

# Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

**Direttore responsabile:** Domenico Renato Antonio Panetta

## **Comitato Scientifico:**

Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valeria Della Valle (“Sapienza Università di Roma”), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma “Tor Vergata”), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea, Linguistica e Filologia italiana, e Critica letteraria e letterature comparate), Italo Pantani (“Sapienza Università di Roma”), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), István Puskás (University of Debrecen), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa), Sebastiano Triulzi (LUISS Guido Carli)

## **Comitato Editoriale:**

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: [www.diacritica.it](http://www.diacritica.it)

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Vicedirettore: Maria Panetta

Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: [www.prontobollo.it](http://www.prontobollo.it))

Webmaster: Daniele Buscioni



Anno V, fasc. 3 (27), 25 giugno 2019

a cura di Maria Panetta



# Indice

## Editoriale

*Appunti liminari su Elena Ferrante*, di Giuseppe Traina..... p. 9

*Anticipazioni*, di Maria Panetta..... p. 13

## Lecture critiche..... p. 15

*Elena Ferrante in Spagna: conversazione con Celia Filipetto*, di Laura Cannavacciuolo..... p. 17

Abstract: *In this interview Laura Cannavacciuolo discusses with Celia Filipetto, Spanish translator of the novels of Elena Ferrante, about her experience as a privileged reader, the reception of the tetralogy L'Amica geniale also in Spain, and about Ferrante fever, the documentary film released in 2017 and directed by Giacomo Durzi.*

*Dalle Cronache del mal d'amore al ciclo dell'Amica geniale: continuità ed evoluzione nella narrativa di Elena Ferrante*, di Claudia Carmina..... p. 25

Abstract: *The paper analyzes the whole narrative production of Elena Ferrante, emphasizing its unity and cohesion. Cohesion coexists with discontinuity: the publication of L'Amica geniale marks an inventive turning point and reveals new strategies. But it's even remarkable Ferrante's predilection for a narrative in which «the flow of storytelling that despite its density manages to sweep you away».*

*Elena Ferrante e Alice Sebold. Appunti per un confronto*, di Mara Di Tella..... p. 36

Abstract: *The article intends to compare the Amica geniale quadrilogy with Lucky, the novel by American writer Alice Sebold. Starting from the mutual esteem between the two authors and from the use of the same name, Lila, to identify the co-protagonist of the novels, there have been identified some recurrent themes, parallelisms and deep connections between the two works. The analysis of the two main characters has been processed in order to bring out similarities and divergences, in particular sounding out the emulation relationship established between the two couples of friends. There have been related two important place for both events, the tunnel and the basement. Finally there has been analyzed the very meaning of narrating the absence, of telling the voice of those who would like to deny the narration of themselves and allow themselves to be forgotten.*

*Elena Ferrante e il romanzo del Settecento. Una riflessione sull'identità del romanzo italiano*, di Daniela Mangione..... p. 54

Abstract: *A steady tread links together Elena Ferrante's works and the Eighteenth-century Italian novel. Italian critics look at them as meaningless artworks and just commercial products. It has to do with the story of their reception in the literary Italian culture that refuses to recognize their literary values. Notwithstanding its global success, Ferrante's quadrilogy is in fact more acclaimed and studied abroad than in Italy. This article discusses some reasons of this misinterpretation, connected with the function of novel in Italian literary and cultural system.*

*L'enigma delle bambole: Storia di un'amicizia di Fanny & Alexander*, di Valeria Merola..... p. 68

Abstract: *The paper focuses on a particular interpretation of Elena Ferrante's novel L'Amica geniale, that has been translated into different medias, as tv-serie and theatre. The italian theatrical company Fanny and Alexander has realised a play in three chapters called Storia di un'amicizia, in which the friendship between Lila and Lenù is observed with different languages: visual art, music, poetry and dance. According to its vision, the theatrical company represents the two characters and their relationship in a symbolic way. In this interpretation of the novel the company gives a crucial role to the children's dolls, who are the double of the little girls.*

*Storia della bambina perduta di Elena Ferrante: il desiderio di narrare oltre la dicotomia autore/lettore*, di Isabella Pinto..... p. 76

Abstract: *This article shows how Elena Ferrante, in the second part of Storia della bambina perduta, deconstructs the traditionally author/reader dichotomy, where the two opposite entities interact according to a «narrative pact» based on the dynamic of patriarchal desire but, at the same time, she reconstructs, or try to reconstruct, a different relationship between author and reader, inspired by non-oedipal and feminist forms of desire.*

«Ni tout à fait coupable[s], ni tout à fait innocente[s]». *Storie di migrazione sociale in Elena Ferrante e Annie Ernaux*, di Sara Susta..... p. 103

Abstract: *What Ferrante and Ernaux have in common is the purpose of showing the effects of social inequality through specific narrative mechanisms, which of course are different but lead to the same result, that is dignifying it as a worthy literary issue. They try to depict the condition of being between two opposite social natures, insisting on the ambiguous ethic behaviour of those who experience this state.*

**Inediti e traduzione..... p. 115**

*Due inediti: I poeti e Arianna*, di Alessandra Carnovale..... p. 117

Abstract: *Courtesy of the author, we publish two recent lyrics by the Italian poet Alessandra Carnovale.*

<b>Recensioni.....</b>	<b>p. 119</b>
Donatella Di Pietrantonio, <i>L'Arminuta</i> , di Marika Lauria.....	p. 121
Angelo Manitta, <i>Big Bang. Canto del villaggio globale</i> , di Carmine Chiodo.....	p. 126
Ezio Sinigaglia, <i>Il pantarèi</i> , di Claudio Morandini.....	p. 130
Davide Barilli, <i>Cuba Altravana. Nel cuore di una città perduta</i> , di Maria Panetta.....	p. 132
<b>Contatti .....</b>	<b>p. 143</b>
<b>Gerenza .....</b>	<b>p. 145</b>

## ***Dalle Cronache del mal d'amore al ciclo dell'Amica geniale: continuità ed evoluzione nella narrativa di Elena Ferrante***

Le pubblicazioni e le riedizioni dei romanzi di Elena Ferrante obbediscono ad una precisa strategia di marketing e ad un progetto culturale che si mantiene fedele ad un intento di fondo: accreditare l'idea dell'unitarietà della produzione narrativa della scrittrice. *L'amica geniale*, *Storia del nuovo cognome*, *Storia di chi fugge e di chi resta* e *Storia della bambina perduta* sono pubblicati al ritmo di un romanzo all'anno tra 2011 e 2014. Dopo l'uscita nel 2011 del primo libro della quadrilogia *L'amica geniale*, nel 2012 Edizioni e/o pubblica il volume *Cronache del mal d'amore*, che riunisce *L'amore molesto* del 1991, *I giorni dell'abbandono* del 2002, *La figlia oscura* del 2006. Tra la prima pubblicazione dell'*Amore molesto* e quella della *Figlia oscura* trascorrono ventun anni. Il titolo complessivo, *Cronache del mal d'amore*, però annulla la distanza cronologica, appiattisce intenzionalmente la varietà e mette insieme romanzi molto diversi sotto una sigla tematica unica, il «mal d'amore»; è una forzatura che dà i suoi frutti: la “trilogia” sull'amore, ridisegnata solo retrospettivamente come tale, si affianca idealmente alla tetralogia sull'amicizia. Dal 2012 al 2015 appaiono negli Stati Uniti i quattro volumi conosciuti come “*Neapolitan quartet*” (*My Brilliant Friend*, *The Story of a New Name*, *Those Who Leave and Those Who Stay*, and *The Story of the Lost Child*), pubblicati da Europa Editions, la casa editrice gemella di Edizioni e/o, fondata dagli stessi Sandro Ferri e Sandra Ozzola Ferri. Nel 2017 sbarca nelle librerie italiane un prezioso volume rilegato in pelle che raccoglie l'intera quadrilogia: il ciclo *L'amica geniale* assume così la veste del “classico”.

L'accorta strategia editoriale di e/o prevede una periodicità pressoché regolare nelle uscite delle opere di Ferrante, allo scopo di garantire una sensazione di continuità. Sottolineare la coesione dell'insieme è un modo per fidelizzare i lettori,

convogliando la loro attenzione anche sui testi usciti prima del successo planetario dell'*Amica geniale*. Ma l'effetto prodotto è anche un altro, più ambizioso: comporre un'identità, dare riconoscibilità ad una voce che rifiuta, programmaticamente, di coincidere con una persona anagraficamente determinata. L'individualità dell'immagine autoriale di Elena Ferrante, un nome senza corpo, viene rafforzata dalle sue apparizioni ripetute sul mercato editoriale.

«Le condizioni necessarie dell'identità sono due», scriveva Calvino nel 1977: «prima, che io sia in grado di ripetere un'esperienza, sapendo di ripeterla, per esempio riconoscermi guardandomi allo specchio; seconda, che gli altri siano in grado di capire da una volta all'altra che io sono sempre io»<sup>1</sup>. L'identità dell'autore, rinsaldata dalla “ripetizione dell'esperienza”, si costruisce sempre in rapporto allo sguardo dell'altro, il lettore. Non ha nulla a che vedere con la biografia, ma si fonda sulla particolarità inconfondibile del tratto espressivo. Nell'articolo *Sin dall'adolescenza mi è sempre piaciuta l'espressione artista “ignoto”*, apparso il 7 aprile 2018 sul «Guardian» e poi ripubblicato nella raccolta *L'invenzione occasionale* con il titolo *L'unico vero nome*, riflettendo sul dipinto di un artista anonimo del XVII secolo custodito presso il Pio Monte della Misericordia di Napoli, Ferrante sostiene che sono le strategie formali e le scelte compositive a definire nel modo più compiuto l'immagine dell'autore:

Nello spazio dell'opera d'arte, biografia, autobiografia hanno una verità del tutto diversa da quella che attribuiamo a un curriculum vitae, a una dichiarazione dei redditi. In quello spazio c'è, ci deve essere, una libertà di invenzione che può permettersi di violare tutti i patti di verità della vita comune. L'artista di *Nostra Signora de la Soledad* mi è ignoto, per capirci, solo sul piano storico-biografico. Ma mi è notissimo, ormai, nell'esercizio della sua funzione di autore, così noto che potrei dare a quella funzione, per comodità, un nome, per esempio femminile. Esso non sarebbe affatto uno pseudonimo, ma l'unico vero nome utile per identificare la sua potenza immaginativa, la sua abilità manipolatrice. Ogni altra etichetta sarebbe di disturbo, porterebbe nell'opera proprio ciò che dall'opera è stato tenuto fuori perché essa potesse stare a galla nel gran fiume delle forme. Il gioco naturalmente potrebbe essere esteso anche agli artisti che, a torto, non consideriamo neanche “Ignoti”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> I. CALVINO, *Identità*, in «Civiltà delle macchine», XXV, settembre-dicembre 1977, nn. 5-6, p. 43.

<sup>2</sup> E. FERRANTE, *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni e/o, 2019, p. 32.

Questo brano ha il valore di una vera e propria dichiarazione di poetica, giocata sul filo del paradosso. Non contano i fatti della vita, specie quelli misurabili e valutabili oggettivamente (e qui, nel riferimento alla sintesi inefficace di sé congelata nei dati del curriculum e nelle dichiarazioni dei redditi, risuona sottotraccia l'ironia amara di Wisława Szymborska in *Scrivere il curriculum*). La verità della vita si dà nell'invenzione, nel modo in cui il vissuto viene rielaborato e raccontato dalla letteratura, anche laddove questa smentisca «tutti i patti di verità della vita comune». Il risultato è paradossale: lo pseudonimo viene eletto a «unico vero nome utile» che rispecchia, senza infingimenti, l'identità dell'autore.

L'identità di Elena Ferrante si costruisce romanzo dopo romanzo. Le sue opere respirano una stessa “aria di famiglia”, ripropongono dei temi ricorrenti e disegnano una costellazione narrativa coesa, in cui i singoli testi condividono caratteristiche comuni. Semplificando un ragionamento necessariamente più ampio<sup>3</sup>, mi limito a elencare i tratti di continuità più appariscenti, che possono essere ricondotti a dieci punti essenziali:

- la centralità del protagonismo del femminile;
- l'impostazione narrativa rigorosamente “in soggettiva”;
- la valorizzazione della letteratura come strumento d'espressione del profondo;
- la solida tenuta narrativa delle trame che si ancorano a spazi e a tempi precisi e mantengono un ritmo serrato, anche quando i legami tra gli eventi si sfaldano, come avviene nell'*Amore molesto*;
- l'istanza centrifuga degli ondeggiamenti psichici e delle analessi che scompagina dall'interno la costruzione lineare e la logica delle concatenazioni causali e temporali, sicché le reazioni interiori dei personaggi hanno più rilievo delle grandi svolte biografiche (nascite, matrimoni, separazioni, trasferimenti);

---

<sup>3</sup> In particolare, per un'analisi degli elementi comuni ai romanzi inclusi nelle *Cronache del mal d'amore*, rimando al mio saggio: *Ricomporre i frammenti: “Cronache del mal d'amore” di Elena Ferrante*, in *Incontro con Elena Ferrante*, a cura di D. La Monaca e D. Perrone, Palermo, Palermo University Press, in corso di stampa.

- la tematizzazione dell'immagine-chiave della «frantumaglia»<sup>4</sup>, o della «smarginatura», come esperienza di dissoluzione del perimetro certo delle cose e prova perturbante, ma anche come principio costruttivo dell'intreccio e cifra deformante dello stile;
- l'ambivalenza delle protagoniste che ricercano con accanimento l'emancipazione dalla storia antica di sottomissione delle loro madri e insieme continuano a soffrire il modello materno come un monito che le controlla dal profondo della loro stessa natura, spesso in modo del tutto inconsapevole;
- i motivi ricorrenti del doppio, della bambola, della «poverella» e della «vedova folle»<sup>5</sup>, della sparizione, della morte per annegamento, degli abiti come metafora di un'alterità perturbante<sup>6</sup>;
- i dosati innesti sulla tessitura italiana del dialetto napoletano, inteso al modo di una lingua violenta e viscerale<sup>7</sup>;
- la metanarratività che, seppure esibita, non cancella il reale né inceppa il piacere del “romanzesco puro”<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> E. FERRANTE, *La frantumaglia. Nuova edizione ampliata*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 94: «Mia madre mi ha lasciato un vocabolo nel suo dialetto che usava per dire come si sentiva quando era tirata di qua e di là da impressioni contraddittorie che la laceravano. Diceva che aveva dentro una frantumaglia. La frantumaglia (lei pronunciata *frantummàglia*) la deprimeva. A volte le dava capogiri, le causava un sapore di ferro in bocca. Era la parola per un malessere non altrimenti definibile, rimandava a una folla di cose eterogenee nella testa, detriti su un'acqua limacciosa nel cervello. [...] La frantumaglia è un paesaggio instabile, una massa aerea o acquatica di rottami all'infinito che si mostrì all'io, brutalmente, come la sua vera e unica interiorità. La frantumaglia è il deposito del tempo senza l'ordine di una storia, di un racconto». Come ha scritto Tiziana De Rogatis, la «frantumaglia» o «smarginatura» è uno sconvolgimento delle gerarchie sensoriali che dischiude un'epifania dell'insensatezza (cfr. T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, pp. 83-121). A livello strutturale la «frantumaglia» impone alla trama un «movimento di ondata e risacca» (S. LUCAMANTE, «*For sista only? Smarginare l'eredità delle sorelle Morante e Ramondino, ovvero i limiti e la forza del post-femminismo di Elena Ferrante*», in *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nella arti*, a cura di C. Cao e M. Guglielmi, Firenze, Cesati, 2017, p. 329). A livello stilistico produce una torsione espressionistica della lingua, che ricorre spesso ad un uso espanso e visionario della sinestesia, come accade in questo passaggio esemplare: «Un'emozione tattile si scioglieva in visiva, una visiva si scioglieva in olfattiva, ah che cos'è il mondo vero, Lenù, lo abbiamo visto adesso, niente niente di cui si possa dire definitivamente: è così. Per cui se lei non stava attenta, se non badava ai margini, tutto se ne andava via in grumi sanguigni di mestruo, in polipi sarcomatosi, in pezzi di fibra giallastra» (E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 162).

<sup>5</sup> Nei *Giorni dell'abbandono*, ad esempio, compare il fantasma inquietante della «poverella», una donna napoletana, conosciuta dalla protagonista durante l'infanzia, che si era annegata dopo il fallimento del suo matrimonio; la stessa figura di donna spezzata rivive nel personaggio di Melina, la «vedova folle» dell'*Amica geniale*.

<sup>6</sup> Su questo punto cfr. T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, op. cit., pp. 113-20.

<sup>7</sup> E. FERRANTE, *Storia della bambina perduta*, op. cit., pp. 162.

Nel contesto della produzione di Elena Ferrante il ciclo dell'*Amica geniale* agisce non solo nel senso della continuità, ma anche in quello del superamento. Si assiste ad un doppio movimento di ampliamento e di restringimento. Di ampliamento per l'allargamento delle prospettive tematiche, per l'espansione polifonica, per la proliferazione dei personaggi e per il dispiegarsi di una temporalità lunga (dal 1950 al 2010); di un restringimento perché la narrazione gravita intorno ad uno spazio asfittico e perimetrato: il rione. Nel rione prendono forma i legami affettivi, le dinamiche di sopraffazione e i rapporti di potere che governano il sistema dei personaggi, tra spinte centrifughe e necessari ritorni. Qui le vicende della "grande storia" incrociano i destini individuali<sup>9</sup> e ne alimentano la ferocia di fondo. «Non è il rione a essere malato», si legge in *Storia di chi fugge e di chi resta*, «non è Napoli, è il globo terrestre, è l'universo, o gli universi. E l'abilità consiste nel nascondere e nascondersi il vero stato delle cose»<sup>10</sup>.

Com'è stato evidenziato da Laura Benedetti, le maggiori novità tematiche della tetralogia riguardano la valenza cruciale attribuita alla riflessione sul linguaggio «quale strumento cruciale per il controllo della propria esperienza», e soprattutto la rappresentazione complessa dell'amicizia femminile, «singolare non solo nel contesto della sua opera ma anche, più in generale, nel panorama letterario italiano»<sup>11</sup>. Il nuovo tema presenta un legame organico con la struttura formale. Tiziana de Rogatis ha mostrato per prima, e con argomenti del tutto convincenti, che il tratto più caratterizzante è la polifonia, quel «meccanismo narrativo per cui la storia prende sistematicamente forma dall'eco delle parole di Lila in quelle di Elena»<sup>12</sup>. La

---

<sup>8</sup> La componente metaletteraria insita nella scrittura di Ferrante è stata analizzata da Joshua Rothman in un articolo del marzo 2015 pubblicato su «The New Yorker» (J. ROTHMAN, *Knausgaard or Ferrante?*, in «The New Yorker», 25 March 2015).

<sup>9</sup> Per Turchetta «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» (G. TURCHETTA, *Dal rione al mainstream: «L'amica geniale» di Elena Ferrante*, in «Tirature '16». *Un mondo da tradurre*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore, 2016, p. 106).

<sup>10</sup> E. FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 19.

<sup>11</sup> L. BENEDETTI, *Il linguaggio dell'amicizia e della città: «L'amica geniale» di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento*, in «Quaderni d'italianistica», XXXIII, 2, 2012, p. 188.

<sup>12</sup> T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, op. cit., p. 16.

polifonia genera una verità doppia e problematica, sempre pronta a rivelarsi e sempre sfuggente, e consente di intrecciare narrazione e commento<sup>13</sup>.

*L'amore molesto*, *I giorni dell'abbandono*, *La figlia oscura* riservano una concentrazione assoluta all'io della protagonista, alla sua psiche, alle sue percezioni ed ossessioni. Delia, Olga e Leda si muovono in una realtà apparentemente solida che all'improvviso si sforma e frana spalancando vertiginosi abissi interiori. Il lettore ha sempre una visione ristretta degli eventi e aderisce all'ottica parziale del personaggio, che narra in prima persona. *L'amica geniale* è invece un'opera marcata da una dominante polifonica e, forse più precisamente, «bivoca»: il racconto di Lenù risulta per certi versi assimilabile alla «replica di dialogo» o alla «parola *rifrangente*»<sup>14</sup> della forma epistolare. La scrittura dell'io narrante tiene conto di Lila, un'interlocutrice determinata ma evocata *in absentia*. Ne calcola le possibilità, le sue eventuali risposte. Quella di Lenù è una parola due voci, che ingloba al proprio interno il punto di vista dell'amica, la sua irriducibile alterità. Con un di più di ambivalenza e di conflittualità: Lila infatti ha una forza di contagio perturbante e spesso la sua pronuncia visionaria sembra prendere il sopravvento su quella della narratrice. Così in *Storia del nuovo cognome* Lenù ammette di scrivere solo per accogliere il racconto di Lila che, nella sua «pienezza», è «il rovescio del *suo* vuoto»:

Le sue parole erano molto belle, il mio è solo un riassunto. Se me le avesse confidate allora, sulla motocarozzetta, avrei sofferto di più, perché avrei riconosciuto in quella pienezza realizzata il rovescio del mio vuoto. [...] Ma capii che raccontare di me e del mio piacere non m'importava, volevo fare il mio racconto solo per indurla a fare il suo<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Su questo aspetto cfr. anche B. MANETTI, *Le donne e la città*, in «L'Indice dei libri del mese», XXIX, gennaio 2012, n. 1, p. 28.

<sup>14</sup> Cfr. M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002, p. 267. Per Bachtin la «parola bivoca» è la forma minima della polifonia e caratterizza il dialogo e il discorso epistolare: la lettera infatti, così come «la replica di dialogo», è caratterizzata da un acuto senso dell'interlocutore e accoglie al suo interno la «parola *rifrangente*», «la parola altrui riflessa».

<sup>15</sup> E. FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, pp. 295-96.

La narrazione si sviluppa a seguito di una sparizione, nasce dal silenzio di Lila. Eppure l'assenza si ribalta subito in presenza: il fantasma invadente di Lila riempie tutti i vuoti.

Com'è facile raccontare di me 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.

Più complicato è dire ciò che in quegli stessi anni accadde a lei. Il nastro allora rallenta, accelera, curva bruscamente, esce dai binari. Le valigie cadono, si aprono, il loro contenuto si sparpaglia di qua e di là. Oggetti suoi finiscono tra i miei, sono costretta, per accoglierli, a tornare sulla narrazione che mi riguarda (e che pure mi era venuta senza intoppi) ampliando frasi che ora mi sembrano troppo sintetiche. Per esempio, se Lila fosse andata alla Normale al posto mio avrebbe mai fatto buon viso a cattivo gioco? E la volta che ho dato lo schiaffo alla ragazza di Roma, quanto ha influito il suo modo di comportarsi? Come ha fatto - anche a distanza - a spazzar via la mia mitezza artificiale, fino a che punto è stata lei a darmi la determinazione necessaria, fino a che punto mi ha dettato persino gli insulti? E la temerarietà, quando tra mille paure e mille scrupoli mi tiravo in camera Franco, da chi veniva se non dal suo esempio? E il senso di scontento, quando mi accorgevo che per lui non provavo amore, quando costatavo la mia frigidità sentimentale, da dove irradiava se non, per confronto, dalla capacità di amare che lei aveva dimostrato e che stava dimostrando?

Sì, è Lila a rendere faticosa la mia scrittura. La mia vita mi spinge ad immaginarmi come sarebbe stata la sua se le fosse toccato ciò che è toccato a me, che uso avrebbe fatto della mia fortuna. E la sua vita si affaccia di continuo nella mia, nelle parole che ho pronunciato, dentro le quali c'è spesso un'eco delle sue, in quel gesto determinato che è un riadattamento di un suo gesto, in quel mio *di meno* che è tale per un suo *di più*, in quel mio *di più* che è la forzatura di un suo *di meno*. Senza contare ciò che non ha mai detto ma mi ha lasciato intuire, ciò che non sapevo e che poi ho letto nei suoi quaderni. Così il racconto dei fatti deve fare i conti con filtri, rimandi, verità parziali, mezze bugie: ne viene un'estenuante misurazione del tempo passato tutta fondata sul metro incerto delle parole<sup>16</sup>.

Uno dei punti di forza dell'*Amica geniale* sta proprio nel trattamento del tempo. È evidente lo scarto rispetto ai romanzi raccolti nel volume *Cronache del mal d'amore*, caratterizzati da una condensazione estrema della materia narrativa. Le vicende dei primi libri si esauriscono in un giro di tempo breve, circostanziato e misurato con precisione, ma sempre congestionato e slabbrato dal flusso dei ricordi.

Le trame sono concitate: è tutto un susseguirsi di primi piani, un giustapporsi di scene culminanti. Si pensi ad esempio ai *Giorni dell'abbandono*: qui su quarantasette capitoli totali, ben diciassette (dal capitolo 18. al 35.) sono dedicati al racconto di un'unica, tragica giornata, quella della morte del cane Otto, che costituisce un vero e

---

<sup>16</sup> Ivi, pp. 336-37.

proprio rito sacrificale<sup>17</sup>, e coincide con il picco emotivo e narrativo dell'azione. In tutti e tre i testi, inoltre, la conclusione del singolo capitolo punta sul rilancio della *suspense*, alimentando l'attesa del lettore.

La scansione in capitoletti brevi, ordinati con una numerazione progressiva e spesso chiusi con un effetto di *suspense*, si mantiene anche nella tetralogia *L'amica geniale*. Ciascuno dei quattro volumi si apre con l'elenco dei personaggi principali, corredato da una sinossi che ne riepiloga le singole vicende. La struttura del ciclo è segmentata in otto parti:

PROLOGO *Cancellare le tracce*

INFANZIA *Storia di Don Achille*

ADOLESCENZA *Storia delle scarpe*

GIOVINEZZA *Storia del nuovo cognome*

TEMPO DI MEZZO *Storia di chi fugge e di chi resta*

MATURITÀ *Storia della bambina perduta*

VECCHIAIA *Storia del cattivo sangue*

EPILOGO *Restituzione*

A una sezione che fa da introduzione (*PROLOGO*), al modo della *Vita* di Alfieri segue la segnalazione dei segmenti corrispondenti alle diverse "epoche" dell'esistenza, cui Ferrante accosta un titolo sempre introdotto dalla parola "storia". Infine l'*EPILOGO* riavvolge la vicenda su se stessa, descrivendo l'emblematico ritorno delle bambole.

A marcare la differenza rispetto alle prime prove narrative, dunque, non è tanto la solidità dell'architettura (in scala minore, già le *Cronache del mal d'amore* presentano una struttura altrettanto coesa), ma il diverso equilibrio tra scene «singolative» e sommari<sup>18</sup>. Ad un impianto costituito quasi esclusivamente da nuclei

---

<sup>17</sup> Cfr.: «Forse c'era solo bisogno di un capro espiatorio. Ma poiché io mi sono sottratta è toccato a Otto» (E. FERRANTE, *I giorni dell'abbandono*, Roma, Edizioni e/o, 2002, p. 204). Per approfondire la lettura della morte del cane Otto come sacrificio rituale, si veda: T. DE ROGATIS, *Ripensare l'eredità delle madri. Cerimoniale iniziatico e strutture rituali ne «L'amore molesto», «I giorni dell'abbandono» e «La figlia oscura» di Elena Ferrante*, in *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, a cura di D. Brogi, T. de Rogatis, C. Franco e L. Spera, Roma, Del Vecchio, 2017, p. 76.

<sup>18</sup> Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 145-65.

incandescenti e da episodi-chiave si sostituisce il passo lento e fermo del «grande romanzo dell'origine»<sup>19</sup>. La narrazione dell'*Amica geniale* è giocata sull'alternanza tra pause distensive e improvvise accelerazioni, tra tratti riempitivi e grandi scene che segnano potenziali svolte del destino. Il polverio dei fatti narrati, nella durata lunga del raccontare, obbedisce agli stereotipi di un'«immaginazione melodrammatica»<sup>20</sup> che garantisce il piacere della lettura.

Tuttavia, anche nella tetralogia la tensione dinamica della narrazione converge sulle scene fondanti, che però non si fanno più carico della totalità dello sviluppo narrativo. La ricerca delle bambole cadute nello scantinato, la spedizione delle bambine trepidanti a casa di don Achille, la prima esplorazione fuori dal rione, la percezione della «smarginatura» nel capodanno del 1958 quando «il profilo amato» di Rino si stravolge in una «forma animale»<sup>21</sup>, l'incontro con Donato Sarratore, la festa di matrimonio con l'apparizione di Marcello Solara che porta ai piedi le scarpe create da Lina, la violenza di Stefano durante la prima notte di nozze, e poi ancora, tra i tanti episodi memorabili, la metamorfosi inattesa di Alfonso, la sparizione di Tina, il ritrovamento del cadavere di Gigliola: è dalla densità di queste scene-chiave che sembra sprigionarsi il filo del racconto. Come ha rivelato Sandra Ozzola Ferri in un'intervista rilasciata il 29 ottobre 2017, l'intera narrazione si è sviluppata dall'espansione di un singolo quadro: la festa di matrimonio.

*Quando avete ricevuto il primo volume de "L'amica geniale", nel 2011, cosa vi stupì?*

Ci aveva annunciato che voleva scrivere un libro su un matrimonio napoletano, spiegandoci che si raccontava di una festa di matrimonio, e aggiungendo che sarebbe stata anche la storia di un'amicizia tra due ragazze. Poi il racconto piano piano si è ingigantito<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> E. FERRANTE, *La frantumaglia*, op. cit., p. 260.

<sup>20</sup> Cfr. P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.

<sup>21</sup> E. FERRANTE, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 86.

<sup>22</sup> P. L. Razzano, «Vi racconto i miei 25 anni con il fenomeno Elena Ferrante», intervista a S. Ozzola Ferri, in «la Repubblica-Napoli», 29 ottobre 2017.

La centralità delle scene è tale da scompaginare la linearità della trama e da sottrarsi agli obblighi della sequenza cronologica. L'episodio-chiave guadagna spesso una posizione incipitaria all'interno della parte che lo accoglie. Viene dapprima anticipato sulla soglia del testo e poi, una volta ricollocato nella successione dei fatti, è oggetto di un racconto espanso.

«La volta che Lila e io decidemmo di salire per le scale buie che portavano, gradino dietro gradino, rampa dietro rampa, fino alla porta di don Achille, cominciai la nostra amicizia...»<sup>23</sup>: il ricordo della visita di Lila e di Lenù all'«orco» don Achille non solo dà il titolo alla prima sezione (*INFANZIA Storia di Don Achille*), ma inaugura la narrazione. Quindi si inabissa, lasciando spazio al resoconto cronologico degli eventi, per poi riemergere nuovamente, questa volta nella sua interezza, nel capitolo 14. Allo stesso modo il primo capitolo di *ADOLESCENZA Storia delle scarpe* è dedicato alla rievocazione della notte del 31 dicembre del 1958, quando Lila percepisce la vertigine della «smarginatura». A molte pagine di distanza, nel capitolo 22, la scena ritorna identica, ma contestualizzata.

La strategia dell'anticipazione, in modi diversi, ricorre in tutte le aperture di parte e contrassegna perfino l'*incipit* dell'opera: il *PROLOGO Cancellare le tracce* di fatto svela il finale della vicenda, annunciando la sparizione enigmatica di Lila ormai anziana. La progressione sintagmatica della trama convive, quindi, con una spinta contraria e centrifuga; all'interno di una cornice di sorvegliata referenzialità, ciclicamente, la storia si sfalda e si ricompone.

Le prolessi, tanto care anche ad un narratore avvertito come Marquez<sup>24</sup>, nell'*Amica geniale* rivestono allora una duplice funzione: contraddicono la serialità della trama e insieme la scorciano, suggerendo una prospettiva di lettura. Il lettore è messo in allerta; la sua attenzione viene indirizzata in partenza sui nodi più significativi. La sparizione, l'amicizia, l'esperienza della «smarginatura»: questi temi cruciali, come si è visto, campeggiano rispettivamente nel *PROLOGO* e nelle aperture delle prime parti del romanzo. La «densità» di immagini e di motivi ricorrenti in cui

---

<sup>23</sup> E. FERRANTE, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 23.

<sup>24</sup> Basti pensare agli *incipit* di *Cent'anni di solitudine* e di *Cronaca di una morte annunciata*.

si esprime il mondo interiore della scrittrice si coniuga così con «il flusso del racconto». «Sono una narratrice. A me interessa da sempre raccontare», afferma infatti Elena Ferrante nella *Frantumaglia*, rivendicando la sua predilezione per una scrittura in cui «il flusso del racconto [...], malgrado la sua densità, ti trascina via»<sup>25</sup>.

*Claudia Carmina*

**Parole-chiave:** Amicizia, Frantumaglia, Immaginazione melodrammatica, Polifonia, Smarginatura.

---

<sup>25</sup> E. FERRANTE, *La frantumaglia*, op. cit., p. 241.