan Novels on Bookforum'. Europa Editions, 16 March 2015. <https://www.europaeditions.com/review/1986>.
- Sotgiu, Elisa. 'Elena Ferrante e il femminismo della differenza. Una lettura dell'*Amica Geniale*'. *Allegoria*, no. 76 (luglio/dicembre 2017): 58–76.
- Splendore, Paola. 'I "fondali bassi" di Ferrante'. *Lo Straniero* (blog), 27 gennaio 2015. <http://lostraniero.net/i-fondali-bassi-di-elena-ferrante/>.
- Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.
- Studies, SIS-The Society for the Italian. 'Elena Ferrante in a Global Context'. *The Society of Italian Studies* (blog), 10 September 2019. <http://italianstudies.org.uk/2019/09/10/elena-ferrante-in-a-global-context/>.
- Tajani, Ornella. 'Spazi, suoni e lingue nel romanzo "di Napoli"'. *Nazione Indiana* (blog), 16 dicembre 2017. <https://www.nazioneindiana.com/2017/12/16/spazi-suoni-lingue-nel-romanzo-napoli/>.
- Tamburrino, Michela. 'Giovanna, tradita nei suoi sogni d'infanzia: ecco in anteprima il nuovo libro di Elena Ferrante'. Consultato il 15 dicembre 2019. https://www.lastampa.it/topnews/tempi-moderni/2019/11/05/news/la-difficile-vita-di-giovanna-tradita-nei-suoi-sogni-d-infanzia-ecco-in-anteprima-il-nuovo-libro-di-elena-ferrante-1.37835789/amp/?__twitter_impression=true.
- 'The Global Novels of Elena Ferrante'. Presented at the Canadian Association for Italian Studies, Orvieto, 2019. https://www.academia.edu/39608571/The_Global_Novels_of_Elena_Ferrante?auto=download&email_work_card=download-paper.
- Thorp, Clare. 'The Remarkable Cult of Elena Ferrante', 1 September 2020. <https://www.bbc.com/culture/article/20200828-the-remarkable-cult-of-elena-ferrante>.
- Tortorici, Dayna. 'Those Like Us. On Elena Ferrante'. *N+1*. Consultato il 30 dicembre 2015. <https://nplusonemag.com/issue-22/reviews/those-like-us/>.
- Tryniecka, Aleksandra. 'The Bildungsroman Revisited: J. D. Salinger's "the Catcher in the Rye" and M. Duras' "the Lover" and "the North China Lover": An Intertextual Study of the Genre'. *International Journal of Arts & Sciences* 8, no. 7 (2015): 465–71.
- Turchetta, Giovanni. 'Dal rione al mainstream : l'amica geniale di Elena Ferrante'. In *Tirature '16. Un mondo da tradurre*, edited by Vittorio Spinazzola, Vol. 2016. il Saggiatore, 2016. <https://air.unimi.it/handle/2434/392097#.Wnb49KinHIU>.
- Tuzzi, Arjuna, and Michele A. Cortelazzo, eds. *Drawing Elena Ferrante's Profile. Workshop Proceedings, Padova, 7 September 2017*. Padova: Padova University Press, 2018.
- Van Ness, Emma. 'Dixit Mater: The Significance of the Maternal Voice in Ferrante's Neapolitan Novels'. In *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Veltman, Andrea. 'Simone de Beauvoir and Hannah Arendt on Labor'. *Hypatia* 25, no. 1 (Winter 2010): 55–78.

Verbaro, Caterina. 'Cancellature. Il caso Elena Ferrante/5'. *La letteratura e noi* · Blog diretto da Romano Luperini. Consultato il 22 gennaio 2018.
<https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/357-cancellature-il-caso-elena-ferrante-5.html>.

Villarini, Andrea. 'Riflessioni sociolinguistiche a margine de *L'amica geniale* di Elena Ferrante'. *ARCADE*, 21 febbraio 2017. <http://arcade.stanford.edu/content/riflessioni-sociolinguistiche-margine-de-l%E2%80%99amica-geniale-di-elena-ferrante-0>.

Voionmaa, Daniel Noemi. 'The "Unchronic" City. Writing (after) the Catastrophe'. In *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*, 110–23. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Wade, Francesca. 'Farewell to Elena Ferrante's Brilliant Neapolitan Novels'. *The Telegraph*, 19:29, sec. what-to-read. <http://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/farewell-to-elena-ferrante-brilliant-neapolitan-novels/>.

Wehling-Giorgi, Katrin. 'Elena Ferrante's Neapolitan Novels : Writing Liminality.' *Allegoria* XXVIII, no. 73 (gennaio/giugno 2016): 204–10.

———. 'Picturing the Fragmented Maternal Body: Rethinking Constructs of Maternity in the Novels of Elena Ferrante and Alice Sebold'. *Imagining Motherhood in the Twenty-First Century*, 2020.
https://www.academia.edu/44208558/Picturing_the_Fragmented_Maternal_Body_Rethinking_Constructs_of_Maternity_in_the_Novels_of_Elena_Ferrante_and_Alice_Sebold.

Wilson, Rawdon. 'The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism'. In *Magical Realism. Theory, History, Community.*, 209–33. Durham & London: Duke University Press, 1995.

Wood, James. 'Women on the Verge'. *The New Yorker*, 21 January 2013.
<http://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>.

Zagrebelsky, Giulia. 'La sororanza nell'"Amica geniale" di Elena Ferrante: complicità e rivalità'. *Studi Novecenteschi*, no. 98 (2019): 411–29.

———. 'Le donne di Elena Ferrante. Tesi di Laurea Magistrale in Letteratura Italiana Contemporanea, Relatrice B. Manetti'. Università degli Studi di Torino, 2014.
https://www.academia.edu/25161410/Le_donne_di_Elena_Ferrante.

———. 'Le donne e la città: La rappresentazione di Napoli nell'*Amica geniale* di Elena Ferrante', n.d.
Zapperi, Giovanna. *Carla Lonzi: Un'arte della vita*. I edizione. Operaviva. Roma: DeriveApprodi, 2017.

