



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*“L'amica geniale” di Elena Ferrante:
questioni di autorialità e poetiche della
finzione*

Relatore:

Prof. Luigi Marfè

Laureanda:

Caterina Spagnolo

N. Matricola: 2040961

Anno Accademico 2025 / 2026

INDICE

Introduzione.....	5
Il mistero dell'autrice e il successo internazionale	9
La critica e il pubblico.....	14
La serie televisiva e il contesto internazionale	20
Raccontare Napoli.....	23
<i>L'amica geniale</i> tra fiction e non fiction.....	31
I tratti dell'autobiografia	31
Una sovrapposizione di ruoli	34
Il rapporto madre/figlia	35
Un trascorso violento	36
La formazione di una scrittrice	37
Narrazione e proiezione del sé.....	40
Elena Ferrante e la tradizione del femminismo	45
Una genealogia femminile.....	45
Elena e Lila allo specchio.....	51
Lo sguardo maschile	58
Bibliografia.....	65

Introduzione

I romanzi de “L’amica geniale” di Elena Ferrante, li ho scoperti in un momento in cui mi sembrava di non potermi permettere nessuna lettura “di piacere”. Più nessun libro che mi catturasse, che mi facesse desiderare di andare fino in fondo, che mi facesse sperimentare ancora la leggerezza della lettura per svago, come accadeva da ragazzina con i racconti di Agatha Christie. In questo “blocco di lettura” parecchio sofferto, Elena Ferrante si è imposta come invece una lettura da divorare, necessaria, che si è consumata nel giro di pochi giorni. La confusione della trama lascia una sensazione di spaesamento; la mente è abitata da tanti pensieri che provano ad assegnare un significato alle varie vicende.

Questa tesi nasce proprio a partire dal desiderio di razionalizzare quello che la quadrilogia mi ha lasciato. Dopo aver affrontato anche la lettura di *L’amore molesto*, *I giorni dell’abbandono* e *La spiaggia di notte*, romanzi precedenti alla quadrilogia, ho trovato estremamente utile il volume di De Rogatis *Elena Ferrante. Parole chiave*, mappa argomentale che ripercorre in toto gli aspetti che vengono a galla durante la lettura dei romanzi. Partendo da un pensiero critico così completo e ben strutturato, ho cercato di sviluppare gli argomenti che, a mio parere, segnano maggiormente la trama: Napoli, una città-scrigno densa di significati, l’eredità femminista raccolta da Ferrante e la complessità della sua figura autoriale, questione che ho affrontato in diversi corsi di studio e che mi ha particolarmente appassionato.

Per quanto riguarda Napoli: Elena e Lila conoscono solo il loro rione, un quartiere degradato che racchiude tutta la complessità di una società in veloce mutamento, sconvolta nella sua quotidianità dalla guerra e dalla seguente ripresa economica. In questo periodo di forte cambiamento, ci sono però certe cose che si mantengono nella loro natura invariate: la corruzione, la borsa nera, l’inquietudine della criminalità e della violenza, le gerarchie di potere interne al quartiere che definiscono sfortune e privilegi infinitamente intrecciati secondo un modello intersezionale. Questo inquietante labirinto

urbano, fatto di vicoli stretti e scantinati polverosi, è amministrato da Don Achille: figura mitologica dalla quale ha origine tutta la cattiveria che sovrasta Napoli come una cappa.

L'importanza che la città partenopea ha nel successo della saga, è sicuramente un punto su cui riflettere. Napoli rappresenta la diversità italiana: colorata, vivace, allegra, capoluogo dell'esotismo mediterraneo capace di offrire una via di fuga al disciplinamento «richiesto dal mondo moderno»¹. Nei romanzi di Ferrante prevale però lo stereotipo negativo della violenza e della criminalità organizzata che regola la vita del rione. Oltre alla diversità, ha un proprio peso anche il valore globale della geografia narrata. Napoli diventa infatti una città planetaria, capace di rappresentare molti altri luoghi del mondo, come ricorda De Rogatis: Leeds, Glasgow, lo Yorkshire e persino il Northumberland Australiano, sono periferie contenute nel ritratto che Ferrante fa della propria città. Dunque la realtà Napoletana che emerge dai quattro romanzi è, in verità, una «realità planetaria», divorata da «meccanismi di modernizzazione che ripetono ovunque le stesse logiche di disuguaglianza, violenza, tragica irrazionalità»².

Il femminismo e l'aggressiva rappresentazione della diversità femminile ha una centralità indiscutibile. Ferrante sceglie di dare spazio al sentimento di amicizia tra bambine e tra donne, poco rappresentato nel mondo della letteratura italiana e, quando trova spazio, idealizzato secondo determinati codici di comportamento. La rabbia, l'invidia, la vendetta, sono emozioni invisibilizzate oppure del tutto fagocitanti. Il rapporto tra donne oscilla tra questi due poli opposti: un legame angelico e puro oppure diabolico e terribile. La complessità del legame d'amicizia femminile, e del legame d'amicizia tra esseri umani in generale, si perde in questa dicotomia che disinnesci ogni tentativo di rappresentazione complessa. Elena e Lila, con la loro storia, danno possibilità a chi legge di esplorare la sregolatezza del loro rapporto fatto di complementarità in un gioco di pieni e vuoti che continuano a formarsi, prima nella vita di una, poi nella vita dell'altra. L'indagine femminista non si esaurisce nel solo legame amicale: i romanzi sono popolati da madri-fantasma, antenate che formano una catena genealogica, «anelli che

¹ T. De Rogatis, *Elena Ferrante e il Made in Italy*, in *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana*, a cura di Balicco, Palumbo, Palermo, 2015, pp. 288-217 ultimo accesso 4.02.26.

² G. Turchetta, *Napoli planetaria: il rione-mondo di Elena Ferrante*, in "mediAzioni", n. 28, 2020, ultimo accesso 04.02.26.

hanno composto e tuttora compongono la non-storia, silenziosa e oscura del genere femminile»³.

Le madri, simboliche o effettive, agiscono da traghettatrici verso un destino comune di oppressione e umiliazione per cui le figlie sono ostacolate nel loro processo di emancipazione. Per sfuggire alla caduta nella «caverna della madre»⁴, risulta essenziale il processo di introspezione e collocazione del proprio Io all'interno della genealogia stessa: la scrittura e il racconto di sé è un forte strumento di rielaborazione per Elena, come lo sarà anche l'evento della morte della madre. L'ombra di Immacolata ormai non si proietta più sulla vita della figlia, incatenandola e ostacolando la propria realizzazione di donna; al contrario, la presenza della madre, avvertita anche dopo il funerale come un «vapore caldo»⁵, sarà sorgente di forza, nucleo primogenito a cui attingere per sentirsi protetta.

Altro aspetto centrale che ha contribuito al successo della quadrilogia è il forte carattere autobiografico: il lettore ingannato, ha la sensazione di trovarsi davanti ad un racconto di vita vera, vita vissuta. La sovrapposizione avviene grazie a vari elementi tematici e corrispondenze “di cornice”: il nome dell'autrice corrisponde al nome della narratrice, la città di provenienza di Ferrante è la stessa delle protagoniste, il rapporto con la madre è vissuto in maniera problematica, la sofferenza della condizione femminile è condivisa. La corrispondenza di temi tra i romanzi e le raccolte *La frantumaglia* e *L'invenzione occasionale*, più o meno biografiche, intreccia e complica il rapporto tra autrice e personaggi: Elena Ferrante, come afferma Gheri, è un «nome cavo»⁶ che si riempie dei racconti e delle testimonianze dell'autrice stessa. Come in un gioco di matriosche, in Elena Ferrante potremmo vedere un'autrice vera, in carne ed ossa, oppure un personaggio fittizio, inventato da un'autrice sconosciuta che “indossa” lo pseudonimo e tutti i significati di cui è intriso.

Andando oltre le congetture, di non ambigua esistenza sono sicuramente i libri: oltre dieci milioni di copie vendute in tutto il mondo, il fascino di una narrazione «radicata

³ Ead., *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 92.

⁴ *Ivi*, p. 91.

⁵ E. Ferrante, *Storia della bimba perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, 206.

⁶ G. Gheri, *L'identità non occasionale. La costruzione del sé negli scritti saggistici di Elena Ferrante*, ultimo accesso 5.11.2025.

e cosmopolita», «emblematica di una crisi del progresso, della linea d'ombra in cui si è perduto oggi l'occidente globalizzato». I quattro romanzi «evoca[no] nel lettore i movimenti oscuri, le questioni aperte, i grovigli emotivi delle grandi trasformazioni odierne»⁷. Un fenomeno editoriale, letterario e culturale dalla fortissima identità italiana, una storia che «racconta la forza simbolica dei margini, [...] che ci trascina negli spazi geologici e tuttavia del tutto sincronici del nostro tempo»⁸.

Il mio lavoro sui testi di Elena Ferrante, si è protratto per molto tempo ed è stato affrontato con la massima calma, cercando un grado di profondità adeguato per raccontare i vari intrecci di tematiche che caratterizzano i quattro romanzi. Permangono leggermente confusione e smarrimento davanti alla complessità e alla vastità delle intersezioni tra i contenuti, ma forse è proprio questo vortice di punti di vista, di argomenti, di temi ed emozioni che mi ha fatto amare così tanto la quadrilogia, rivelando il senso, il valore e la bellezza della lettura “di piacere”, non per questo poco significativa.

⁷ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 12.

⁸ *Ivi*, p. 24.

Capitolo I

Il mistero dell'autrice e il successo internazionale

Elena Ferrante è lo pseudonimo di una scrittrice italiana apprezzata e conosciuta in tutto il mondo grazie, soprattutto, alla quadrilogia de *L'Amica geniale*⁹ (2011; 2012; 2013; 2014) che ha venduto oltre dieci milioni di copie. Dall'inizio della sua carriera ha pubblicato nove romanzi, accompagnati da altri tre volumi: *La Frantumaglia*, *L'invenzione occasionale*, *I margini e il dettato*, la cui classificazione secondo il genere risulta essere problematica. L'identità anagrafica rimane sconosciuta al pubblico di lettori e lettrici sin dal suo primo libro *L'Amore Molesto*, pubblicato nel 1992. La segretezza d'immagine, che si protrae per più di trent'anni, fa sorgere alcune domande: si tratta effettivamente di uno pseudonimo? oppure è una persona reale? una scrittrice che desidera tutelare la propria vita privata? chi si cela sotto il nome "Elena Ferrante"?

Il successo ha portato studiosi e giornalisti ad interrogarsi ed investigare. Caso eclatante è quello del giornalista Claudio Gatti che su "Il Sole 24 ore"¹⁰, dichiara di avere scoperto chi sia la vera autrice dei libri: a suo parere, la scrittrice e traduttrice Anita Raja. Gatti analizza i bilanci della casa editrice, calcola gli aumenti percentuale dei guadagni di Raja, accede a banche dati catastali, verifica gli acquisti in immobiliari. È presa in considerazione l'idea che dietro ad Elena Ferrante si nasconda, assieme a Raja, anche il marito Domenico Starnone in quanto lo scrittore lavora per la stessa casa editrice, ma «non risulta aver ottenuto retribuzioni equivalenti»¹¹. La tesi che Starnone possa essere il vero autore dei romanzi è validata da numerose testate giornalistiche, italiane e internazionali, ed è stata anche oggetto di uno studio scientifico coordinato da Arjuna

⁹ E. Ferrante, *L'Amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011; *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012; *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013; *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014.

¹⁰ C. Gatti, *Ecco la vera identità di Elena Ferrante*, in "Il Sole 24 ore", sezione cultura, 2 ottobre 2016, ultimo accesso 16.10.25.

¹¹ *Ibidem*.

Tuzzi e Michele Cortelazzo. *Drawing Elena Ferrante's Profile*¹² raccoglie il contributo di vari ricercatori e ricercatrici, impegnate nell'analisi di 150 racconti appartenenti ad autori e autrici diverse, tutti pubblicati negli ultimi 30 anni. Utilizzando il metodo scientifico, l'*équipe* di lavoro stabilisce che «The novelist coming closest to Elena Ferrante, and consequently the most similar in terms of their lexical profiles, is Domenico Starnone»¹³, e ancora

If we look at the geographical setting and compare Elena Ferrante's novels with those of another ten authors from the Naples area and their novels, we again find her isolated from the rest of the group and close to Starnone.¹⁴

La corrispondenza tra Ferrante e Starnone non è cosa nuova. Già nel 2005, con un articolo uscito per il quotidiano "La Stampa", Luigi Galella confronta *L'amore molesto* con *Via Gemito*. Al progetto lavorano anche alcuni studiosi e docenti dell'Università di Roma, utilizzando un programma da loro ideato «in grado di riconoscere il contesto delle sequenze linguistiche elaborate, ivi compreso l'autore dei testi stessi, sulla base di un principio di similarità»¹⁵. Allo stesso modo, Simone Gatto lavora sui due romanzi ed evidenzia corrispondenze di natura descrittiva «tra l'abitazione dell'infanzia a cui fa ritorno Delia [...] e la casa di Via Gemito [...]»¹⁶: oggetti e mobili disposti nelle varie stanze sono gli stessi, l'ambiente risulta essere identico. Gatto considera anche il romanzo d'esordio di Starnone *Salto con le aste*, definito «padre» de *L'amore molesto* in quanto «è raccontata una storia di difficili rapporti familiari sullo sfondo di una Napoli popolare»¹⁷. Coincidenza tematica quella che riguarda la narrazione del primo incontro tra i genitori nei romanzi dei rispettivi narratori (Delia per *L'amore molesto* e l'io-autobiografico per *Via Gemito*), per cui «corrispondono il carattere, gli atteggiamenti, le reazioni, le età dei protagonisti»¹⁸. Gatto segnala il fatto che entrambi i romanzi sono introdotti dalla dedica alla madre, che i connotati caratteriali delle due figure coincidono, che il legame filiale è segnato dall'alternanza tra la devozione, l'amore e il senso di colpa

¹² A cura di A. Tuzzi e M. Cortelazzo, *Drawing Elena Ferrante's Profile*. Workshop Proceedings, Padova, 7 September 2017, Padova University Press, 2018.

¹³ *Ivi*, p. 18.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ L. Galella, *Ferrante è Starnone. Parola di computer*, in "L'unità", 23 novembre 2006, ultimo accesso 16.10.25.

¹⁶ S. Gatto, *Starnone-Ferrante: quando il senso di colpa genera doppi*, in "Lo Specchio di Carta", 28 Ottobre 2006, ultimo accesso 16.10.25.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

e che i tratti fisici combaciano. Non meno importante, ancora una volta, la coincidenza nella rappresentazione degli ambienti. In Starnone e Ferrante, afferma Gatti, sono presenti

Effetti di dilatazione o di contrazione del tempo e degli spazi. [...] Scenari fluidi dentro i quali i personaggi sono costretti a muoversi con cautela, in balia di una indefinita condizione di labilità, con l'ansia che un gesto non controllato, più brusco degli altri, possa precipitare la situazione, lacerare i luoghi, mettere in crisi i fragili equilibri che preservano la zona di contatto fra il soggetto e la realtà.¹⁹

Questa «condizione di labilità», ricorda la sensazione di smarginatura, vissuta da Lila nel corso della notte di Capodanno del 1958:

Le era sembrato che tutti gridassero troppo e che si muovessero troppo velocemente. Questa sensazione si era accompagnata a una nausea e lei 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 riuscisse a percepirla, stesse spezzando i contorni di persone e cose rivelandosi.²⁰

O ancora, con il racconto del terremoto che ha colpito Napoli nel 1980. Lila parla a Lenù in macchina, dopo la scossa:

Borbottò che non doveva mai distrarsi, se si distraeva le cose vere, che con le loro contorsioni violente, dolorose, la terrorizzavano, prendevano il sopravvento su quelle finte che con la loro compostezza fisica e morale la calmavano, e lei sprofondava in una realtà pasticciata, collacea, senza riuscire più a dare contorni nitidi alle sensazioni.²¹

Ad ogni modo, Starnone smentisce l'ipotesi più volte e attribuisce le somiglianze tra i vari romanzi alla comune provenienza regionale, alla condivisione di comportamenti tipici di un certo ambiente sociale o di una certa fase storica.

Il dantista Marco Santagata nel marzo del 2016, propone sul "Corriere della Sera" l'ipotesi che la misteriosa scrittrice possa essere la docente Marcella Marmo. Dopo aver vagliato gli annali della Normale, Santagata assicura che «un solo nome sembra corrispondere ai tratti dell'identikit»²². Lo studioso raccoglie «piccoli segnali»²³: locuzioni, descrizione di metodi di studio o di pratiche collettive, che sembrano confermare la veridicità dell'esperienza pisana e normalista. Alcuni dei punti della quadrilogia su cui si sofferma: «Tra le ragazze non si parlava d'altro: sarebbero venuti tutti i ragazzi di Piazza dei Cavalieri, era un grande momento di familiarizzazione tra il

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ E. Ferrante, *L'Amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, pp. 85-86.

²¹ E. Ferrante, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 162.

²² *Il Corriere ha un'ipotesi su Elena Ferrante*, in "Il Post", marzo 2016, ultimo accesso 16.10.25.

²³ *Ibidem*.

settore femminile e quello maschile»²⁴. O ancora, dall'elenco di Lenù riguardo alle cose imparate da Franco Mari: «Compilare schede minutissime per ogni testo studiato»²⁵. La definizione “ragazzi di Piazza dei Cavalieri” non è utilizzata dai Pisani, fa parte del linguaggio studentesco. Allo stesso modo il verbo “schedare”, sottolinea Santagata, è riconducibile ad un lessico specifico utilizzato all'interno della scuola in quegli anni. È individuata anche una possibile corrispondenza tra Franco Mari, studente con cui Elena Greco ha una relazione, e Adriano Sofri, realmente iscritto alla Normale e frequentante negli anni dal 1960 al 1964. L'associazione tra i due nasce dal fatto che Sofri nel 1963, è stato espulso dalla Normale per aver ricevuto in camera una ragazza. Santagata prende in considerazione che possa trattarsi solo di una coincidenza, ma non ne è del tutto persuaso in quanto: «Fu un provvedimento che fece scandalo e di cui si parlò a lungo nel mondo della Normale». Altro passaggio importante riguarda la città di Pisa e la sua descrizione:

Mi prese un disamore ingrato per la città [...] per le riunioni politiche nelle sere tiepide sotto il battistero, per i film del cineforum, per tutto quanto lo spazio urbano, sempre lo stesso: il Timpano, il Lungarno Pacinotti, via XXIV Maggio, via San Frediano, piazza dei Cavalieri, via Consoli del Mare, via San Lorenzo, [...].²⁶

Sono luoghi cittadini «molto frequentati dai normalisti, all'epoca e tutt'oggi»²⁷, di cui Ferrante dovrebbe avere una certa conoscenza.

La curiosità del pubblico, il dibattito intorno al mistero di Elena Ferrante e l'interesse dimostrato da giornalisti e studiosi, hanno spinto gli editori a pubblicare il volume *La Frantumaglia*²⁸, una raccolta di interviste, articoli di giornale, lettere che delineano il profilo dell'autrice informando i lettori e le lettrici su biografia, personalità, gusti letterari o artistici. Quindi una raccolta eterogenea, caratteristica evidenziata anche dal termine «frantumaglia»:

Mia madre mi ha lasciato un vocabolo del suo dialetto che usava per dire come si sentiva quando era tirata di qua e di là da impressioni contraddittorie che la laceravano. [...] Era la parola per un malessere non altrimenti definibile, rimandava alla folla di cose eterogenee nella testa, detriti su un'acqua limacciosa del cervello.²⁹

²⁴ E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 333.

²⁵ *Ivi*, p. 335.

²⁶ *Ivi*, p. 401.

²⁷ *Il Corriere ha un'ipotesi su Elena Ferrante*, in “Il Post”, marzo 2016, ultimo accesso 16.10.25.

²⁸ E. Ferrante, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016.

²⁹ *Ivi*, p. 94.

Una domanda che ricorre spesso nelle varie interviste raccolte e pubblicate, riguarda la scelta dell'assenza. L'intervista comparsa su "The Paris Review" nella primavera del 2015, si rivela essere chiarificatrice a questo proposito:

Le ragioni della scelta che feci nel 1990 [...] si sono modificate. Allora ero spaventata dall'eventualità di uscire dal mio guscio, prevaleva la timidezza. Il desiderio di intangibilità. In seguito, si è accentuata l'ostilità nei confronti dei media, la loro scarsa attenzione ai libri in sé, senza contare la tendenza a dare peso a un testo soprattutto se l'autore ha un suo prestigio già sedimentato.³⁰

La scrittura vince la tendenza del mercato editoriale a rendere oggetto di vendite anche la figura dell'autore. La performance mediatica teatralizza il privato e la ricerca di una verità biografica, sottrae il romanzo al campo dell'invenzione. Il testo diventa il resoconto di una vita vera. Su questo Ferrante afferma che «scrivere sapendo di non dover apparire, genera uno spazio di libertà creativa assoluta»³¹, sceglie quindi di

Tutelare uno spazio creativo che mi pare pieno di possibilità anche tecniche. L'assenza strutturale dell'autore agisce sullo scrivere in un modo che desidero continuare ad esplorare.³²

Il legame anti-paternalistico con i propri testi ha l'obiettivo di « riguadagnare distanza, ritornare integri »³³ dopo il faticoso processo di scrittura che porta l'autrice ad essere altro, diversa da sé stessa, abitata da pensieri differenti di cui desidera « liberarsi senza rimanere prigioniera »³⁴. Come afferma Ferrante in un articolo scritto per il "The Guardian":

La dizione "Ignoto" mi è sempre piaciuta, fin dall'adolescenza. Significa che tutto quello che posso conoscere della persona che ha fatto questo quadro è l'opera che ho sotto gli occhi. La trovo una bella opportunità. Posso dedicarmi al risultato nudo e crudo di un gesto creativo. Non devo occuparmi di qualcuno di grande o di piccolo nome. [...] Trovo integralmente iscritta un'altra storia, la storia di un artista, che è storia di scelte estetiche, di adesioni e violazioni, di intelligenza compositiva, di grammatica e sintassi dell'immagine, di sentimenti che si danno forma.³⁵

³⁰ *Ivi*, p. 261.

³¹ *Ivi*, p. 57.

³² E. Ferrante, *La Frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, p. 246.

³³ *Ivi*, p. 54.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ E. Ferrante, *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni e/o, 2019, pp. 31-32.

La critica e il pubblico

«Her style has been accused of being flat, her stories dull and trivial, and her choice to remain anonymous has been regarded as either a severe form of narcissism or as a speculative marketing strategy»³⁶. Tiziana De Rogatis, nel suo volume, parla di «reazioni avverse, puramente reattive, scomposte, se non addirittura fobiche, imbarazzanti per la povertà delle argomentazioni»³⁷. Le prime recensioni per il primo volume della quadrilogia compaiono su varie testate giornalistiche, tra cui “L’Unità”, “La Repubblica”, “La stampa” e “Il Corriere della Sera”. Murri, come del resto fa anche Palieri³⁸, sottolinea come la rappresentazione dei personaggi maschili sia riduttiva e semplicistica: «I personaggi maschili, padri e figli, vecchi e giovani, sono un po' cristallizzati nei loro ruoli»³⁹. Allo stesso Guglielmi si dice deluso:

Aspettavamo che una qualche pagina del romanzo impazzisse facendoci perdere le tracce che avremmo ritrovato più in là, molto più in là. Peraltro siamo compensati da una prosa lineare e pulita che ci aiuta a una lettura continua, senza arresti e pentimenti.⁴⁰

La critica lavora faticosamente nel definire una tradizione letteraria in cui il romanzo si possa collocare; alcune recensioni fanno riferimento al Pasolini di *Ragazzi di Vita*⁴¹ soprattutto per l’affinità nella rappresentazione delle figure maschili più giovani. La studiosa Claudia Zunino invece individua un legame con Sciascia e Saviano grazie al tema della «violenza del sud»⁴². Sono riferimenti sporadici non approfonditi con metodo, è per questo che Schwartz definisce il romanzo «a star without constellation»⁴³. Con l’uscita del secondo volume nel 2012, anche il mondo della ricerca accademica inizia a

³⁶ C. Schwartz, *Ferrante Feud: The Italian Reception of the Neapolitan Novels before and after their International Success*, in THE ITALIANIST, n. 1, vol. 40, 2020, pp. 122-142.

³⁷ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 19.

³⁸ M. S. Palieri, *Lenù e Lila: chi delle due è l’amica geniale?*, in “L’Unità”, 10 ottobre 2011, ultimo accesso 16.10.25.

³⁹ P. Murri, *Torna Elena Ferrante tra i segreti di Napoli*, in “La Repubblica”, 8 ottobre 2011, ultimo accesso 16.10.25.

⁴⁰ A. Guglielmi, *Ferrante: sono due le regine di Napoli*, in “La Stampa”, 26 novembre 2011, ultimo accesso 16.10.25.

⁴¹ P. Mauri, *Torna Elena Ferrante tra i segreti di Napoli*, in La Repubblica, 8 ottobre 2011, ultimo accesso 16.10.25.

⁴² C. Zunino, *Elena Ferrante, L’amica geniale*, in “Doppiozero”, 16 gennaio 2012, ultimo accesso 16.10.25.

⁴³ C. Schwartz, *Ferrante Feud: The Italian Reception of the Neapolitan Novels before and after their International Success*, in THE ITALIANIST, 40:1, 2020, ultimo accesso 16.10.25.

provare interesse. Laura Fortini su “Il manifesto” propone un’analisi che evidenzia come la scrittura di Ferrante si aggrappi alla grande Storia del Novecento italiano:

Sono tutte date certe che costituiscono rete fitta di rimandi a una storia del secolo scorso che si incarna nelle donne e gli uomini protagonisti di questa tetralogia e che diviene perciò memoria vivente: il fascismo è il fascista Achille, il comunismo è il comunista Pasquale, il muratore, e prima ancora suo padre Alfredo, il falegname, che muore in carcere ingiustamente accusato dell'assassinio di don Achille.⁴⁴

La giornalista inserisce poi le due voci di Lila e Lenù in «un movimento, che a onde larghe abbraccia con forza il secolo alle nostre spalle per guardare con occhi limpidi e vigili il tempo presente»⁴⁵. Questo movimento di cui Ferrante diventa quindi esponente, coinvolge alcune scrittrici italiane che

Da tempo svolgono un'opera di narrazione complessa e meravigliosa della storia di questo paese. [...] Goliarda Sapienza con *L'arte della gioia*, Rossana Rossanda con *La ragazza del secolo scorso*, Maria Rosa Cutrufelli con *D'amore e d'odio*, fino ad arrivare all' Anna Negri di *Con un piede impigliato nella storia*, hanno riattraversato il Novecento scegliendo la voce narrante di donne, la cui vita si intreccia strettamente allo svolgersi della storia del proprio tempo.⁴⁶

Un altro aspetto su cui si sofferma Zunino è la definizione del genere. Varie sono le ipotesi: la studiosa parla di “romanzo di formazione”, Mauri di “romanzo corale”, anche se con qualche riserva in quanto

Tutto passa attraverso la memoria e la ricostruzione (stavo per dire la voce) di Elena, senza che nessun altro possa, per così dire, prendere la parola in maniera autonoma.⁴⁷

Cristina Taglietti parla di “saga”, Simonetti di “feuilleton”, Fabrizio Ottaviani lo definisce invece un “fotoromanzo”:

La Ferrante [...] si perde in una combinatoria orizzontale di relazioni, ambizioni, liti che rischia di evocare certi meccanismi del fotoromanzo.⁴⁸

Simonetti, nel suo *La letteratura circostante*⁴⁹, facendo riferimento al romanzo italiano e al panorama dei generi letterari, afferma che, dagli anni duemila, si è assistito

⁴⁴ L. Fortini, *Due ragazze del secolo scorso raccontate da Elena Ferrante*, in “Il manifesto”, 30 ottobre 2012, ultimo accesso 16.10.25.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ P. Mauri, *Torna Elena Ferrante tra i segreti di Napoli*, in “La Repubblica”, 8 ottobre 2011, ultimo accesso 16.10.25.

⁴⁸ G. Simonetti, *Elena Ferrante, alla ricerca della verità nella violenza*, in “Il Sole 24 ore”, 1 gennaio 2020, ultimo accesso 16.10.25.

⁴⁹ G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

ad una ibridazione che associa il mondo della letteratura a quello del consumo. Sono richieste quindi azioni forti, incisive, che rimangano impresse quanto una scena di un film. Si ha la necessità che il testo assomigli ad un

Impasto inestricabile di materiale sociale e mediatico, ambiguo e ricco di contraddizioni [...] orientato verso tutti quei codici che oggi si incaricano di autenticare il reale mentre lo consacrano esteticamente: il reportage, il docudrama, il reality.⁵⁰

Quella che Simonetti definisce come «eversione dall'ideologia tradizionale dei generi»⁵¹, prevede una mescolanza di generi e sottogeneri popolari per cui, ad esempio, «i romanzi oltre ad essere storici sono anche gialli, rosa, d'azione, d'avventura, allegorici, politici o filosofici»⁵². Una letteratura che centrifuga vari elementi e temi di divulgazione dando più importanza «al cosa» della narrazione rispetto «al come». Nel caso di Elena Ferrante, parla di «storia trascinante» vicina alla «nuova serialità televisiva». Alcune considerazioni sullo stile, definiscono la lingua come «poco letteraria»: stereotipata, scolastica, influenzata dalla cultura di massa, non ha le caratteristiche della lingua scritta con rigore, ma nemmeno della lingua parlata. La storica della lingua Laura Ingallinella parlerà in maniera positiva di «esibita mediocrità», caratterizzata da una «nervosa agilità»⁵³ che raccoglie e racconta un intero mondo. Il fatto che lo stile della scrittura sia mediocre non costituisce un problema per Ferrante, che dichiara:

Negli ultimi cinquant'anni abbiamo prudentemente preferito convincerci che piacere o godimento di un testo facessero tutt'uno con lo stile. [...] Ma le parole, diletta, danno forma a visioni del mondo, penetrano i nostri corpi, vi dilagano perturbandoli e li modificano educandone lo sguardo, i sentimenti, persino le posture. [...] Qui conta anche in quale modo chi scrive si inserisce nella tradizione letteraria non solo con la sua abilità nell'orchestrare parole, ma con le sue concettualizzazioni e col suo personalissimo bagaglio di cose urgenti da raccontare. [...] Parlo di apprendimento godurioso, di apprendimento che ci modifichi intimamente, anche drammaticamente, sotto l'urto di parole tanto lucide quanto appassionate.⁵⁴

Quindi una scrittura che ha il potere di influenzare la vita reale perché ne è figlia: tutto ciò che appartiene alla propria esperienza biografica, tutto ciò che «è vivo e si torce»⁵⁵ scalpita per essere raccontato. Questa vicinanza tra esperienza reale e racconto

⁵⁰ *Ivi*, p. 93.

⁵¹ *Ivi*, p. 110.

⁵² *Ivi*, p. 111.

⁵³ L. Ingallinella, *Sul metro incerto delle parole: "Storia del nuovo cognome" di Elena Ferrante*, in "Critica Letteraria", 30 ottobre 2012, ultimo accesso 4.02.26.

⁵⁴ E. Ferrante, *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni e/o, 2019, pp. 107-108.

⁵⁵ E. Ferrante, *La Frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, pp. 217-218.

finzionale che ne deriva, crea quello che De Rogatis definisce un «fantasma di memoir»⁵⁶, intuizione rafforzata anche dal fatto che la scrittrice condivide il nome con la protagonista della quadrilogia.

La ricezione di *Storia di chi fugge e di chi resta*, pubblicato nel 2013, è fortemente influenzata dal successo che la scrittrice sta avendo soprattutto in America. James Wood con *Women on the Verge*, accende un interesse e una smania di lettura ben rappresentata dall'espressione *Ferrante Fever*. «Elena Ferrante, is one of Italy's best-known least-known contemporary writers»⁵⁷, opinione condivisa da Annalena Benini che lo descrive come un «racconto epico di un'amicizia» e afferma:

Per la prima volta da "L'amore molesto", non ci si chiede nemmeno più se esista e chi sia davvero Elena Ferrante, perché è riuscita nell'impresa difficilissima di farsi superare dai suoi libri.⁵⁸

Mentre Andrea Colombo ne "Il Manifesto" parla di «biografia di una generazione»⁵⁹, o meglio di un «romanzo sociale»⁶⁰ per il quale «il dove e il quando le cose avvengono-il cosiddetto contesto-è fondamentale»⁶¹. La nuova critica accosta la produzione di Ferrante alla grande letteratura tanto che l'autrice è associata al premio Nobel Doris Lessing o a Joseph Conrad, modello letterario dei primi decenni del 900⁶².

A fronte del grande successo americano, la validità dell'opera narrativa è comunque messa in dubbio. Afferma Paolo Murri:

C'è qualcosa che non torna; qualcosa, diciamo pure, di sproporzionato. Ai lettori e critici americani i romanzi di Ferrante piacciono perché le trame sono oliate, la mano narrativa è solida, la lingua piana, e Napoli, quando c'è, è un fondale che non impegna troppo, sta lì come una stampa turistica con Vesuvio e golfo.⁶³

La rappresentazione stereotipata di Napoli rende il testo appetibile per i lettori soprattutto nordamericani e anglosassoni. L'ambiente degradato, la criminalità organizzata, la povertà, la violenza che invade il rione come «animali piccolissimi, quasi

⁵⁶ T. De Rogatis, *Elena Ferrante e il Made in Italy*, in *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana*, a cura di Balicco, Palumbo, Palermo, 2015, pp. 188-217 ultimo accesso 4.02.26.

⁵⁷ J. Wood, *Women on the verge*, in "The New Yorker", 21 Gennaio 2013, ultimo accesso 16.10.25.

⁵⁸ A. Benini, *Le amiche geniali*, in "Il Foglio", 9 dicembre 2013, ultimo accesso 16.10.25.

⁵⁹ A. Colombo, *L'empatia di un'era nel prisma dell'esistenza*, in "Il Manifesto", 13 novembre 2013, ultimo accesso 16.10.25.

⁶⁰ M. S. Palieri, *Donne pensate da una donna*, in "L'Unità", 12 novembre 2013, ultimo accesso 16.10.25.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² M. S. Palieri, *Donne pensate da una donna*, in "L'Unità", 12 novembre 2013, ultimo accesso 16.10.25.

⁶³ P. Murri, *Il caso Ferrante, il romanzo italiano secondo New Yorker*, in "La Stampa", 13 ottobre 2014, ultimo accesso 16.10.25.

invisibili»⁶⁴ nutrono quell'immagine di Meridione tanto negativa quanto romantica. I lettori e le lettrici, grazie a Lila e Lenù, vivono l' "Italian Dream": percorrono vicoli e bassifondi per una vera esperienza della diversità italiana. Il successo e il valore de *L'Amica geniale* stentano ad essere associati ad un reale impegno, ad una vera dedizione alla scrittura. In un articolo pubblicato sul "The Guardian" nel maggio del 2018, Ferrante parla sì di scrittura urgente, quindi una prassi che si impone come una forza inusuale che costringe ad utilizzare le parole per «dare forma scritta al mondo»⁶⁵, ma afferma anche che la vocazione non basta: la «furia di scrivere»⁶⁶ non vale nulla se poi non è accompagnata dalla rielaborazione del testo. In un articolo del 15 dicembre 2018 che tratta del rapporto tra prosa e poesia, Ferrante scrive:

Tendevo ad una pagina alta, vibrata, zeppa di invenzioni. Poi mi sono detta che la poesia, o se si vuole la bellezza, va conquistata rigo dietro rigo coi mezzi della prosa, cioè tenendosi rigorosamente a una formulazione tanto chiara quanto efficace. Un programma facile da formulare, ma difficile da mettere in atto. [...] Per sfinitimento sono tornata spesso alla brutta copia con tutte le sue sciatterie, piuttosto che accogliere un'ennesima bella copia rifinitissima e insopportabilmente artefatta⁶⁷.

L'impegno della revisione, lo studio della pagina porta addirittura ad un malessere fisico. Nonostante la continua ricerca di perfezionamento sia «una prassi maniacale»⁶⁸ che richiede fatica, molte volte la scrittrice ritorna alla brutta copia, accolta nelle sue «sciatterie» e proprio per questo molto più efficace nella «rappresentazione della natura e delle azioni umane»⁶⁹. Non esiste dunque una scrittura di getto, naturale, poco ponderata; la scelta finale è ragionata e, a seconda dei casi, tende alla perfezione della frase o alla spontaneità di un racconto che «fila veloce»⁷⁰.

L'ultimo volume della tetralogia *Storia della bambina perduta* esce nel 2014 e risente fortemente del successo che i tre libri pubblicati fino ad allora hanno avuto, in America e nel mondo. Raffaele la Capria sul "Corriere della sera"⁷¹ afferma che ha sentito il dovere e il bisogno di leggere l'ultimo libro considerando le numerose frasi elogiative

⁶⁴ E. Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011.

⁶⁵ E. Ferrante, *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni e/o, 2019, p. 42.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ E. Ferrante, *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni e/o, 2019, p. 102.

⁶⁸ *Ivi*, p. 42.

⁶⁹ *Ivi*, p. 102.

⁷⁰ E. Ferrante, *La Frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, pp. 270-271.

⁷¹ R. La Capria, *Il labirinto nero di Elena Ferrante. A Napoli la vita è un rione infetto*, in "Corriere della sera", 30 dicembre 2014, ultimo accesso 16.10.25.

dedicategli sulle principali testate giornalistiche americane. Ad ogni modo, ciò che più fa parlare dell'ultimo romanzo è sicuramente la sua candidatura al premio Strega. La proposta, arrivata da Roberto Saviano, appoggiato poi da Serena Dandini attraverso un articolo di "Repubblica", sembra essere stata fatta per utilità: «Propongo te perché credo che la tua presenza possa aiutare questo premio a essere di nuovo qualcosa di vitale e genuino, non solo uno scambio di voti e favori»⁷². La candidatura di un testo di Ferrante, dopo tutto il dibattito critico attorno al suo nome, potrebbe essere in grado di scoprire un sistema elettivo non equo: «Non mi illudo che la tua partecipazione cambi le regole di punto in bianco, ma potrebbe iniziare a rompere degli equilibri, anche per il dibattito che attorno a te nascerebbe»⁷³. Dunque il valore letterario è secondario, superato ancora una volta dallo scandalo legato al nome.

A partire dal 2016 prende forma un ricco panorama critico che collega l'area di studi Europea a quella Americana. Dopo l'ultima pubblicazione ampliata de *La Frantumaglia*, la rivista "Allegoria" pubblica un insieme di articoli che ampliano le prospettive di studio: il tema dell'amicizia femminile e della sorellanza, la città di Napoli e il suo peso nel raggiungimento del successo, la definizione del genere e la ricaduta sui tratti della tradizione romanzesca italiana. La pubblicazione raccoglie impressioni di critici e critiche, studiose di Ferrante e non, con un'idea positiva o negativa sulla sua scrittura. *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins*, pubblicato nel 2017 scritto da Grace Russo Bullaro e Stephanie Love, sviluppa, a partire dal concetto di "smarginatura" e "marginale", il tema della maternità, del rapporto madre-figlia, del ruolo della bambola come «anello» che dona circolarità alla narrazione. I nuovi studi riconoscono l'esistenza di una tradizione letteraria in cui i quattro romanzi si inseriscono: da Matilde Serao e Anna Maria Ortese, fino ai contemporanei Alice Sebold, Margaret Atwood e Slavenka Drakulic.

Tiziana De Rogatis esce nel 2018 con *Elena Ferrante. Parole chiave*, un saggio dedicato solo alla quadrilogia e nel 2021 cura, in collaborazione con Stiliana Milkova e Katrin Wehling Giorgi, *Elena Ferrante in a Global Context* pubblicato per la rivista "MLN". Il collettaneo propone argomenti come la narrazione traumatica, la

⁷² R. Saviano, *Cara Ferrante ti candido al premio Strega*, in "La Repubblica", 21 febbraio 2015, ultimo accesso 16.10.25.

⁷³ *Ibidem*.

frammentarietà dei soggetti femminili, protagonisti o meno, il ruolo della transmedialità. Impossibile non notare che una grossa componente del corpo di studio dedicato alla tetralogia è al femminile. Come afferma De Rogatis⁷⁴, i *Ferrante Studies* costituiscono un ambiente di critica letteraria frequentato per lo più da donne con diverse formazioni professionali, operanti in diversi ambiti disciplinari. La dimensione cosmopolita e transnazionale della scrittura di Ferrante crea un nuovo corpus di studiose, un nuovo centro che mette in luce un'esperienza di scrittura (quella di Elena Ferrante) e un'esperienza scritta (quella di Lila e Lenù) rimaste ai margini del pensiero critico.

La serie televisiva e il contesto internazionale

L'uscita del primo adattamento cinematografico risale all'ottobre 2018, quando, su Rai Uno, va in onda la prima puntata della prima stagione de *L'Amica geniale*. Il progetto, oltre alla RAI, coinvolge anche l'emittente statunitense HBO, eccezionalmente interessata a produrre una serie non in lingua inglese. L'adattamento del testo ha impegnato il regista Saverio Costanzo, la regista Laura Bispuri, le sceneggiatrici Jennifer Schuur, Laura Paolucci e lo sceneggiatore Francesco Piccolo. In forma epistolare, ha partecipato anche Ferrante, mantenendo la discrezione che ha caratterizzato anche il rapporto con il regista Mario Martone, dedicato invece alla trasposizione in pellicola del precedente romanzo *L'Amore Molesto*. La serie, forte del successo dei romanzi, ha avuto grandissimo seguito in Italia e in tutta l'Europa continentale, in America e nel Regno Unito.

Uno degli aspetti più interessanti che investiga il motivo dello straordinario numero di ascolti è il tratto *glocal* della narrazione. Il concetto di *glocalismo*, adottato dal campo della letteratura, ben si presta anche allo studio di prodotti audiovisivi «capaci di diffondere-sul piano nazionale e internazionale-immagini e modelli di italianità»⁷⁵. Un

⁷⁴ T. De Rogatis, *Amicizia, ricerca, trauma: leggere Elena Ferrante nel contesto globale*, in "Global Perspectives, Trauma, and the Global Novel: Ferrante's Poetics between Storytelling, Uncanny Realism, and Dissolving Margins." MLN volume 136, n. 1, January 2021, ultimo accesso 16.10.25.

⁷⁵ C. Bioni, E. Farinacci, *L'amica geniale: anatomia di una comunità interpretativa transnazionale*, in "Cinergie – il cinema e le altre arti", n. 18, 2020, ultimo accesso 16.10.25.

primo elemento fortemente simbolico è la città di Napoli, archetipo di centro cittadino non completamente globalizzato, resistente ai processi di modernizzazione. Una città che vive ai margini, simbolo di un meridione anarchico e sottosviluppato, modello di una periferia globale caratterizzata da disuguaglianza e violenza. L'Italia intera è inglobata in quell'immagine di periferia meridionale, luogo esotico e lontano, segnato dalla convivenza tra amministrazione pubblica e criminalità organizzata, devoto alle tradizioni e alla cultura popolare.

La sceneggiatura realizzata per girare la serie, soprattutto nella prima stagione, non risponde ad un certo tipo di immaginario collettivo: i palazzoni grigi con l'intonaco scrostato, le linee così rigide e squadrate, danno forma ad un quartiere napoletano asettico dagli spazi simmetrici, tra ampi incroci e cortili trascurati. Si crea una sorta di «labirinto urbano»⁷⁶ che raccoglie la tristezza, la povertà, la violenza della società napoletana del primo dopoguerra. In questo gioco continuo di costruzione e distruzione di visioni stereotipate, l'immagine di una Napoli negativa vanifica l'idea della cultura partenopea colorata, vivace, leggera, spensierata e lontana dai problemi del mondo contemporaneo. Il punto di vista femminile amplifica il senso di ingiustizia e vessazione:

It's raw, it's real, it's about girls (finally). A wonderful coming of age tale that realistically show a postwar Napoli (what I hear from Italians). Makes you see the real struggles people have and how lucky we are just being born in a certain family or place. Love the acting and the opportunity to see it in Italian (with subtitles).⁷⁷

Oppure:

I think what the season gets right is the essential struggle of girls to overcome the patriarchal society they live in without any preachiness. Lila thought she had a firm promise from Stefano to ban Marcello Solara from the wedding. Men do not have to keep their promises. So women have to come up with their system of honor. The series is true to that, in showing the deep bond the two girls have, and their faithfulness to each other.⁷⁸

Un altro aspetto che permette allo spettatore «globale» di avvicinarsi ad un'idea di autentica italianità è il dialetto, assoluto protagonista linguistico. Nel libro viene utilizzato solo in alcuni scambi e discorsi diretti, mentre nella serie è idioma principale:

⁷⁶ S. Milkova, *Il Minotauro e la doppia Arianna: spazio liminale, labirinto urbano e città femminile ne L'amica geniale di Elena Ferrante*, in "CONTEMPORANEA, rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione", volume 15, 2017, ultimo accesso 16.10.25.

⁷⁷ C. Bioni, E. Farinacci, *L'amica geniale: anatomia di una comunità interpretativa transnazionale*, in "Cinergie – il cinema e le altre arti", n. 18, 2020, ultimo accesso 16.10.25.

⁷⁸ *Ibidem*.

permette di avvicinare la dimensione finzionale a quella reale. Questa scelta linguistica, che impone l'utilizzo dei sottotitoli anche per il pubblico italiano, rende la serie facilmente associabile alle fiction televisive criminali a forte connotazione locale, una tra tutte *Gomorra*. Lo stile neorealista è fortemente rievocato dall'ambientazione temporale, dalla tipologia di attori scelti (tutti non professionisti), dal forte sentimentalismo:

This series has all the grit, complexity and soulfulness of late mid-century Italian cinema. Anna Magnani, Ingrid Bergman and the young Sophia Loren would see themselves in these roles. Antonioni, Rossellini and the Taviani brothers are the forebears of this exceptionally well written, beautifully filmed and impeccably acted piece of filmmaking.⁷⁹

Per controbilanciare quello che può essere lo spaesamento del pubblico davanti al dialetto napoletano, Costanzo guida lo spettatore tra le varie vicende attraverso la voce fuori campo della Elena adulta, scrittrice affermata interpretata da Alba Rohrwacher. L'attrice riprende alcuni passi salienti dei libri, facilitando «l'associazione tra romanzi e audiovisivo, in modo che lo spettatore o la spettatrice non si senta abbandonata nel disordine della trama»⁸⁰. La confusione è generata anche dalla varietà soggettivale per cui diversi «tipi sociali» abitano la scena e si susseguono in maniera frenetica, apparendo e scomparendo dalla pagina o dallo schermo:

There are intellectuals, like Nino and Elena; people with prestigious positions such as Gino's parents, who own a pharmacy; fascists like Gino; communists like Pasquale; working-class people such as Carmela and her family; migrants like Antonio; and camorristas such as the Solara brothers.⁸¹

Il valore «glocale» della serie traspare anche dalla relazione tra società e singolo individuo. *L'Amica geniale* «costruisce una narrazione intima e insieme storica»⁸² per cui la storia della società italiana fa da sfondo e interseca la vita delle due protagoniste. Il desiderio di andare oltre i confini del Rione per aprirsi ad un mondo più grande è rappresentato dall'episodio della fuga verso il mare: Lila ed Elena attraversano il tunnel per inseguire il richiamo di libertà e di autodeterminazione che le strappa al contesto in cui sono nate. Emozionante che dentro a quel desiderio sia racchiusa la parabola

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ E. Gambaro, *The TV Series My Brilliant Friend: Screen-shaping Ferrante's Storytelling for a Wider Audience*, in "MLN, Italian Issue" n. 1, vol. 136, 209-223, ultimo accesso 16.10.25.

⁸¹ E. Segnini, *Local Flavour vs Global Readerships: The Elena Ferrante Project and Translatability*, in THE ITALIANIST, 2017, n. 1, vol. 37, ultimo accesso 16.10.25.

⁸² A. Bisogno, *La Macchina Narrativa della Fiction Italiana: Memoria, Storia e Sapere Implicito ne La meglio gioventù, L'amica geniale, 1992 ed Esterno notte*, in "Science e Philosophy", n. 1, vol. 13, 2025, ultimo accesso 16.10.25.

dell'intera amicizia: Elena inseguirà quel richiamo cercando di trovare un posto all'interno della classe borghese Napoletana, in quella intellettuale Pisana, nel mondo letterario e critico italiano, cerca di adeguarsi agli ambienti che frequenta, controllando la lingua e i comportamenti ereditati dalla vita del Rione, partecipa ai movimenti femministi quasi trascinata dalla Storia, che la avvinghia e la porta con sé.

Al contrario Lila, davanti alla possibilità reale di fuga, si spaventa e desidera tornare dentro il margine del Rione. Nonostante il suo personaggio rappresenti il senso di appartenenza alla città di Napoli e alla periferia rionale, partecipa alla Storia in maniera molto più impulsiva e viscerale: la ricerca del riscatto sociale, di arricchimento, la lotta per il rispetto della propria persona, la lotta al patriarcato, la lotta operaria, l'emancipazione, il femminismo. La storia amicale di Elena e Lila raccoglie la Storia dell'Italia intera nei suoi aspetti più problematici e irrisolti, offre al pubblico «strumenti simbolici per comprendere e rielaborare esperienze storiche, conflitti sociali, trasformazioni identitarie»⁸³. La dimensione memoriale del racconto aumenta le possibilità per cui possa crearsi una riflessione collettiva sui temi della narrazione, così la fiction diventa «uno spazio discorsivo in cui si sedimentano valori, visioni del mondo, interpretazioni del passato e prospettive etiche»⁸⁴.

Raccontare Napoli

Il rione napoletano è il «perimetro stranoto»⁸⁵ della violenza, della rabbia, della frustrazione, della povertà che contamina l'acqua, il cibo, l'aria e quindi il corpo delle persone che lo abitano. «Gli appartamenti, le strade, il tunnel, i binari»⁸⁶ sono compressi tra «due poli scuri»⁸⁷:

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ E. Ferrante, *L'Amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 69.

⁸⁶ *Ivi*, p. 53.

⁸⁷ *Ibidem*.

[...] 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.⁸⁸

I sotterranei della città, dove sono sparite le bambole delle due bambine, avvelenano la vita ed è proprio da lì che salgono quegli insetti piccolissimi che rendono «le [...] mamme, le nonne, rabbiose come cagne assetate» e i maschi «furiosi di continuo»⁸⁹. Pedine tutte diverse, osservate dal rappresentante della criminalità organizzata che abita il quarto piano della palazzina: don Achille. Il padre di famiglia che perderà la vita in maniera alquanto misteriosa, incarna la forza brutta che tiene in pugno il quartiere, ne regola la vita, scandendo i tempi delle disgrazie. Questo mondo tutto concentrato sembra un gomitolo di violenza, una nebulosa, un sistema a parte continuamente agitato dal suo interno che si “smargina” solo quando Elena e Lila decidono, per la prima volta, di romperne l'isolamento andando oltre il tunnel per dirigersi verso il mare:

Ci prendemmo per mano e andammo. [...] una volta abituate alla penombra vedemmo, stordite dal rimbombo dei passi, le righe d'acqua argentea 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: [...] la tensione si allentò e cominciò il viaggio.⁹⁰

Il tunnel è uno dei tentacoli del rione che si protrae verso la campagna attraversata dalle due amiche, descritta come “terra di mezzo”, un paesaggio a tratti distopico che porta i segni dei bombardamenti della guerra appena conclusa, dell'abbandono e del degrado. Una donna che cerca di togliersi i pidocchi pettinandosi i capelli, bambini sporchi e minacciosi, uomini sudici e molesti; esseri quasi mitici, spettatori passivi di un tentativo di fuga dal proprio destino che poi si rivelerà un fallimento. Questo stesso episodio, fondante del rapporto amicale tra Lila e Lenù, contenitore delle sue varie sfaccettature, è riportato anche come fatto autobiografico all'interno de *La frantumaglia*. Ferrante racconta della sua fuga dal cortile dell'edificio dove abitava da bambina; un'avventura fortemente desiderata dall'autrice e la sorella: «Ad un certo punto l'aria diventò nera. Cominciò a piovere, tuoni, lampi, il cielo liquido ci grondò addosso e corse

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ivi*, p. 33.

⁹⁰ *Ivi*, p. 71.

a torrenti verso i tombini»⁹¹. Il temporale elude la buona riuscita della fuga da casa, le due sorelle sono costrette a tornare indietro attraversando la città della quale l'autrice dice di accorgersi per la prima volta. Lo spazio diventa irriconoscibile, i rumori sono «pazz[i] ed estrane[i]» tanto che, racconta:

Dovetti fermarmi, trascinare mia sorella perché non scappasse via, riafferrare il filo dell'orientamento che è un filo magico, stringere una via all'altra, far nodi stretti perché le strade si assestassero calme e potessi ritrovare la via del ritorno.⁹²

La città assomiglia ad un labirinto nemico per cui Ferrante con la sorella, e allo stesso modo, Lila accompagnata da Elena, diventano le Arianne perse nell'intreccio cittadino di Napoli: cercano di ritrovare l'estremità del filo che hanno perso e che le dovrebbe orientare verso la fuga. Le due sorelle fuggono da casa loro, «[...] sicuro luogo di punizione»⁹³, mentre le due amiche fuggono dal Minotauro che abita il rione e che ne rappresenta la massima violenza e brutalità. La percezione dell'urbanistica napoletana come un labirinto deriva da Walter Benjamin, in particolare da *Infanzia berlinese* e il suo primo racconto "Giardino zoologico". Benjamin riporta alla memoria una forma di labirinto da sempre presente nella sua vita, vale a dire «i labirinti che arabescavano le carte assorbenti dei [miei] quaderni». Ma il gorgo del labirinto

tira al fondo, c'è un ancora prima, un prima che sta prima dei ghirigori delle carte assorbenti. [...] Il labirinto urbano originario è nell'infanzia. È il labirinto che il bambino Benjamin attraversava nella forma del parco del giardino zoologico di Berlino.⁹⁴

Il primo labirinto de *L'Amica geniale* è la palazzina dove abita don Achille, la stessa in cui si smarriscono le bambole delle due protagoniste, divorate dallo scantinato, uno «spazio napoletano ctonio»⁹⁵ formato da bocche scure e caverne nelle quali si aggira don Achille, «ragno tra i ragni, topo tra i topi, una forma che assumeva tutte le forme [...] corpo di pietra invetriata sempre pronto ad accogliere in un' enorme borsa nera [...] materia viva e morta»⁹⁶. Il labirinto della palazzina, fatto di scale, porte, portoni, scantinati, assurge a modello del labirinto napoletano, controllato dal Minotauro che

⁹¹ Ead. *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 132.

⁹² *Ivi*, p. 133.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ivi*, p. 135.

⁹⁵ S. Milkova, *Il minotauro e la doppia Arianna: spazio liminale, labirinto urbano e città femminile*, in "CONTEMPORANEA". Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione, n. 15, 2017, 77-88.

⁹⁶ E. Ferrante, *L'Amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 27.

incarna «l'ordine simbolico patriarcale»⁹⁷, sorvegliante invisibile di tutta la topografia e l'architettura urbana. I corpi femminili sembrano essere predisposti alla disobbedienza e alla fuga, come quella verso il mare di Elena e Lila, ma la loro ribellione è repressa dalla città-labirinto intrinsecamente maschile:

Nessuno ci capiva, solo noi due [...] ci capivamo. Noi, insieme, soltanto noi, sapevamo la cappa che gravava sul rione da sempre, [...]. C'era qualcosa di insostenibile nelle cose, nelle persone, nelle palazzine, nelle strade, che solo reinventando tutto con un gioco diventava accettabile. L'essenziale però era saper giocare e io e lei, io e lei soltanto, sapevamo farlo.⁹⁸

La cappa che schiaccia la città da sopra e la bolla che invece preme da sotto, riducono tutta Napoli ad uno scrigno di violenza nel quale i personaggi lottano per la sopravvivenza e la salvezza che sembra raggiungibile solo grazie al denaro. L'uscita dal labirinto è sinonimo anche di riscatto sociale: Elena e Lila, all'inizio del loro processo di allontanamento e riconoscimento della violenza del rione, decidono assieme di investire i soldi ricevuti da don Achille nell'acquisto del libro *Piccole donne*. Il personaggio di Elena afferma: «cominciammo ad associare lo studio ai soldi. Pensammo che studiare molto ci avrebbe fatto scrivere libri e che i libri ci avrebbero rese ricche [...]»⁹⁹; il denaro è il mezzo che permette l'allontanamento dalle origini. È per questa promessa di futuro diverso che Lila sposerà Stefano, mentre Elena si allontanerà per un senso di rivincita nei confronti dell'amica e della madre le quali incarnano il travolgente magma napoletano. Napoli, città maschile, sottomette la femminilità relegandola all'antro delle madri, uno spazio esteso nel sottosuolo, vissuto da questi fantasmi femminili che vagano come spiriti tra i cunicoli sotterranei:

L'insorgere della sofferenza annulla il tempo lineare, lo spezza, ne fa vorticosi scarabocchi. [...] Il dolore ci sprofonda tra le antenate unicellulari, tra i borbottii rissosi o terrorizzati dentro le caverne, tra le divinità femminili ricacciate nel buio della terra, [...].¹⁰⁰

Quei «borbottii rissosi» rimandano ad una lingua originaria che è il dialetto, una lingua attraverso la quale Napoli acquista anche una dimensione sonora, nella vita di

⁹⁷ S. Milkova, *Il minotauro e la doppia Arianna: spazio liminale, labirinto urbano e città femminile*, in "CONTEMPORANEA". Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione, n. 15, 2017, 77-88, ultimo accesso 21.11.2025.

⁹⁸ E. Ferrante, *L'Amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 103.

⁹⁹ *Ivi*, p. 66.

¹⁰⁰ Ead. *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 104.

Elena sempre dirompente e incontrollabile. La lingua è un «segno rovente e doloroso che marchia l'io»¹⁰¹, una manifestazione ingombrante delle origini, di cui Elena e Lila vogliono liberarsi. Il fatto di non poter mettere una barriera che, in qualche modo, le protegga, spaventa soprattutto Elena: «vissi il ritorno a Napoli come quando hai un ombrello difettoso che un colpo di vento ti chiude in testa all'improvviso»¹⁰², o ancora, «[...] nella mia città temevo ad ogni ritorno che un imprevisto mi avrebbe impedito di sfuggirle, che le cose che mi ero conquistata mi sarebbero state tolte»¹⁰³. In particolare, il sentimento della rabbia svela quello che c'è sotto la maschera borghese che Elena ha faticosamente costruito nei suoi anni di studio e allontanamento dal rione. Un episodio altamente significativo è quello che vede Elena, ormai amante di Nino, interagire con la moglie Eleonora che la insulta e la minaccia in quanto ha scoperto il tradimento. Elena quindi reagisce:

Ero carica d'odio, avevo in testa solo frasi tipo: si, vieni, vieni subito, stronza, non aspetto altro, [...]. Un'altra me voleva insorgere dal fondo, dove era stata sepolta sotto la crosta della mitezza, a mi si dibatteva in petto mescolando italiano e voci dell'infanzia, ero tutta un clamore.¹⁰⁴

E ancora, quando Elena scopre la verità su Nino: il suo amante non ha lasciato la moglie ed il figlio come le aveva detto. La furia di donna tradita la porta a volerlo colpire «a pugni chiusi sul petto»¹⁰⁵, desidera schiaffeggiarlo e fargli del male:

A quel punto cominciai a gridare, passai al dialetto. [...] Mi sentii come se ci fosse una me scollata da me [...] che voleva sputargli in faccia come avevo visto fare da piccola nei litigi di rione, gridargli uomo di merda, graffiarlo, strappargli gli occhi. [...] Sono sempre io quest'altra così furiosa? Io qui, a Napoli, [...] io che se potessi uccidere quest'uomo, gli ficcherei con tutte le mie forze un coltello nel cuore? Devo trattenere quest'ombra - mia madre, le nostre antenate -, o devo scatenarla?¹⁰⁶

Il cordone ombelicale della rabbia unisce la figlia alla madre e a tantissime altre antenate che, una dopo l'altra, conducono all'entrata dell'antro sotterraneo abitato solo da spiriti femminili. Una sorta di città femminile parallela, che accomuna in un'unica

¹⁰¹ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 176.

¹⁰² E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 434.

¹⁰³ Ead., *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 18.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 372.

¹⁰⁵ Ead. *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 85.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

dimensione tutte le donne del mondo. Il tratto globale torna attraverso questa storia, che è storia di tutte: una dimensione che è strettamente locale, ma anche universale.

Napoli è quindi esemplare di una condizione globale, «[...] pensata come pressione, forza oscura che grava sui soggetti, 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»¹⁰⁷. Il mondo come Napoli, Napoli come il mondo, nonostante manchino descrizioni paesaggistiche ampie, a causa della marginalità vissuta dalle due amiche, profondamente segnate dalla povertà economica, sociale, culturale che le ha marchiate come appartenenti ad un mondo altero escluso dal progresso. L'idea della complessità globale è data, quindi, dalla dilatazione nella descrizione dei dettagli: «Il rione, il labirinto di scale, scantinati e appartamenti, lo stradone, il tunnel, la campagna misera, gli interni del mondo»¹⁰⁸.

La loro posizione periferica è delimitata da chiari confini, percepiti da Elena e Lila come una barriera dirompente che si impone senza possibilità di riscatto. Emblematico è in questo senso l'episodio dell'incontro in Via Chiaia. Il riscatto appunto non è contemplabile perché, afferma Elena:

[...] 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 ad essere malato, non è Napoli, è il globo terrestre, è l'universo o gli universi.¹⁰⁹

La fuga verso Pisa e poi verso Genova, dovrebbe permetterle di essere altro da quello che è sempre stata a causa dell'ambiente in cui è cresciuta, che concentra al suo interno, in uno spazio ridotto, tutte le cattiverie del mondo. Un «immaginario globale»¹¹⁰ che si concretizza nella realtà socio-economica del rione Luzzatti: «La storia del rione si fa [...] metafora della storia [...] di tanta parte del Meridione d'Italia, dell'Italia tutta, e infine della realtà planetaria»¹¹¹. Il tempo della narrazione, dà spazio ad una parabola storica che risalta il processo di sviluppo e modernizzazione: da un'Italia arretrata,

¹⁰⁷ Ead. *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 61.

¹⁰⁸ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 161.

¹⁰⁹ E. Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 19.

¹¹⁰ G. Turchetta, *Napoli planetaria: il rione-mondo di Elena Ferrante*, in "mediAzioni", n. 28, 2020, ultimo accesso 04.02.26.

¹¹¹ *Ibidem*.

agricola, distrutta e impoverita dalla guerra, all'Italia del boom economico, del consumismo, della globalizzazione, del capitalismo. È un lasso di tempo emblematico, un concentrato di tutte le varie trasformazioni che hanno portato alla formazione del tipo di mondo e società in cui viviamo oggi. I perimetri del rione si allargano fino ad ingoiare tutta la realtà che lo circonda, vessata da disuguaglianza, violenza irrazionale e incapacità di vedere quella «linea di separazione netta»¹¹² tra «persone perbene di tutta Napoli, [...]» e «persone come i Solara»¹¹³. Ferrante rappresenta una società che può sembrare peculiare ma che invece diventa via via sempre più simile a quella di tante altre parti del mondo:

Gli spazi sociali napoletani mostrano “processi segregativi che, piuttosto che rendere Napoli singolare nel contesto europeo, ne fanno un laboratorio della frammentazione urbana che accompagna la globalizzazione finanziaria e le politiche neoliberali ormai da quarant’anni”.¹¹⁴

¹¹² Ead., *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 357.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ T. Pfirsch, *La città frammentata. Geografia sociale di una metropoli europea in crisi* in L. Rossomondo (a cura di), *Lo stato della città. Napoli e la sua area metropolitana*, Napoli, Monitor, 2016, ultimo accesso 26.11.25.

Capitolo II

L'amica geniale tra fiction e non fiction

I tratti dell'autobiografia

Alla domanda di Paolo di Stefano «Quanto c'è di autobiografico nella storia di Elena?», Ferrante risponde: «Se per autobiografia intende attingere alla propria esperienza per nutrire una storia di invenzione, quasi tutto, se invece si sta chiedendo se racconto le mie personalissime vicende, niente»¹¹⁵. La scelta della riservatezza muove, da una polemica rivolta alla logica dei media, che «punta ad inventare protagonisti ignorando la qualità delle opere»¹¹⁶ e richiede una totale esposizione del mondo emozionale e delle esperienze personali dell'autrice o autore: «Si pretende che [l'autrice] si esibisca in confessioni biografiche, e in attestati di famiglia, di matrimonio, di divorzio, in foto di gruppo e singole, in album di immagini dalla giovinezza alla maturità [...]»¹¹⁷, ma in questo caso, non è possibile avere nessuno tipo di materiale simile.

La curiosità di lettori e lettrici, non essendo sfamata, stimola un «desiderio di autobiografia»¹¹⁸, alimentato dal «bisogno contraddittorio, oggi molto diffuso, di vivere gli universi narrativi [...] come esperienze autentiche, necessarie, direttamente parlanti della vita vera». L'intera quadrilogia si carica di una forza autobiografica, «sintomo della fame di realtà nella vita di oggi»¹¹⁹ per cui si attribuiscono le vicende narrate alla vita vera di Ferrante. Questo strano meccanismo di sovrapposizione tra realtà e finzione è rafforzato dal fatto che non ci sia un genere definito a cui i quattro romanzi appartengono. Come suggerisce De Rogatis:

¹¹⁵ *Ivi*, p. 226.

¹¹⁶ E. Ferrante, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 246.

¹¹⁷ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 22.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 23.

[...] proprio all'opposto di quanto accade nel feuilleton o nel thriller, il coinvolgimento del lettore è alimentato per poi essere frustrato. La serialità del genere di consumo è sabotata: i finali non si chiudono; gli assassini o i rapitori non si trovano; le sparizioni non si spiegano; [...] Anche le aspettative del romanzo di formazione e del romanzo sentimentale vengono innescate per poi essere deluse.¹²⁰

Ci si chiede quindi: la storia di Lila e Lenù in che rapporto è con la realtà? Ferrante sta raccontando qualche cosa della propria vita? Quanto può essere corretto fidarsi del testo per andare alla ricerca di una qualche verità biografica? Per rispondere a queste domande, si può fare riferimento alla volontà autoriale e si possono ricercare specifici tratti testuali. Il primo di questi due criteri, proposto dal filosofo Searle, non trova facile applicazione nel caso dei romanzi di Ferrante. Cercare risposta nelle intenzioni dell'autore, metterebbe la lettrice o il lettore davanti ad un altro dilemma di credibilità: un testo come *La frantumaglia*, *L'invenzione occasionale*, o qualsiasi altro articolo che contenga interviste di Ferrante, potrebbe contenere finzione, come dichiarazioni da considerarsi vere.

Castellana propone invece un'analisi narratologica. Sottolinea che la tecnica narrativa della panalessi, potrebbe essere utile per definire il rapporto tra fiction e non fiction; la conoscenza, da parte del narratore, di sentimenti e pensieri appartenenti a personaggi terzi, può fungere da elemento-spia. Nel caso de *L'Amica geniale*, la narratrice Elena Greco si pone più volte come narratrice onnisciente, soprattutto nei confronti di Lila: in *Storia del nuovo cognome*, durante il racconto della prima notte di nozze, e in *Storia di chi fugge e di chi resta* quando Lila, in uno stato di salute abbastanza preoccupante, trascorre una notte in compagnia di Elena raccontandole di

Gino, il fascista; la volta che ha incontrato Nadia, figlia della professoressa Galiani; la volta che è tornata nella casa di Vittorio Emanuele [...]; la volta che ha guardato con crudezza alla sua esperienza del sesso.¹²¹

Narrazioni così dettagliate devono la loro natura ai quaderni che Lila ha lasciato all'amica. Dunque i pensieri e i sentimenti riportati da Elena si devono sempre alla lettura dei suoi scritti, a confidenze o a racconti indiretti:

¹²⁰ Ead., *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale*, in "Allegoria", n. 73, gennaio/giugno 2016, pp. 123-138.

¹²¹ E. Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 91.

[...]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.¹²²

[...] la guardai incerta, promisi. Promisi e stetti ad ascoltarla per tutta la notte¹²³

Ciò che racconto adesso l'ho saputo da persone diverse in tempi diversi¹²⁴.

Meno male che ho letto solo in seguito i suoi quaderni. Lì c'erano pagine e pagine di quella notte con Nino [...].¹²⁵

Nonostante la lettrice o il lettore, in maniera razionale, sappia che si tratta di finzione, è impossibile "smascherare" la narratrice perché non si trovano elementi abbastanza forti che riescano ad eludere ogni dubbio: ogni deduzione sul mondo interiore dei personaggi con cui Elena entra in contatto, ha sempre un alibi che ne giustifica la possibile veridicità. Fondamentale è anche l'omonimia tra le tre figure di autore, narratore e personaggio, che crea confusione e avvicina i romanzi all'autofiction, un genere ibrido che

Prende dalla grande tradizione del romanzo la stessa capacità di spostarsi lungo il crinale della verosimiglianza, esasperando l'aspetto autobiografico della narrazione: solo che l'ambiguità tra vero, falso e finto [...] è più accentuata sia rispetto ai romanzi sia rispetto ad un'autobiografia per così dire "classica".¹²⁶

Gli elementi quali la comunicazione personale non filtrata e la coincidenza nel nome, confermano l'intrinseca veridicità della narrazione e contribuiscono a costruire un'identità autoriale forte, che non sparisce dietro ai propri personaggi. «L'illusione di attendibilità»¹²⁷ è rafforzata per cui il pubblico ha la sensazione di essere testimone di una «restituzione autentica di sé»¹²⁸. Sono proposti qui di seguito, aspetti tematici interni ai romanzi che facilitano lo scambio di vite tra autrice e personaggio.

¹²² Ead., *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 31.

¹²³ Ead., *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 91.

¹²⁴ Ead., *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 361.

¹²⁵ *Ivi*, p. 294.

¹²⁶ L. Marchese, *L'autofiction*, in R. Castellana (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carrocci, 2012, p. 184.

¹²⁷ *Ivi*, p. 185.

¹²⁸ *Ivi*, p. 193.

Una sovrapposizione di ruoli

Un altro elemento molto potente che innesca un meccanismo di sovrapposizione, è la scrittura e il ruolo che essa ricopre nella vita di Elena Greco e di Elena Ferrante. In *Storia della bambina perduta*, Elena annuncia che pubblicherà il libro intitolato *Un'amicizia*, fantasma letterario de *L'Amica geniale*. L'Io autoriale diventa in qualche modo parte della narrazione romanzesca caratterizzata da più “frantumazioni” che, secondo Pinto, danno vita a «molteplici soggettività»¹²⁹. Ferrante in un'intervista concessa ai propri editori, afferma:

Credo che nessuno sappia davvero come prende forma un racconto. [...] Nella mia esperienza c'è un prima, fatto di frammenti di memoria, e un dopo, in cui nasce il racconto. [...] Un materiale eterogeneo difficile da definire. [...] Per dare un'etichetta a questi frammenti uso una parola che usava mia madre: frantumaglia. Sono pezzi e pezzetti di cui è difficile dire che provenienza abbiano e in testa fanno rumore, certe volte causano persino malessere. [...] Possono essere isolati e identificati: luoghi dell'infanzia, persone di famiglia, compagni di scuola, voci offensive e tenere, momenti di grande tensione. [...] È come se da quelle schegge di narrazione si sviluppasse forze uguali o contrarie: bisogno di venire alla luce nitidamente e intanto calarsi sempre più in profondità.¹³⁰

La scrittura di Ferrante è il risultato di numerose crepe, ma anche un mezzo per disporre in maniera ordinata i frammenti originatisi da queste rotture. Nel caso di Ferrante, i «materiali sparsi»¹³¹, vale a dire «racconti brevi, lunghi e lunghissimi, tutti [...] insoddisfacenti»¹³² poi di colpo si saldano uno all'altro, qualche frammento invece si perde. Questo processo di assemblamento ha come obiettivo finale la verità letteraria che «non è la verità del biografo o del reporter o di un verbale di polizia o di una sentenza di tribunale»¹³³; sembra invece essere paragonabile ad un'energia intrinseca al discorso:

La verità letteraria è la verità sprigionata esclusivamente dalla parola ben utilizzata, e si esaurisce in tutto e per tutto nelle parole che la formulano. Essa è direttamente proporzionale all'energia che si riesce ad imprimere alla frase. E quando funziona non c'è stereotipo, luogo comune, bagaglio consunto della letteratura popolare che le resista.¹³⁴

¹²⁹ I. Pinto, *Elena Ferrante. Poetiche e politiche della soggettività*, Milano-Udine, Mimesi edizioni, 2020, p. 127.

¹³⁰ E. Ferrante, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, pp. 249-250.

¹³¹ Ead., *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 250.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ivi*, p. 252.

¹³⁴ *Ibidem*.

Elena Greco invece, commenta il proprio processo di scrittura in un dialogo con Lila; il personaggio afferma che il lavoro della scrittrice consiste «nell'incollare un fatto ad un altro con le parole»¹³⁵, con il proposito finale di mettere ordine e dare un senso alla «banalità scoordinata, antiestetica, illogica, sformata, delle cose». I due processi assecondano lo stesso desiderio di ordine e di rappresentazione della realtà. La fatica della scrittura è condivisa anche dal personaggio di Elena, che si sente poco efficace nel rappresentare la propria esistenza. La scrittura prevede «un'appropriazione indebita» della realtà, è come «una rete a strascico che porta via di tutto: espressioni e modi di dire, atteggiamenti del corpo, sentimenti, pensieri, tormenti, [...] le vite altrui»¹³⁶. Ma questo non basta per scrivere un libro: Lila smaschera l'impotenza della scrittura di Elena, affermando che è necessaria la fantasia per ottenere una finzione autentica che diventi poi realtà letteraria, staccandosi finalmente da un «realismo pedante»¹³⁷ che si rifà solamente alla «faccia schifosa delle cose»¹³⁸.

Il rapporto madre/figlia

Ferrante, con i personaggi di Lila, Gennaro, Imma, Elena, Dede ed Elsa, condivide l'ambivalenza del rapporto con la propria madre, definendolo come un insieme di amore e odio, che la prosciuga fino a farla sentire persa. Quindi, ad un certo punto della sua vita, è stata costretta ad allontanarsi per ritrovare sé stessa fino a che non si è accorta dell'inutilità della fuga in quanto «lei era lì, nel mio corpo. [...] Possibilissimo era [...] che fin dalla nascita lei fosse dentro di me. E che dentro di me si trovasse quando mi battevo per sfuggirle, anche quando credevo di essermene liberata»¹³⁹. Ferrante di sua madre eredita la risata, la cocciutaggine, le mani, mentre Elena Greco ne eredita il «passo claudicante»: dopo la morte, riconosce che la madre le è entrata dentro. La sua presenza è pervasiva, la invade tutta come «un vapore che [...] seguiva a bruciare senza

¹³⁵ Ead., *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 246.

¹³⁶ Ead., *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 346.

¹³⁷ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 51.

¹³⁸ E. Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 248.

¹³⁹ E. Ferrante, *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni e/o, 2019, 70.

stoppino»¹⁴⁰. Inizia a zoppicare quando diventa madre a sua volta: dopo la prima gravidanza, che sarà un'esperienza complicata dalla solitudine del post-parto, si sentirà «incapace, spaventata»¹⁴¹.

Un trascorso violento

Elena e Lila nascono immerse in una società patriarcale «piena di violenza»¹⁴², che trasfigura i tratti fisici degli uomini rendendoli «frenetiche figure nere»¹⁴³. Le figure femminili assumono valore solo nel momento in cui sono oggetto di attenzione maschile, in caso contrario non riescono a «darsi un significato»¹⁴⁴, rimangono «senza un ruolo»¹⁴⁵. Il sapere è una prerogativa maschile e questo il personaggio di Elena lo sa bene in quanto sperimentato in tutti i rapporti. Nino sembra essere interessato solo ad avere ascoltatrici, donne a cui impartire qualche insegnamento:

Capii che non sapeva chi fosse Chabod e ne ricavai un senso elettrizzante di pienezza. [...] Ma capii presto che sapere, far mostra di ciò che sapeva compulsivamente, erano il suo punto di forza e insieme la sua fragilità. Si sentiva forte se primeggiava e fragile se gli mancavano le parole.¹⁴⁶

Allo stesso modo Pietro Airola, futuro marito di Elena, nonostante la provenienza alto-borghese e la formazione universitaria, intrappola Elena nel ruolo di madre:

[...] 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 mi interessava, ciò che dicevo e pareva disposto ad amarmi solo a patto di dimostrare di continuo la mia nullità.¹⁴⁷

De Rogatis parla di «addestramento al mutismo»¹⁴⁸: nel rione prevale la violenza fisica e verbale, normalizzata in quanto fortemente esplicita. In ambienti a prima vista emancipati invece, prevale un tipo di violenza simbolica. La presenza femminile è fantasmatica, oltre che fortemente governata e addestrata alla mitezza e alla mediocrità.

¹⁴⁰ Ead. *Storia della bimba perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, 206.

¹⁴¹ Ead., *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 216.

¹⁴² Ead., *L'Amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 33.

¹⁴³ *Ivi*, p. 171.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 173.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Ead., *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 194.

¹⁴⁷ Ead., *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 271.

¹⁴⁸ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma Edizioni e/o, 2018, p. 204.

Afferma Ferrante che, «[...] dopo un secolo di femminismo, non riusciamo ad essere noi fino in fondo, non ci apparteniamo»¹⁴⁹ per cui ecco che le gerarchie del maschile colonizzano la vita delle donne. Significativo il fatto che l'articolo da cui è tratta questa riflessione, intitolato *Le Odiose*¹⁵⁰, sia preceduto da un altro articolo in cui racconta la propria esperienza di gravidanza e seguito da uno, in cui racconta invece la natura del legame con le proprie figlie. La questione e le pratiche femministe sono fortemente agganciate alla propria esperienza biografica, fanno parte del pensiero quotidiano di Ferrante che sperimenta la solitudine della gravidanza, della gestione della casa, non trova mai il tempo per scrivere, passione che entra in contrasto con l'obbligo della cura. L'attivismo contenuto nella quadrilogia sfuma verso la vita reale; Ferrante sceglie di dare spazio a «punti di incoerenza», a quello che nella sua esperienza «si torce dentro il formulario che pure nella vita di ogni giorno mi orienta, tanto più mi pare giusto e urgente farne racconto»¹⁵¹. Ed ecco quindi che le contraddizioni della teoria femminista militante, trovano ordine attraverso il processo di scrittura che ha il dovere di «togliere strato dietro strato la garza che fascia la ferita [per] arrivare al racconto veritiero della piaga»¹⁵².

La formazione di una scrittrice

Il limite sottile che separa la figura autoriale da quella del personaggio, decade completamente nel momento in cui si affronta la lettura delle due raccolte *La frantumaglia* e *L'invenzione occasionale*. Cercando di andare oltre il problema del genere letterario, *La frantumaglia* consiste in una raccolta di interviste, lettere, corrispondenze, progettata dagli editori Ozzola e Ferri per «soddisfare le molte curiosità del pubblico esigente e insieme generoso»¹⁵³. La prima edizione risale al 2003 e consta di una sola sezione intitolata *Carte*. Nel 2007 viene aggiunta la seconda sezione *Tessere* e nel 2016

¹⁴⁹ E. Ferrante, *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni e/o, 2019, p. 26.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 25.

¹⁵¹ Ead., *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 299.

¹⁵² *Ivi*, p. 298.

¹⁵³ E. Ferrante, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, prefazione.

la terza con il nome *Lettere*, composta a margine della pubblicazione dei quattro volumi de *L'Amica geniale*. Ferrante, inizialmente titubante nei confronti di un libro che «potrebbe avere forse una sua compattezza ma non una sua autonomia»¹⁵⁴, in un secondo momento lo definisce come un volume «pieno, con una sua coerenza che [...] non era chiara»¹⁵⁵. Una coerenza che soddisfa la smania sistematrice per cui l'autrice ha «aperto cassetti, sfogliato libri»¹⁵⁶ in modo da trovare le giuste cose da inserirvi. La parola di dolore che è *frantumaglia*, presa in prestito dal lessico materno di Ferrante, assomiglia per significato al termine *smarginatura*, utilizzato nei romanzi. Quest'ultimo termine indica un processo che investe primariamente Lila durante la festa di Capodanno del 1958:

Lila immaginò suo fratello che si rompeva. Rino, davanti ai suoi occhi, perse la fisionomia del ragazzo generoso, onesto, i lineamenti gradevoli della persona affidabile, [...]. Lì, in mezzo ad esplosioni violentissime, nel gelo, tra i fumi che bruciavano le narici e l'odore violento dello zolfo, 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 cedeva e anche lei, i suoi margini, diventavano sempre più molli e cedevoli.¹⁵⁷

Nel 1980 in un periodo caratterizzato da

troppi problemi insieme: i sensi di colpa verso Gennaro, verso Enzo; i turni duri di lavoro, gli straordinari, le porcherie di Bruno; la famiglia di origine che voleva tornare a pesarle addosso; e quella presenza di Pasquale con cui era inutile essere scostante.¹⁵⁸

Lila è ancora vittima della smarginatura, questa volta in maniera molto più incisiva:

Dalla testa scollata le stavano uscendo figure e voci della giornata, fluttuavano per la stanza: [...] I battiti del cuore erano ormai così potenti che parevano capaci di far saltare l'indentatura delle cose. La tenacia del morso che serrava tra loro le pareti della stanza si indeboliva, quegli urti violenti nella gola scuotevano il letto, aprivano crepe nell'intonaco, le dissolvevano la calotta cranica, [...].¹⁵⁹

La gestione della vita pesa sulla testa di Lila, che non riesce più a dare un ordine alle cose e si sente persa dentro questo incastro fitto di avvenimenti: il problematico

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 163.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 168.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 93.

¹⁵⁷ E. Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 172.

¹⁵⁸ Ead., *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 103.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 113.

rapporto con il figlio, l'insoddisfazione lavorativa, la violenza di genere, il peso della famiglia d'origine, le responsabilità derivate dalla partecipazione politica. Sono tutte difficoltà che anche Elena Greco si trova ad affrontare, un «groviglio di temi simbolici»¹⁶⁰ sviluppati all'interno dei romanzi:

Tutta la riflessione saggistica di Ferrante ruota intenzionalmente intorno a due o tre concetti chiave ossessivamente riproposti e approfonditi per confezionare ai lettori una precisa e riconoscibile immagine di sé.¹⁶¹

Nell'articolo intitolato *Interviste*, Ferrante afferma:

Anche le interviste per me si risolvono in una fuga dall'oralità e in un esercizio di scrittura. [...] Nelle interviste l'intervistato affida il corpo, le espressioni del viso, gli occhi, la gestualità, e soprattutto l'oralità [...] alla scrittura dell'intervistatore. Ma io all'incontro faccia a faccia ho preferito-per limiti miei soprattutto-una gradevole corrispondenza scritta. È scrittura che va a collocarsi accanto a quella dei libri come una finzione non molto diversa da quella letteraria.¹⁶²

Ecco, quindi, che Elena Ferrante risulta essere un nome, reale o fittizio, saturo dei contenuti selezionati dall'autrice. Gherzi dice essere un «nome cavo»¹⁶³ portavoce di «una soggettività femminile postmoderna, impegnata a riprendersi tutto: la parola, il corpo, il desiderio, nel tentativo di decostruire una colonizzazione patriarcale che per secoli non ha risparmiato nemmeno l'immaginario»¹⁶⁴. I riferimenti alla vita privata sono proiettati a rafforzare la rappresentazione di sé unicamente come «voce intellettuale» e si sviluppano attorno a concetti chiave «ossessivamente riproposti e approfonditi per confezionare ai lettori una precisa e riconoscibile immagine [...]»¹⁶⁵. Ferrante «ferrantizza il racconto di sé»¹⁶⁶, associandolo a temi e schemi contenuti anche nei suoi romanzi. I ricordi d'infanzia, veri o inventati che siano, ritraggono una bambina che vive in maniera problematica il rapporto con la propria madre, con le proprie sorelle, e poi, da donna, con

¹⁶⁰ G. Gherzi, *L'identità non occasionale. La costruzione del sé negli scritti saggistici di Elena Ferrante*, 2022, ultimo accesso il 5.11.2025.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Ead., *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni e/o, 2019, p. 76.

¹⁶³ G. Gherzi, *L'identità non occasionale. La costruzione del sé negli scritti saggistici di Elena Ferrante*, ultimo accesso 5.11.2025.

¹⁶⁴ C. Bertaggia, "Fatte male nel sesso" quando a parlare sono le donne. Tra piacere e colpa, corpi di carne e stelle ne *L'Amica Geniale* di Elena Ferrante, in M. Galiñanes Gallén, L. Salis, A. Cattani (a cura di), *Il corpo che abito. Visioni e riflessioni nella letteratura e dintorni*, Madrid, DICKYNSON, 2025, ultimo accesso 5.11.2025.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ G. Gherzi, *L'identità non occasionale. La costruzione del sé negli scritti saggistici di Elena Ferrante*, ultimo accesso 5.11.2025.

le proprie figlie. Ferrante sviluppa i temi del femminismo facendo riferimento ai movimenti femministi della seconda ondata e al transfemminismo attuale, senza però ricadere nella «messinscena programmatica della teoria del gruppo di appartenenza»¹⁶⁷, diventando così esponente di una scrittura femminista problematizzata che, della sorellanza, vede anche il “tremendo”.

Narrazione e proiezione del sé

Come dichiara Pinto, Ferrante «propone la pratica della negoziazione infinita dell'identità»¹⁶⁸ che si concretizza in una nuova immagine di narratrice, la quale

deve preoccuparsi solo di narrare al meglio ciò che sa e che sente, il bello e il brutto e il contraddittorio, senza obbedire a nessuna prescrizione, nemmeno a quelle che vengono dal campo dentro cui ci si sente schierati.¹⁶⁹

La volontà di non rinchiudere la propria figura di autrice all'interno di campi predisposti da altri, e il desiderio di serbare quello «spazio creativo del tutto anomalo che [le] pare di avere scoperto»¹⁷⁰, la rende sfuggente. Ad ogni modo, nonostante il mistero sulla reale identità rimanga, Ferrante sceglie di rappresentarsi donna, «sul piano letterario, comunicativo e sociale»¹⁷¹ e, di conseguenza, sceglie anche di fare i conti con il mondo del giornalismo e dell'editoria italiana che «delegittima tutt'ora le nostre scrittrici e la loro visibilità»¹⁷². Ferrante crea un'immagine femminile che ha la possibilità di reinventarsi in continuazione; ad ogni intervista aggiunge ed omette dettagli che articolano la sua immagine. È un processo di costruzione e demolizione del quale risulta essere indiscussa padrona:

Si potrebbe anche arrivare a dire per assurdo che questa scrittrice è simultaneamente donna e uomo, travestita/o e transgender, etero e omosessuale, è un singolo essere vivente, una coppia, un trio o un collettivo. Noi non possiamo sapere con certezza assoluta quale sia la verità anagrafica, sappiamo però che per due decenni di scrittura appartata [...] lei ha scelto di contare di meno e non di più.¹⁷³

¹⁶⁷ E. Ferrante, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 116.

¹⁶⁸ I. Pinto, *Elena Ferrante. Poetiche e politiche della soggettività*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 166.

¹⁶⁹ E. Ferrante, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 256.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 238.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 21.

¹⁷³ *Ibidem*.

I media che «inventano l'autore-personaggio innescando un meccanismo per cui chi scrive non vende più solo la sua opera, ma sé stesso, la sua immagine¹⁷⁴», in questa occasione non hanno potere di agire:

Se c'è un vuoto-nei riti sociali, in quelli mediatici-che per convenzione chiamo Elena Ferrante, io, Elena Ferrante, posso e devo adoperarmi-[...]-perché nel testo quel vuoto si colmi. Come? Fornendo al lettore gli elementi perché [...] mi avverta vera e presente [...].¹⁷⁵

La scelta di autodeterminarsi in quanto scrittrice deriva dal pensiero femminista e si aggancia al tema della genealogia femminile, allo stesso modo caro a Ferrante. Ne *La frantumaglia*, a proposito del legame con la madre, l'autrice scrive:

Mia madre disponeva lì i vestiti appena stirati, in casa non c'erano altri posti adatti per evitare-lei diceva-che si maltrattassero. A noi era vietato entrare [...]. io invece una volta devo essere entrata, [...]. Di sicuro era una fase in cui sentivo ventate improvvise alla schiena, presenze alle spalle anche quando nella stanza non c'era nessuno, tutte cose tenebrose che però non mi spaventavano, anzi ero contenta che accadessero, [...]. Ho sempre sentito che gli abiti non sono vuoti [...]. Ho indossato quelli di mia madre, durante l'infanzia. Ci trovavo dentro donne bellissime di grande prestigio, ma morte. Allora mi introducevo in loro, le calzavo ben bene e davo vita alle loro avventure.¹⁷⁶

I vestiti sono come le identità: Ferrante le calza, le indossa, le cambia, le utilizza per dare forma a nuove storie che raccolgono le vite delle donne venute prima di lei, una tra tutte, la vita della madre. Il personaggio di Elena Greco “indossa” la madre Imma, una presenza ingombrante che si manifesta sottoforma di zoppia, di aggressività verbale, con la scelta del dialetto, «decisa ad intrufolarsi dentro al [suo] stesso corpo pur di non lasciarla padrona di [sé stessa] »¹⁷⁷:

Sono sempre io quest'altra furiosa? Io qui, a Napoli, in questa casa lurida, io che se potessi ucciderei quest'uomo, gli ficcherei con tutte le mie forze un coltello nel cuore? Devo trattenere quest'ombra - mia madre, tutte le nostre antenate – o devo scatenarla?¹⁷⁸

¹⁷⁴ E. Ferrante, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 262.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 264.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 146.

¹⁷⁷ E. Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 159.

¹⁷⁸ Ead., *Storia della bambina perduta*, Roma, edizioni e/o, 2014, p. 85.

Ferrante si nutre di legami atavici che creano genealogie tutte al femminile: «divinità femminili e antenate unicellulari»¹⁷⁹ che, volenti o nolenti, compongono l'immagine, abitano il corpo e l'inconscio dell'autrice come delle forze oscure, potenti, alle quali non ci si può sottrarre. Tale genealogia si ramifica e si estende anche oltre i legami di sangue, raggiunge tutti i «soggetti imprevisi»¹⁸⁰ che attraversano la Storia in maniera diversa in quanto portatori di eccedenze e differenze. La vita delle due protagoniste è caratterizzata da «scene quotidiane di umiliazione e ammutolimento»¹⁸¹: sono pur sempre due donne che vivono sulla loro pelle la repressione, la violenza fisica e simbolica del maschile che si manifesta in maniera molto più evidente all'interno del rione, ma anche negli ambienti borghesi della Scuola Normale, all'interno del movimento studentesco, del movimento operaio, nella famiglia Airola. Nella quadrilogia, quindi, il punto di vista sviluppato è quello della «lateralità» di un «mondo femminile oppresso da millenni»¹⁸² che proprio grazie a questa sua prospettiva è in grado di dare voce alle «miserie minime»¹⁸³ che abitano i Grandi Fatti.

Ecco che vengono tralasciate le rappresentazioni più stereotipate di periodi che, nella letteratura, è facile spettacolarizzare e idealizzare in onore di un sentimento nostalgico popolare e condiviso: gli anni del boom economico, i rivoluzionari anni 60, i movimenti studenteschi e la protesta giovanile, gli anni dello stragismo, fanno parte di un arco temporale che «va messo [...] sotto processo, guardat[o] con l'occhio distaccato di chi cerca una verità, anche se scomoda»¹⁸⁴. La descrizione disincantata modella un romanzo che mette davanti agli occhi del lettore «stati d'eccezione»¹⁸⁵ emotivi, storici, sociali, che sviano dal comune dipinto della realtà umana. Le subalterne salgono sul palco e hanno a disposizione il mezzo scrittura per «raccontare a fondo, con libertà-anche provocatoriamente-il nostro “di più”», per cercare di «comporre una mappa di cosa siamo

¹⁷⁹ Ead., *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 102.

¹⁸⁰ C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Milano, La Tartaruga, 2023, p. 60.

¹⁸¹ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 250.

¹⁸² *Ivi*, pp. 249-250.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ R. Donnarumma, *Il melodramma, l'anti-melodramma, la Storia: sull'Amica geniale di Elena Ferrante*, in «Allegoria», n. 73, gennaio/giugno 2016, p. 47.

o cosa vogliamo essere»¹⁸⁶. In una intervista concessa ad Elissa Schappell, Ferrante afferma:

Le nostre teste sono affollate di materiali molto eterogenei, frammenti di tempi e intenzioni diverse che convivono e confliggono senza sosta. Come scrittrice preferisco fare conti anche confusi e rischiosi con quella sovrabbondanza, piuttosto che sentirmi al sicuro dentro una schematizzazione che, in quanto tale, finisce sempre per mettere da parte un bel po' di roba vera perchè disturbante. [...] Preferisco pensarmi dentro una matassa ingarbugliata. Le matasse ingarbugliate mi attraggono. Credo che sia necessario raccontare il garbuglio delle esistenze e delle generazioni.¹⁸⁷

L'esperienza personale è collettivizzata attraverso il “noi” plurale, volto principalmente al femminile; Ferrante sposa il motto femminista “il personale è politico”, che inaugura una prassi di sguardi reciproci: «dobbiamo guardare e guardarci»¹⁸⁸ perché «la vicenda individuale più intima [...] è segnata comunque dalla politica, [...] che è il potere e la sua gestione»¹⁸⁹. La storia di Lila e Lenù diventa la storia di tutte, riprendendo il titolo del volume pubblicato da Scarinci. Il processo di formazione di sé, che Pinto battezza con il termine «(auto)bio-mitografia»¹⁹⁰, assegna ad Elena Ferrante un'identità plurima e ricca di significati. Lo spazio letterario si popola di «elementi biografici, storici e mitici»¹⁹¹ assumendo «un'inedita funzione etopoietica»¹⁹². Nella scrittura finzionale è contenuto tutto ciò che l'autrice vuole che le lettrici e i lettori conoscano di lei.

¹⁸⁶ E. Ferrante, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 348.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 323.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 322.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ I. Pinto, *Elena Ferrante. Poetiche e politiche della soggettività*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2020, p. 167.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*.

Capitolo III

Elena Ferrante e la tradizione del femminismo

Una genealogia femminile

Uno dei personaggi femminili più problematici della quadrilogia è sicuramente Melina Cappuccio, descritta impietosamente nell'indice dei personaggi del primo volume, come «vedova pazza»:

Aveva poco più di trent'anni e sei figli, ma ci sembrava una vecchia. Il marito, della sua stessa età, scaricava cassette al mercato ortofrutticolo. [...] Una notte uscì di casa come al solito e morì forse ammazzato, forse di stanchezza. [...] Poi passò un po' di tempo e chissà che cosa successe a Melina.¹⁹³

Nel primo periodo della vedovanza, Melina è aiutata da Donato Sarratore: uomo sposato, a cui «piace fare la femmina»¹⁹⁴ perché porta a passeggio i figli e scrive poesie, «si adoperò molto per lei raccogliendo denaro, abiti e scarpe usate, sistemandole Antonio, il figlio più grande, presso l'officina Gorresio»¹⁹⁵. Sul rapporto tra i due, nascono maldicenze per cui Elena stessa afferma che Melina, di fronte alla particolare devozione e gentilezza di Sarratore, inizia a provare amore e passione. A causa delle voci sulla relazione, la famiglia Sarratore trasloca su richiesta della moglie Lidia. Il momento in cui il rione dice addio alla famiglia è estremamente straziante: Melina si dispera con «grida di tale strazio che, vidi, Lila si mise le mani sulle orecchie. [...] Cominciarono a volare oggetti dalla finestra. [...] Cercai Lila con lo sguardo. Vidi adesso un'altra faccia, una faccia di smarrimento»¹⁹⁶. La sofferenza della donna introduce le due bimbe ad una dimensione dolorosa, ampliata dalla solitudine e dall'incomprensione di cui Melina è vittima. Il legame tra il personaggio della vedova e Sarratore, confermato poi dal libro di poesie autografato che l'uomo le regala, assomiglia all'amore romantico dei romanzi,

¹⁹³ E. Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 34.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 35.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ivi*, pp. 56-57.

tanto che, fa sentire Elena «travolta dalla meraviglia»¹⁹⁷. Si sente in qualche modo testimone di un «amore tragico»¹⁹⁸.

Lila, andando oltre il romanticismo quasi letterario della vicenda, vive in maniera molto più profonda il rapporto con Melina: i due corpi sperimentano allo stesso modo il pericolo della smarginatura. Il primo «gesto indimenticabile»¹⁹⁹ di smarginatura, è descritto nella scena che vede Elena, Lila e Marisa, figlia di Sarratore, tornare da scuola. Tra i vicoli del rione incrociano Melina: «La donna camminava dall'altro lato della strada con passo lento, portando in mano un cartoccio da cui, con l'altra, prendeva e mangiava»²⁰⁰. Lila la raggiunge «tagliando lo stradone, piccola, nera, nervosa» e:

sebbene lo facesse con la sua solita determinazione, era ferma. Ferma dentro ciò che la parente di sua madre stava facendo, ferma per la pena, ferma di sale, come le statue di sale. Aderente. Tutt'uno con Melina che aveva sul palmo lo scuro sapone tenero appena acquistato nello scantinato di don Carlo, e ne prendeva con l'altra mano e se lo mangiava.²⁰¹

Lila, di fronte a Melina, percepisce lo «scombino»²⁰² della sua situazione, e la forte empatia sperimentata nei suoi confronti la porta addirittura a perdere i confini del proprio copro e a fondersi con la vedova. I connotati della ragazza si perdono, ingoiati dal sentimento di pena nei confronti della donna e dalla paura che prova nel vederla così: spezzata e logorata dal dolore. «Il rischio dello sconfinamento dalla ragione alla follia»²⁰³ risiede principalmente, come si è visto, nell'incontro con la cultura patriarcale; in *Storia del nuovo cognome*, Melina si allontana dal rione, nessuno sa dove si sia cacciata e, in un clima di allarme generale, hanno inizio le ricerche che coinvolgono tutti, tutti tranne Lila. Melina verrà ritrovata agli stagni, «seduta nell'acqua, si stava rinfrescando. Il collo e il viso sbucavano dalla superficie verdastra, i capelli erano zuppi, gli occhi rossi, le labbra macchiate di foglioline e di melma»²⁰⁴ e, al suo rientro, Lila la osserva dal cancello della sua casa nel rione nuovo: «pareva commossa dallo spettacolo penoso che dava la vedova sporca, [...]. Ma ne era anche ferita, anche atterrita, [...]»²⁰⁵.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 123.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 124.

¹⁹⁹ T. de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 83.

²⁰⁰ E. Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 37.

²⁰¹ *Ivi*, p. 36.

²⁰² Ead., *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 96.

²⁰³ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 88.

²⁰⁴ E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 96.

²⁰⁵ *Ibidem*.

In questo momento della sua vita, Lila vive stabilmente nella casa del rione nuovo, con il marito Stefano, uomo che non ama, responsabile dell'orrore dello stupro durante la prima notte di nozze. Se Melina diventa pazza a causa di un uomo che prima l'ha sedotta e poi se n'è andato, dunque un uomo assente, il pericolo della pazzia per Lila, risiede in Stefano: una presenza maschile che non le lascia respiro e che «le ha sottratto il mondo di quando era ragazza»²⁰⁶, iniziandola ad una crescita prematura. Come afferma De Rogatis, il legame che unisce Lila e Melina è il legame che unisce le figlie alle madri, un incantesimo letale che aggancia le generazioni e che, per questo, è da rifuggire. Infatti, se nel capitolo precedente si è messo in risalto quanto conti la genealogia femminile per creare una coscienza collettiva in grado di determinare una propria storia, Lila ed Elena sperimentano anche il desiderio di sottrarsi a questa stessa genealogia per sfuggire «ad un destino di depressione e subalternità»²⁰⁷.

Melina, madre simbolica, «impone la propria eredità negativa»²⁰⁸ obbligando Lila ad aggregarsi a quella «massa anonima di donne»²⁰⁹ che condividono lo stesso identico destino. Per sfuggirne Elena usa il mezzo della scrittura e della narrazione: il racconto scritto di sé permette di vedersi dal di fuori e di analizzare in maniera più oggettiva gli ingorghi della propria vita. La pagina accoglie i sentimenti, soprattutto spiacevoli, che Elena prova come fosse un mezzo di espiazione: «mi scoprii più tranquilla, come se la vergogna fosse passata da me al quaderno»²¹⁰. Lila, invece, oltre alla pratica del racconto ad Elena, utilizza anche la creatività come mezzo di riappropriazione del proprio corpo e della propria vita, sopravvissuti alla colonizzazione fisica e mentale del maschio. Lila gioca con la propria capacità inventiva perché si rifiuta di cedere alla stessa sofferenza che, prima di lei, ha investito la vita della madre:

Arrivano vecchi fantasmi. Gli stessi con cui hanno dovuto fare i conti le donne del passato. La differenza è che loro non li subiscono passivamente. Si battono invece e ce la fanno. Non vincono, ma semplicemente vengono a patti con le loro aspettative e trovano nuovi equilibri. Io non le sento come donne sofferenti, ma come donne che lottano.²¹¹

²⁰⁶ *Ivi*, p. 97.

²⁰⁷ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 96.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 97.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 432.

²¹¹ Ead., *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 196.

La gigantografia su cui Lila lavora, esposta nel negozio di scarpe in Piazza dei Martiri, viene spezzettata, tagliata, scarabocchiata, arrivando a compiere un processo di «auto-mutilazione»²¹²; la vera ribellione di Lila, dunque, sta nell'anticipare i tempi e le mosse dei maschi per far sì che sia lei stessa a determinare la propria fine. Per questo, l'immagine finale che si ottiene, è la «sintesi visiva»²¹³ di «un corpo che è sopravvissuto alla mutilazione maschile violandosi, che si è ribellato alla mutilazione mutilandosi, che ha negato la cancellazione cancellandosi»²¹⁴. La fuga dal proprio destino è resa ancora più complicata dall'invidia materna: la madre si torce di rabbia perché vive il superamento del proprio modello. Significativo è il momento descritto in *Storia di chi fugge e di chi resta*, in cui Elena comunica alla propria famiglia, e soprattutto alla madre, che il matrimonio con Pietro sarà solo civile:

[Mia madre] Mi aggredì con voce bassissima e tuttavia gridata, sibilando con gli occhi arrossati: 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 la possibilità avrei fatto le stesse cose tue, capito?²¹⁵

O ancora quando, ormai finito il matrimonio con Pietro, Elena si trova a fare i conti con Immacolata, arrivata appositamente da Napoli per cercare di salvare il buon nome della figlia e, di conseguenza, anche il proprio. Immacolata dà inizio ad uno «spettacolo di smodatezza»²¹⁶ che, come obiettivo finale, ha la riconciliazione della coppia, in nome del rispetto che Elena deve al marito e, soprattutto, alla propria madre:

Mi fece una lunga predica zoppicando avanti e indietro per il soggiorno. Lodò in modo esagerato mio marito, mi ordinò di chiedergli subito perdono. [...] L'elenco che fece delle virtù di Pietro mi parve infinito [...]. Lei lo abbracciò, lo baciò, lo ringraziò per la sua generosità. Di fronte alla quale-mi gridò-io non dovevo che mettermi in ginocchio. [...] Mi colpì con uno schiaffo violentissimo urlando a raffica, [...]. Sentii in quegli attimi la verità della delusione che le stavo dando, tutta la verità dell'amore materno che, disperando di piegarmi a ciò che riteneva il mio bene-vale a dire ciò che lei non aveva mai avuto e che io invece avevo e che fino al giorno prima aveva fatto di lei la madre più fortunata del rione-era pronto a mutarsi

²¹² T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 235.

²¹³ E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 122.

²¹⁴ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 236.

²¹⁵ E. Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 37.

²¹⁶ Ead., *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 53.

in odio e a distruggermi per punirmi dello sperpero dei doni di Dio che stavo facendo.²¹⁷

L'incontro, che aveva intenti riconciliatori, termina in una lite furiosa: di fronte al coraggio di Elena nel seguire le proprie emozioni e non indietreggiare sulla decisione presa, Immacolata disconosce la figlia, dichiarando che «er[a] sempre stata la sua croce»²¹⁸. L'allontanamento dagli ideali della madre e dal futuro che lei stessa aveva immaginato per la figlia, rompono la catena generazionale di trasmissione di obblighi e doveri verso il maschio. Appaiono chiare, una volta per tutte, le diverse soggettività che abitano il rapporto madre-figlia: due soggetti con storie, ambizioni e possibilità diverse.

Il rischio di condividere lo stesso destino della madre, spaventa molto Elena che, già in tenera età, riconosce l'astio interno al loro rapporto. Immacolata è ritratta quasi come un mostro: ha un corpo repellente, l'occhio destro che «non si sapeva mai da che parte guardasse»²¹⁹ e «la gamba offesa»²²⁰, quella destra, per cui sviluppa un'andatura claudicante descritta come «inquietante»²²¹. La paura di assomigliare alla madre si amplifica soprattutto durante la prima gravidanza, momento in cui Elena si accorge di soffrire di sciatalgia; a causa del fastidio, inizia a zoppicare e, terrorizzata, decide di sentire il parere del medico:

Mi rassicurò, disse che era tutto in ordine, [...]. Perché s'è preoccupata tanto mi chiese? Mentii, dissi che non sapevo. In realtà lo sapevo benissimo, avevo temuto che il passo di mia madre mi avesse raggiunto, che si fosse insediato nel mio corpo, che avrei zoppicato per sempre.²²²

Allo stesso modo, le sfortune vissute durante il primo anno di vita della figlia Dede sono ricondotte a qualche superpotere malefico di Immacolata, desiderosa di vendicarsi della figlia che «[ha] cercato per tutta la vita di non assomigliarle»²²³. La tensione intrinseca al rapporto fatto di astio e invidia, si smorza nel momento in cui Elena si rende conto che la madre, perché malata, sta morendo. Si accorge del veloce deperimento nel momento in cui arriva a Napoli, dopo aver preso la decisione di trasferirsi. La trova «assai più magra, le ossa del volto, il naso, le orecchie parevano enormi»²²⁴ e la causa della

²¹⁷ *Ivi*, p. 54.

²¹⁸ *Ivi*, p. 55.

²¹⁹ Ead., *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 40.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem*.

²²² Ead., *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 215.

²²³ *Ivi*, p. 216.

²²⁴ Ead., *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 106.

malattia sembra essere l'insieme di dispiaceri dati da Elena; la madre si stupisce di come lei, che ha studiato ed è laureata, abbia potuto finire divorziata, legata sentimentalmente «al figlio di Sarratore»²²⁵, da cui ora aspetta anche una figlia, residente nel rione napoletano e non più a Firenze.

La scoperta di un cancro incurabile, modellerà il rapporto tra Elena e Immacolata, non più determinato dal sentimento di odio, ma, anzi, completamente trasformato dalla cura e dalla devozione reciproca. Il legame, che si fa triangolare con l'annuncio della terza gravidanza di Elena, non è più mortifero ma si trasforma in una «sincronia di vita e morte» che «non è più vissut[o] come un ulteriore anello della catena che lega le subordinate tra loro, ma come [componente di] una genealogia vitale»²²⁶. Elena riconosce tutta l'ambivalenza del legame con la propria madre, una presenza «ingombrante» che l'aveva fatta sentire «come un verme sotto la pietra, protetta e schiacciata»²²⁷. Nel corso della malattia è Elena che detiene il controllo sul corpo di Immacolata, in una inversione di ruoli parentali per cui la madre si affida sempre di più alla figlia tanto da «aggrapparsi» a lei in questo gioco di vite come vasi comunicanti.

La fragilità e l'intimità del nuovo rapporto permette di sperimentare un nuovo piacere nello stare assieme. Afferma Elena: «Quando mi abbracciava prima che me ne andassi, sembrava che lo facesse per scivolarci dentro e restarci come una volta io ero dentro di lei. I contatti col suo corpo, che quando era sana mi infastidivano, adesso mi piacevano»²²⁸. Quando Immacolata muore, «Elena può permettersi di riconoscere la propria matrofobia»²²⁹, decidendo di andare oltre il lascito di insicurezza, invidia e senso di colpa, riconoscendo invece nel legame femminile uno slancio per la vera affermazione di sé. Non a caso, le ultime parole di Immacolata rimangono impresse nella mente della figlia e risulteranno particolarmente utili per il proseguimento della propria carriera di scrittrice:

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,

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 115.

²²⁷ E. Ferrante, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 206.

²²⁸ *Ivi*, p. 194.

²²⁹ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 117.

per le risorse che avevo accumulato, non mi sarei fatta travolgere da niente. Questa idea mi lavorò dentro e finì per aiutarmi.²³⁰

Elena e Lila allo specchio

Il ciclo narrativo è costruito sul sentimento di amicizia che unisce in modo ambivalente le due protagoniste, Elena e Lila, lungo un arco temporale che va dal 1950 al 2010, anno della sparizione di Lila. Un sentimento fondamentale, che costituisce il centro originale da cui nasce l'intera trama e su cui si basano tutte le esperienze vissute dai vari personaggi. Con riferimento alla letteratura italiana, il tema dell'amicizia femminile è del tutto secondario. Le prime eccezioni corrispondono ad alcune novelle che hanno come protagoniste due donne, in relazione tra di loro, in quanto padrone e serve o nutrici e fanciulle. La difficoltà nel dare spazio a questo tipo di rapporto deriva da una mancanza di rappresentazione: «L'isolamento domestico, la mancanza di tempo, la non disponibilità di luoghi pubblici che agevolino il ritrovo»²³¹, scoraggiano la reale formazione di legami amicali femminili e, come conseguenza, ne rendono impossibile il racconto.

Attingendo dal proprio immaginario e da stereotipi sociali e culturali prettamente occidentali, il rapporto tra donne è descritto seguendo i due sentimenti di rivalità, sviluppatasi in seno ad un sentimento amoroso, o di solidarietà, con l'obiettivo di «far fronte ad un mondo maschile, retto da altre regole, che risultano di sopraffazione o di non riconoscimento delle identità femminili». Il binarismo entro il quale è sempre stata descritta l'amicizia femminile non rende giustizia alla complessità del rapporto che deve la sua natura alla mancanza di codici sociali, di convenzioni, obblighi e prescrizioni che invece caratterizzano le interazioni tra persone del genere maschile. De Rogatis fa notare come l'uomo sia portato a rispondere ad «un codice di comportamento transnazionale»

²³⁰ E. Ferrante, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 207.

²³¹ G. Pagliano, "L'amicizia taciuta: i testi letterari" in "Memoria. Rivista di storia delle donne", n. 32, 1991, Rosenberg & Sellier, 1991, p. 19.

dietro al quale si nasconde «un’aspirazione maschile alla signoria: un ethos che, almeno sul piano virtuale, rende liberi [...], socialmente comunicativi e fraternamente alleati»²³².

Il legame tra donne è rimasto invece invisibile e residuale, uno spazio dunque senza regole, «un territorio con codici fragili dove amare, trascina con sé di tutto, sentimenti elevati e pulsioni ignobili [...], fatto di affetto ma anche di disordine, instabilità, incoerenza, subalternità, sopraffazione, cattivi umori»²³³. In *L’amicizia taciuta: i testi letterari*²³⁴, Graziella Pagliano afferma quanto sia efficace il genere epistolare per una rappresentazione più complessa, autonoma, riflessiva dell’amicizia femminile, retta su scambi di idee e punti di vista:

Quel ragionare sul particolare, quel collegamento tra eventi passati, presenti e futuri, quell’attribuzione di senso agli accadimenti, o anche semplicemente quel dire e quell’ascoltare, che sono già una prima distanza dai coinvolgimenti, in vista di un pensare dialogico.²³⁵

L’amicizia di Elena e Lila resiste nel tempo grazie alla scrittura che viene utilizzata in diversi modi dall’una e dall’altra ma che sempre tiene vivo il legame tra le due e in qualche modo ne giustifica l’esistenza. In quarta elementare Lila scrive *La fata blu*, «un romanzo appassionante e ricco di parole difficili»²³⁶ che raccoglie tutta la genialità della piccola; *Piccole donne* è il libro che condividono, una scusa per darsi appuntamento in cortile, leggerlo a mente o ad alta voce, sempre una vicina all’altra, e poi discuterne assieme. I diari sono oggetti “del paradosso” perché tenuti nascosti da Lila, allontanati da Elena per paura del confronto, dunque assenti nella narrazione ma incredibilmente presenti, perché la storia contenuta in quei quaderni è, in parte, la stessa storia raccontata dal personaggio di Elena. Sempre Elena, in età adulta, pubblica una serie di romanzi; il primo, autobiografico, esce nel 1968 e racconta l’estate ad Ischia, frammenti di vita napoletana e rionale, con l’obiettivo di scaricare un sentimento di vergogna derivato da una delusione. Il libro, che verrà poi anche pubblicato, non è altro che una rielaborazione del racconto di Lila *La fata blu*. Sostiene Elena:

²³² T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 58.

²³³ E. Ferrante, *La Frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 231.

²³⁴ G. Pagliano, “L’amicizia taciuta: i testi letterari” in “Memoria. Rivista di storia delle donne”, n. 32, 1991, Rosenberg & Sellier, 1991.

²³⁵ *Ivi*, p. 23.

²³⁶ E. Ferrante, *L’amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 67.

Le paginette infantili di Lila erano il cuore segreto del libro. Chi avesse voluto sapere cosa gli dava colore 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.²³⁷

La scrittura è un tramite, mezzo che rende possibile la compenetrazione delle due vite. Qualche anno più tardi, dopo la nascita della seconda figlia, Elena scrive un altro romanzo in cui raccoglie tutto ciò che l'amica le ha comunicato in una delle interurbane da Firenze a Napoli: «Mescolai [...] i tumulti del presente con le voci distanti, l'agiatezza di adesso e la fatica che avevo fatto per tirarmi fuori dalle mie origini, l'ansia di perdere ogni cosa e la fascinazione del regresso»²³⁸. Una copia arriva anche a Lila che, profondamente amareggiata e delusa dal contenuto del libro, scoppia in una crisi di pianto:

Non le devi scrivere queste cose Lenù, tu non sei questo, niente di quello che ho letto ti assomiglia, è un libro brutto, brutto, brutto, e anche quello precedente lo era. [...] Non farmi leggere più niente, non sono adatta, mi aspetto da te il massimo, sono troppo sicura che sai fare meglio, voglio che tu faccia meglio, è la cosa che desidero di più perché chi sono io se tu non sei brava, chi sono?²³⁹

Il valore che Elena acquista in quanto scrittrice affermatasi con la pubblicazione del primo libro, diventa valore aggiunto anche per la vita di Lila, che riempie addirittura il suo essere dei successi dell'amica. De Rogatis parla di «identificazione proiettiva» per cui vale la regola del «quello che fai tu, faccio io»²⁴⁰ che, in questo caso, si trasforma in “quello che sei tu, sono anche io”: espressione di una sovrapposizione tra le due figure, che arrivano a fondersi l'una con l'altra.

La sovrapposizione tra le due esistenze, è vissuta con forte angoscia da parte di Elena che sperimenta una sensazione di disuguaglianza e disparità in più occasioni. Uno tra tutti, l'episodio parallelo della prima notte in cui Lila e Nino dormono assieme, e la notte sulla spiaggia dei Maronti per Elena. Lei sa con certezza che, quella notte, Lila e Nino avrebbero consumato il loro amore e riesce a dare una spiegazione logica alla sua

²³⁷ Ead., *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 453.

²³⁸ Ead., *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 240.

²³⁹ *Ivi*, p. 247.

²⁴⁰ E. Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 51.

incapacità di instaurare un rapporto amoroso con lo stesso ragazzo, che da sempre la affascina:

Capii all'improvviso perché non avevo auto Nino [...]. 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, [...]. Lei insomma si era meritata Nino perché riteneva che amarlo significasse provare ad averlo, non sperare che lui la volesse.²⁴¹

Il desiderio di non essere da meno e la paura di riconoscere la propria vita come vuota porterà Elena, durante una vacanza ad Ischia in compagnia della famiglia Sarratore, a perdere la verginità con Donato, il padre Nino. Elena comunque non è soddisfatta e continua a percepire la propria subalternità tanto che la genialità di Lila, che sta proprio nella sua capacità di farsi attraversare dalla vita, rimarrà una capacità desiderata da Elena, ma mai posseduta. Per contro, Lila soffre la sua subalternità in fatto di istruzione tanto che, anche da sposata, partecipa agli studi dell'amica invitandola in casa a studiare, comprandole libri nuovi, aiutandola nella ripetizione delle varie materie. La stessa autrice scrive: «I moltissimi fatti della vita di Lila ed Elena mostreranno come l'una tragga forza dall'altra. Ma attenzione: non solo nel senso aiutarsi, ma anche nel senso di saccheggiarsi, rubarsi sentimento e intelligenza, levarsi reciprocamente energia»²⁴².

In questo continuo gioco di scambi, che consta di «addizione e sottrazione, acquisto e perdita, [...] pieno e vuoto»²⁴³, il personaggio di Elena vive il rapporto con l'amica con un costante senso di perdita, per cui Lila rappresenterà sempre un “di più” ai suoi occhi: Lila che da bambina ha avuto il coraggio di sfidare la maestra Oliviero e i maschi che lanciano pietre, Lila che eccelle a scuola ed è la più brava della classe, Lila che a sedici anni si sposa con Stefano, proprietario della salumeria del Rione, che avrà una casa di proprietà, che avrà il coraggio di trasgredire al vincolo del matrimonio, che farà di tutto per non cadere nelle mani dei Solara, che tenterà anzi di usarli a suo piacimento lavorando nel campo dell'informatica e che poi, assieme al nuovo compagno Enzo, aprirà l'azienda di proprietà “Basic Sight”. Il moto continuo di Lila è caratterizzato da un nuovo tipo di intelligenza, ansiosa e creatrice di nuovi traguardi da raggiungere,

²⁴¹ Ead., *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 288.

²⁴² Ead., *La Frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 227.

²⁴³ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 64.

necessari per non cedere alla realtà delle cose, troppo terribile da accettare. Lila fa della propria esistenza uno «strumento di lotta quotidiana»²⁴⁴, è la figura a cui è attribuito il ruolo di «guida creativa [...] colei che batte i sentieri inesplorati e pericolosi per prima»²⁴⁵, mentre Elena sarà costretta a regolare il proprio passo su quello dell'amica, decidendo di «non perderla mai di vista anche se si fosse infastidita e [l'] avesse cacciata»²⁴⁶. Elena assume il ruolo di ancella, rappresentante di una cultura che non innova, ma riproduce e chiosa idee già note: «Lena [...] è il tormentato punto di arrivo del vecchio sistema», esponente di un «sistema d'istruzione che ha cementato vecchie gerarchie»²⁴⁷. Elena che si sente guardiana di sé stessa, prigioniera del suo stesso ordine. Nel momento in cui sta giungendo a termine il suo percorso alla Normale di Pisa, si rende conto di quante esperienze abbia perso a causa della sua diligenza:

Ero stata troppo miserabile, troppo schiacciata dall'obbligo di eccellere nello studio. Al cinema c'ero andata poco o niente. Non avevo mai comprato dischi, come mi sarebbe piaciuto. Non ero diventata fan di cantanti, non ero corsa ai concerti, non avevo collezionato autografi, non mi ero mai ubriacata, [...]. Ora che ho qualche soldo, pensai, ora che chissà quanti ne guadagnerò, posso recuperare qualcuna delle cose perdute. O forse no, ero troppo colta, troppo ignorante, troppo controllata, troppo abituata a raffreddare la vita immagazzinando idee e dati [...], insomma troppo ottusamente compiuta dentro un ordine che lì pareva tramontato.²⁴⁸

De Rogatis definisce con il termine «invidia primaria»²⁴⁹ uno dei tratti che regola il loro rapporto amicale: nel momento in cui Elena si renderà conto di essere in una posizione subalterna rispetto a Lila, cercherà in ogni modo di accelerare il passo per superarla e trovarsi in testa. Il continuo scambio di prime posizioni avviene a costo di qualche sgambetto. Elena sa che il suo punto forte, quello che manca all'amica, è l'istruzione e, nel momento in cui si rende conto che sarà l'unica a proseguire gli studi, non perde occasione per ribadire che da sola «[sarebbe andata] alla scuola media, e lei no»²⁵⁰. Allo stesso modo Lila utilizza il progetto delle scarpe, «esperimento creativo e

²⁴⁴ E. Ferrante, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 361.

²⁴⁵ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 66.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ E. Ferrante, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 360.

²⁴⁸ Ead., *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, pp. 58-59.

²⁴⁹ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 70.

²⁵⁰ E. Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 77.

imprenditoriale»²⁵¹ volto ad escludere Elena dal suo futuro e a convincersi del fatto che «sapeva fare bene le cose, anche se non veniv[a] più a scuola»²⁵².

Il continuo riferimento all'altra può essere associato alla pratica del rispecchiamento, citata da Gabriella Paolucci. Il rispecchiamento, scrive la studiosa, è da considerarsi «la figura centrale dei canoni dell'amicizia femminile»²⁵³, attraverso cui lo specchio e la scoperta dell'altro può divenire strumento di presa di coscienza della propria situazione in quanto donna. Il femminismo «riconosce e dà autorevolezza alla pluralità di modi di essere delle donne», ciascuno «riconosciuto intrinsecamente autentico, per il fatto stesso che fa parte della soggettività femminile»²⁵⁴. Questa “frantumaglia” di corpi e personalità femminili, risulta essere sostanzialmente vitale per le due amiche che, sorvegliando le rispettive immagini, non rimangono mai ferme: ciascuna è per l'altra propulsore di cambiamento. Dunque, intrinseca al continuo tentativo di raggiungersi e superarsi è anche la forza promotrice che fa delle due protagoniste personaggi estremamente insoddisfatti e mobili. Proprio il gioco di specchi, coniugato alla teoria femminista, permette alle due amiche di sviluppare un rapporto ambivalente e complesso, fatto di sentimenti ed emozioni contrastanti:

Il rispecchiamento [...] è strumento di modificazione contemporanea dell'Io che rispecchia e del Sé che viene rispecchiato: dell'io e del tu della relazione amicale. [...] È il veicolo attraverso il quale i rapporti amicali tra donne, dentro e fuori il piccolo gruppo femminista, diventano la sede più propria in cui si esperisce la profondità del “noi”.²⁵⁵

Altra pratica che caratterizza l'amicizia femminile, secondo Paolucci, è l'affidamento, una prassi naturale che permette la costruzione del rapporto, basato su fiducia e affetto. L'affidamento è veicolo di «concreta solidarietà femminile»²⁵⁶. In *Storia di chi fugge e di chi resta*, Elena torna a Napoli per assistere Lila che si trova in uno stato di salute preoccupante. Le condizioni di lavoro, i continui scontri con i colleghi della fabbrica e il dirigente Bruno Soccavo, le conseguenze della propria partecipazione alle riunioni del sindacato, le preoccupazioni per il figlio, la smarginatura, portano Lila a

²⁵¹ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 67.

²⁵² E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 143.

²⁵³ G. Paolucci, “Amiche. Figure dell'amicizia femminile e femminismo” in “Memoria. Rivista di storia delle donne”, n. 32, 1991, Rosenberg e Sellier, 1991, 62.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 63.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 64.

sperimentare uno stato di debolezza nuova, mista a rabbia e inquietudine. «Lila strinse forte i pugni, detestava la debolezza che si sentiva in corpo. La stanza ondeggiava, i corpi delle cose morte e delle persone vive si dilatavano»²⁵⁷. Si tratta di un altro episodio di smarginatura, sorvegliato da Elena che si prende cura dell'amica.

Lila, nel caso in cui dovesse morire, sarebbe pronta ad affidarle il figlio e le chiede di rimanerle accanto per tutto il corso della notte: «mentre uscivo dalla stanza Lila sussultò nel dormiveglia, mormorò: Guardami finché non mi addormento. Guardami sempre anche quando te ne vai da Napoli. Così so che mi vedi e sto tranquilla»²⁵⁸. Lila affida dunque la propria vita ad Elena in quanto unica persona che potrebbe realmente salvarla dalla perdita di sé stessa. Leggendo la dichiarazione di Lila, si ha ben chiaro quanto forte sia il loro legame fatto di presenza e vicinanza, ma anche di assenza e lontananza, che però non impedisce alle due donne di costruire una dimensione collettiva in cui le due figure si attraversano fino a combaciare, «come se fossero d'aria»²⁵⁹. Ne risulta un nuovo nucleo, una nuova personalità, un "noi" nato da un rapporto di coppia «liberatore di energie»²⁶⁰ che ben presto «si diramano in altri rapporti suscitati dalla possibilità nuova di mettere in gioco l'interezza della propria umanità, mente e corpo di donna»²⁶¹. Nasce dunque un luogo di «verità collettiva, un contenuto che può essere anche strumento di trasformazione»²⁶², per la nascita di una «socialità femminile»²⁶³ completa e integra grazie allo strumento dello specchio che contiene sé stessa e l'altra.

²⁵⁷ E. Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 148.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 159.

²⁵⁹ Ead., *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 357.

²⁶⁰ G. Paolucci, "Amiche. Figure dell'amicizia femminile e femminismo" in "Memoria. Rivista di storia delle donne", n. 32, 1991, Rosenberg & Sellier, 1991, p. 64.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ivi*, p. 58.

²⁶³ *Ibidem*.

Lo sguardo maschile

Nel suo studio sull'opera di Ferrante, De Rogatis rimarca come la violenza che caratterizza la vita delle due protagoniste sia pervasiva e abbia diversi punti di origine. Il rione napoletano che fa da sfondo alla vita delle due amiche è intriso di un tipo di violenza che non deriva solamente dal vincolo della bassa estrazione sociale, ma ci parla di una cultura intrisa di codici patriarcali, propri dei personaggi del rione, quanto di quelli pisani o fiorentini, a prima vista emancipati. Elena e Lila nascono dentro al labirinto dell'orrore che vive e tramanda regole culturali applicate «dai padri sulle figlie, dai mariti sulle mogli, dai bambini sulle bambine, dai fratelli sulle sorelle e-nella forma vicaria dell'autorità patriarcale-dalle madri sulle figlie»²⁶⁴. Nel rione la violenza è esplicita perché fisica, con conseguenze devastanti su chi la subisce ma anche su chi la esperisce:

[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 tormentavano. Si trascinavano magrissime con gli occhi e le guance infossate, o con sederi larghi, caviglie gonfie, petti pesanti, le borse della spesa, i bambini piccoli che le tenevano le gonne e che volevano essere presi in braccio. [...] Erano state mangiate dal corpo dei mariti, dei padri, dei fratelli, a cui finivano sempre più per assomigliare [...]. Quando cominciava quella trasformazione? Con il lavoro domestico? Con le gravidanze? Con le mazzate?²⁶⁵

La prima smarginatura sperimentata da Lila ha come causa scatenante la precedente smarginatura del fratello Rino che, preso da una smania di potere e supremazia nei confronti dei fratelli Solara, perde i propri confini fino a diventare “altro”, irriconoscibile: «Il suo corpo è il primo a cambiare, perdendo i confini e la fisionomia che aveva sempre avuto [...]. Qualcosa violò la struttura organica di suo fratello, esercitò su di lui una pressione così intensa che ne spezzò i contorni [...]»²⁶⁶. Dal corpo di Rino emerge la barbaria del desiderio di dominio e di supremazia paragonabile a quello vissuto da Stefano, la prima notte di nozze, nei confronti del corpo di Lila. Dopo aver abbandonato la scuola, Lila si lancia nel progetto delle scarpe e nel sogno del nuovo calzaturificio Cerullo che dovrebbe assicurare alla famiglia una certa stabilità economica e un nuovo tipo di benessere sociale. Sotto il desiderio di rimodernare e cambiare la

²⁶⁴ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 211.

²⁶⁵ E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 102.

²⁶⁶ Ead., *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 172.

produzione del calzaturificio, in realtà, si nasconde un desiderio di rivalsa e miglioramento per tutto il rione.

Il mito del nuovo calzaturificio e di una vita migliore per la propria famiglia, porta Lila a sposare Stefano del quale scopre la vera natura sul finire del matrimonio, quando nella sala da pranzo scelta dai due novelli sposi per i festeggiamenti, entrano anche i due fratelli Solara. In particolare, Michele indossa il modello di scarpe create da Lila e regalate a Stefano, simbolo del loro amore e dell'accordo economico tra le due famiglie. Il dono delle scarpe che Stefano fa a Michele, metaforizza il fatto che Lila, a sua volta, per vedere realizzato un cambiamento impossibile, si sia venduta a un uomo che ha obiettivi e valori ben diversi da quelli dichiarati. Lila, mettendo al primo posto la propria famiglia, il futuro del calzaturificio e il futuro del rione, perde sé stessa nel labirinto e si imbatte nel Minotauro la prima notte di nozze. Durante il viaggio verso l'alloggio di Amalfi, Lila, esterrefatta da ciò che aveva visto sul finire della festa, è in preda ad una crisi di rabbia:

Calmarsì quando tutt'e tre l'avevano trattata come una pezza per lavare per terra?
Come una mappina? Non mi voglio calmare, gridò, *strunz*, riportami subito a casa
mia, quello che hai detto adesso lo devi dire ripetere davanti a quegli altri due uomini
di merda, *uommen 'e mmerd*.²⁶⁷

L'espressione in dialetto utilizzata con tono sprezzante, la porta a «passare un limite imposto dalla cultura patriarcale»²⁶⁸. Stefano «la colpì in faccia con la mano robusta, uno schiaffo violentissimo che le sembrò un' esplosione di verità»²⁶⁹, perché non più forte della sua posizione di uomo e di padrone all'interno della coppia. Ha inizio così la trasformazione: il ragazzo perde confini e connotati conosciuti fino ad allora. Lila ne descrive la metamorfosi mentre i due sono seduti a tavola in un ristorante e si rende conto dell'errore commesso quando ha scelto di sposarlo:

[...] L'atterriva, la faceva soffrire la fede spessa che le luccicava all'anulare. [...] Ne aveva una anche Stefano, gli brillava tra peli nerissimi, dita villose [...]. Se lo ricordò in costume da bagno come l'aveva visto al mare. Torace largo, rotule grosse come ciotole rovesciate. Non c'era nemmeno il più piccolo dettaglio di lui che, una volta rievocato, le rivelasse un qualche incanto. Aveva poco o niente a che fare col venditore di salumi che l'aveva attratta, col ragazzo ambizioso molto sicuro di sé ma

²⁶⁷ Ead., *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 33.

²⁶⁸ Ead., *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 316.

²⁶⁹ Ead., *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 33.

di buone maniere, con lo sposo di quella mattina. Mostrava fauci bianchissime, una lingua rossa nel foro buio della bocca, qualcosa in lui e intorno si era spezzato.²⁷⁰

Dopo aver cercato di trascorrere più tempo possibile fuori dalla stanza d'hotel, Lila cede alla stanchezza, i due decidono di rientrare e, nel momento in cui Lila fa capire al marito di non voler avere rapporti, esplode l'episodio di violenza che poi si conclude con lo stupro. Seguendo l'escalation emozionale vissuta da Stefano, dallo sconforto con cui afferma di voler bene a Lila «più che alla madre o alla sorella»²⁷¹, alla furia cieca del momento in cui «con un guizzo animale l'afferrò per la vita, la sollevò per aria e la sbattè sul letto»²⁷², si può individuare il motivo sottostante ai vari comportamenti: Stefano vuole possedere Lila quella notte, e non ammette scuse, perché il sesso quantifica il potere maschile e ne esalta le capacità virili. Ferrante nel raccontare lo stupro, sposta diverse volte l'attenzione sui sentimenti dell'aggressore, in contraddizione anche con quella che può essere la solita narrazione di episodi simili. Il racconto non è vittimistico e non punta a suscitare pietà, al contrario «mette in scena la miseria di molte forme sessuali maschili»²⁷³, giustificate da una serie di pensieri violenti: «L'ordine era: devi fare l'uomo, Ste'; o la pieghi adesso o non la piegherai mai più; bisogna che tua moglie impari subito che lei è femmina e tu maschio e che perciò deve essere ubbidiente»²⁷⁴.

Il passaggio che racchiude in maniera più significativa il delirio di potenza di Stefano è quello in cui, gettata Lila sul letto e posizionatosi sopra di lei, esibisce il fallo come se fosse il trofeo al quale Lila avrebbe dovuto, per forza di cose, ambire, davanti al quale le sarebbe stato impossibile rifiutare l'amplesso. L'episodio è caratterizzato da forte disgusto: «Lo vuoi vedere com'è grosso, eh, di sì, di sì, di sì, finché tirò fuori dal pigiama il sesso tozzo [...] proteso sopra di lei, [...]. Mo' te lo faccio sentire, Lina, guarda quanto è bello. Uno così non ce l'ha nessuno»²⁷⁵. Proprio perché, nella testa di Stefano il sesso maschile è oggetto di desiderio, il sentimento di Lila nei confronti del marito che glielo sta concedendo dovrebbe essere quello di ammirazione, sottomissione, devozione:

Le mormorava all'orecchio: non ti rendi conto di quanto ti voglio bene, me te ne accorgerai, e già domani sarai tu stessa a chiedermi di volerti bene come e più di

²⁷⁰ Ead., *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, pp. 36-37.

²⁷¹ *Ivi*, p. 40.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 217.

²⁷⁴ E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 40.

²⁷⁵ *Ivi*, pp. 41-42.

adesso, anzi, mi supplicherai in ginocchio, e io ti dirò va bene ma solo se sarai ubbidiente, e tu sarai ubbidiente.²⁷⁶

I segni della violenza subita e degli schiaffi rimangono sul volto di Lila anche nei giorni seguenti. Nel momento in cui torna con Stefano al rione e le due famiglie si riuniscono in casa Carracci, nemmeno la madre della ragazza è in grado di dire qualcosa davanti ai segni delle percosse. A partire da questa traumatica esperienza, Lila vive il momento del sesso con gli uomini della sua vita, in maniera più o meno problematica, riconoscendo il «fastidio di chiavare»²⁷⁷, conseguente anche al fatto di doversi adeguare ai desideri degli uomini, legati solamente al momento della penetrazione. Un “fastidio” che in seguito Lila avrebbe riconosciuto come la prova della sincerità del libro di Elena.

La scrittura di Ferrante è fortemente debitrice nei confronti dei testi del gruppo femminista di Milano *Rivolta Femminile* e della sua teorica più famosa: Carla Lonzi. «Filosofa, femminista e studiosa del “Soggetto Imprevisto”»²⁷⁸ a cui la scrittrice si appoggia per raccontare la storia laterale e subalterna di Elena e Lila, i suoi due Soggetti Imprevisti. Il ruolo femminile è vissuto nella sua subalternità, anche da Elena durante i primi anni di matrimonio con Pietro. Il suo personaggio avrà la fortuna di essere contaminato e influenzato da Mariarosa Airota che la spinge verso i rivoluzionari cambiamenti degli ultimi anni sessanta. Il personaggio di Mariarosa colpisce Elena in quanto esempio di tutto ciò che nella vita lei non è stata: «spregiudicata, moderna, del tutto aderente ai fatti del mondo, padrona delle parole politiche quasi quanto gli uomini»²⁷⁹. Molto diversa dal fratello Pietro: «un uomo noioso, lontanissimo dall’attivismo entusiastico della sua famiglia, un Airota mal riuscito»²⁸⁰, che rinchiude Elena nel ruolo di moglie e madre, per questo impossibilitata a dare spazio alle proprie passioni. Ad Elena è richiesta una presenza costante in casa: «io ti lavo, ti stiro i panni, ti pulisco la casa, ti cucino, ti ho fatto una figlia, la cresco tra mille difficoltà, sono sfinita»²⁸¹, mentre il marito non adempie ai propri doveri genitoriali e coniugali:

Era difficile ottenere da lui anche solo piccole cose utili: fare la spesa quando era un po' libero, lavare i piatti dopo cena. [...] Per non innervosirlo imparai anche a non

²⁷⁶ *Ivi*, p. 42.

²⁷⁷ Ead., *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 156.

²⁷⁸ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 268.

²⁷⁹ E. Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 52.

²⁸⁰ *Ivi*, pp. 227-228.

²⁸¹ *Ivi*, p. 221.

dire la mia. Non pareva del resto che ci tenesse. [...] Preferiva soltanto che facessi da ascoltatrice consenziente. E le volte che mi mostravo in disaccordo prendeva un'aria distratta, o diceva col tono che evidentemente usava con gli studenti: sei cresciuta male, [...]. Ero sua moglie, una moglie colta, e si aspettava che gli prestassi molta attenzione [...]; ma l'attenzione doveva essere soltanto affettuosa, pareri non ne voleva, specialmente se gli mettevano dei dubbi. Era come se riflettesse ad alta voce, solo per fare il punto tra sé e sé. Eppure, sua madre era tutt'altro tipo di donna. E anche sua sorella. Ma evidentemente non voleva fossi come loro.²⁸²

Il progressivo allontanamento dei due sposi è accelerato anche dagli interessi di Elena verso gli scritti femministi:

Le frasi provocatorie di Mariarosa e l'invito delle sue amiche mi spinsero a ripescare sotto una pila di libri quel paio di opuscoli che mi aveva regalato tempo prima Adele. [...] lessi per primo, incuriosita dal titolo, Sputiamo su Hegel. [...] Mi colpì ogni frase, ogni parola, e soprattutto la sfrontata libertà di pensiero. [...] Sputare su Hegel. Sputare sulla cultura degli uomini, sputare su Marx, su Engels, su Lenin. E sul materialismo storico. E su Freud. E sulla psicanalisi e l'invidia del pene. E sul matrimonio, e 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 forme organizzative. [...] Restituirmi a sé stesse. Non avere antitesi. Muoversi su un altro piano in nome della propria differenza.²⁸³

L' incontro con questi testi fa nascere il desiderio di risignificare la propria vita al di fuori dell'infelice legame coniugale. La teoria di Lonzi prevede che le donne sperimentino la propria diversità allontanandosi da ogni espressione culturale maschile, compresa l'esperienza della lotta di classe e delle manifestazioni femministe. *Rivolta Femminile* propone un completo allontanamento dalle pratiche sociali, contaminate dal patriarcato e fortemente devote ad un sistema di controllo dei corpi, delle menti, delle identità «di cui l'uomo ci ha dotate»²⁸⁴, un'identità che raccoglie «tutto ciò che il suo (dell'uomo) Io non vuole essere»²⁸⁵. L' incontro di ogni donna con il proprio corpo e con una cultura altra rispetto quella maschile, secondo Lonzi, passa attraverso «la scoperta di un vuoto, quello che scaturisce dal logoramento dei legami, [...] questo vuoto ognuna è sola nell'affrontarlo, nel misurarlo: è appena sopportabile, è il rischio di perdere la ragione. Per questo il gruppo è necessario»²⁸⁶.

²⁸² *Ivi*, p. 252.

²⁸³ *Ivi*, p. 254.

²⁸⁴ M. L. Boccia, *Per una teoria dell'autenticità. Lettura di Carla Lonzi*, in *Memoria. Rivista di storia delle donne*, n. 19-20, Torino, Rosenberg & Sellier, 1987, p. 96.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ *Ibidem*.

Il gruppo costruisce e tutela un'occasione di incontro tra sole donne che, in rapporto le une con le altre, trovano spazio per esprimere la propria coscienza e la propria estraneità. Anche Elena, proprio a fronte di queste letture, sente la necessità di dare importanza e valore alla relazione tra donne e la prima donna con cui pensa di costruire una coscienza collettiva è proprio Lila:

[...] Sentii che avrei dovuto fare qualcosa del genere con Lila, esaminarci nel nostro intreccio con la stessa inflessibilità, dirci fino in fondo le cose che ci tacevamo, [...]. Fu così forte quel bisogno, che ipotizzai di andare a Napoli con le bambine per un po' di tempo, o di chiedere a lei di venire da me con Gennaro, o di scriverci. [...] Le raccontai del libro di donne che stavo leggendo, del gruppo che frequentavo. Mi stette a sentire ma poi rise su titoli come *La donna clitoridea e la donna vaginale* [...]. Finii per concludere che innanzitutto dovevo capire meglio cos'ero. Indagare sulla mia natura di femmina. Avevo ecceduto, mi ero sforzata di darmi capacità maschili. Credevo di dover sapere tutto. Cosa mi importava della politica, delle lotte. Volevo fare bella figura con gli uomini, essere all'altezza. [...] Della loro ragione, la più irragionevole. [...] Ero stata condizionata dallo studio, che mi aveva modellato la testa, la voce. A quali patti segreti avevo acconsentito pur di eccellere.²⁸⁷

Anche in ambienti come l'università o l'aula sindacale, attraversati dalle due protagoniste in un periodo storico estremamente significativo per quanto riguarda il dibattito pubblico su diritti e privilegi, la colonizzazione e la marginalità della figura femminile rimane una costante come caratteristica di un'organizzazione sociale fortemente rivolta a rendere invisibile la donna. Ecco che, dopo aver assistito ad una assemblea in Statale, Elena viene ospitata a casa di Mariarosa assieme a Franco Mari, fidanzato di Elena ai tempi della Normale di Pisa, Silvia e Juan:

[...] Si passò a ragionare dell'arretratezza culturale italiana, del quadro politico uscito dalle elezioni, dei cedimenti a catena della socialdemocrazia, di studenti e repressione poliziesca, di quella che venne chiamata la *lezione della Francia*. Lo scambio tra i due uomini divenne subito polemico.²⁸⁸

La discussione si basa sul solo punto di vista maschile che controlla l'intera conversazione fino a ridurre le tre donne a presenze fantasmatiche, «sonnolente giovenche in attesa che i due tori saggiassero fino in fondo la rispettiva potenza»²⁸⁹. Qualsiasi tipo di intervento viene «ascoltato distrattamente»²⁹⁰ dai due uomini che non lasciano spazio ad alcun tipo di interruzione. Lo stesso tipo di estraneità verrà

²⁸⁷ E. Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 256.

²⁸⁸ *Ivi*, p. 62.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 63.

²⁹⁰ *Ibidem*.

sperimentata da Lila in occasione della prima riunione sindacale a San Giovanni a Teduccio in cui dichiara:

Le operaie devono farsi toccare il culo dai capetti e dai colleghi senza fiatare. Se il padroncino ne ha necessità, qualcuna deve seguirlo nella camera della stagionatura, cosa che chiedeva già suo padre, forse anche suo nonno, e lì, prima di saltarti addosso, quello stesso padroncino ti tiene un discorsetto collaudato su come lo eccita l'odore dei salumi.²⁹¹

Alla stessa riunione sono presenti anche Enzo e Pasquale che di fronte alle confessioni di Lila, si rabbuiano. «Enzo aveva di sicuro sotto gli occhi, in fabbrica, qualche operaia sfiancata dalla fatica, dalle umiliazioni e dagli obblighi domestici»²⁹², il rammarico dei due uomini non deriva dal fatto che riconoscono la gravità degli eventi raccontati da Lila, ma dal fatto che loro, l'amico d'infanzia Pasquale e il compagno Enzo, non abbiano saputo proteggerla come conviene con un qualsiasi oggetto di proprietà.

²⁹¹ *Ivi*, p. 106.

²⁹² *Ivi*, p. 108.

Bibliografia

- Benini, Annalena. 2013. *Le amiche geniali*, in “Il Foglio”, ultimo accesso 16.10.25.
- Bertaggia, Carolina. 2025. “*Fatte male nel sesso*” quando a parlare sono le donne. Tra piacere e colpa, corpi di carne e stelle ne *L’Amica Geniale* di Elena Ferrante, in M. Galiñanes Gallèn, L. Salis, A. Cattani (a cura di), *Il corpo che abito. Visioni e riflessioni nella letteratura e dintorni*, Madrid, DICKYNSON, ultimo accesso 5.11.2025.
- Bisogno, Anna. 2025. *La Macchina Narrativa della Fiction Italiana: Memoria, Storia e Sapere Implicito ne La meglio gioventù, L’amica geniale, 1992 ed Esterno notte*, in “Science e Philosophy”, n. 1, vol. 13, ultimo accesso 16.10.25.
- Bisoni, Claudio. Farinacci, Elisa. 2020. *L’amica geniale: anatomia di una comunità interpretativa transnazionale*, in “Cinergie – il cinema e le altre arti”, n. 18, ultimo accesso 16.10.25.
- Boccia, Maria Luisa. 1987. Per una teoria dell’autenticità. Lettura di Carla Lonzi, in “Memoria. Rivista di storia delle donne”, Rosenberg & Sellier, Torino.
- Colombo, Andrea. 2013. *L’empatia di un’era nel prisma dell’esistenza*, in “Il Manifesto”, ultimo accesso 16.10.25.
- De Rogatis, Tiziana. 2018. *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o.
- De Rogatis, Tiziana. 2021. *Amicizia, ricerca, trauma: leggere Elena Ferrante nel contesto globale*, in “Global Perspectives, Trauma, and the Global Novel: Ferrante’s Poetics between Storytelling, Uncanny Realism, and Dissolving Margins.” MLN volume 136, n. 1, ultimo accesso 16.10.25.
- De Rogatis, Tiziana. 2016. *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell’Amica geniale*, in “Allegoria”, n. 73, gennaio/giugno, pp. 123-138, ultimo accesso 26.11.25.
- Donnarumma, Raffaele. 2016. *Il melodramma, l’anti-melodramma, la Storia: sull’Amica geniale di Elena Ferrante*, in “Allegoria”, n. 73, gennaio/giugno, ultimo accesso 26.11.25.
- Ferrante, Elena. 2011. *L’amica geniale*, Roma, Edizioni e/o.
- Ferrante, Elena. 2012. *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o.
- Ferrante, Elena. 2013. *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o.
- Ferrante, Elena. 2014. *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o.
- Ferrante, Elena. 2016. *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o.
- Ferrante, Elena. 2019. *L’invenzione occasionale*, Roma, Edizioni e/o.
- Fortini, Laura. 2012. *Due ragazze del secolo scorso raccontate da Elena Ferrante*, in “Il manifesto”, ultimo accesso 16.10.25.
- Galella, Luigi. 2006. *Ferrante è Starnone. Parola di computer*, in “L’unità”, ultimo accesso 16.10.25.

- Gambaro, Elisa. 2021. *The TV Series My Brilliant Friend: Screen-shaping Ferrante's Storytelling for a Wider Audience*, in "MLN, Italian Issue" n. 1, vol. 136, 209-223, ultimo accesso 16.10.25.
- Gatti, Claudio. 2016. *Ecco la vera identità di Elena Ferrante*, in "Il Sole 24 ore", sezione cultura, ultimo accesso 16.10.25.
- Gatto, Simone. 2006. *Starnone-Ferrante: quando il senso di colpa genera doppi*, in "Lo specchio di carta", ultimo accesso 16.10.25.
- Gherzi, Giorgia. 2022. *L'identità non occasionale. La costruzione del sé negli scritti saggistici di Elena Ferrante*, ultimo accesso 5.11.25.
- Ingallinella, Laura. 2012. *Sul metro incerto delle parole: "Storia del nuovo cognome" di Elena Ferrante*, in "Critica Letteraria", ultimo accesso 4.02.26.
- Irigaray, Luce. 1977. *Questo sesso che non è un sesso*, Milano, Feltrinelli.
- La Capria, Raffaele. 2014. *Il labirinto nero di Elena Ferrante. A Napoli la vita è un rione infetto*, in "Corriere della sera", ultimo accesso 16.10.25.
- Lonzi, Carla. 1970. *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Roma, Editoriale grafica.
- Marchese, Lorenzo. 2012. *L'autofiction*, in R. Castellana (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carrocci.
- Milkova, Stiliana. 2017. *Il Minotauro e la doppia Arianna: spazio liminale, labirinto urbano e città femminile ne L'amica geniale di Elena Ferrante*, in "CONTEMPORANEA, rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione", volume 15, ultimo accesso 16.10.25.
- Murri, Paola. 2011. *Torna Elena Ferrante tra i segreti di Napoli*, in "La Repubblica", ultimo accesso 16.10.25.
- Pagliano, Graziella. 1991. *L'amicizia taciuta: i testi letterari*, in «Memoria. Rivista di storia delle donne», n. 32, 2, pp. 18-28.
- Palieri, Maria serena. 2011. *Lenù e Lila: chi delle due è l'amica geniale?*, in "L'Unità", ultimo accesso 16.10.25.
- Palieri, Maria Serena. 2013. *Donne pensate da una donna*, in "L'Unità", ultimo accesso 16.10.25.
- Paolucci, Gabriella. 1991. *L'amicizia taciuta: i testi letterari*, in «Memoria. Rivista di storia delle donne», n. 32, 2, pp. 56-67.
- Pfirsich, *La città frammentata. Geografia sociale di una metropoli europea in crisi* in L. Rossomondo (a cura di), *Lo stato della città. Napoli e la sua area metropolitana*, Napoli, Monitor, ultimo accesso 26.11.25.
- Pinto, Isabella. 2020. *Elena Ferrante, potiche e politiche della soggettività*, Milano-Udine, Mimesis.
- Saviano, Roberto. 2015. *Cara Ferrante ti candido al premio Strega*, in "La Repubblica", ultimo accesso 16.10.25.

Schwartz, Cecilia. 2020. *Ferrante Feud: The Italian Reception of the Neapolitan Novels before and after their International Success*, in THE ITALIANIST, n. 1, vol. 40, pp. 122-142, ultimo accesso 16.10.25

Segnini, Elisa. 2017. *Local Flavour vs Global Readerships: The Elena Ferrante Project and Translatability*, in THE ITALIANIST, n. 1, vol. 37, ultimo accesso 16.10.25.

Simonetti, Gianluigi. 2018. *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino.

Simonetti, Gianluigi. 2020. *Elena Ferrante, alla ricerca della verità nella violenza*, in “Il Sole 24 ore”, <https://www.ilsole24ore.com/art/elena-ferrante-ricerca-verita-violenza-ACPkOU8>, ultimo accesso 16.10.25.

Turchetta, Gianni. 2020. *Napoli planetaria: il rione-mondo di Elena Ferrante*, in “mediAzioni”, n. 28, ultimo accesso 26.11.25.

Tuzzi, Arjuna e Cortelazzo Michele. 2018. *Drawing Elena Ferrante's Profile*. Workshop Proceedings, Padova, Padova University Press.

Wood, James. 2013. *Women on the verge*, in “The New Yorker”, ultimo accesso 16.10.25.

Zunino, Claudia. 2012. *Elena Ferrante, L'amica geniale*, in “Doppiozero”, ultimo accesso 16.10.25.