

Massimo Fusillo

Sulla smarginatura. Tre punti-chiave per Elena Ferrante

1. Addiction (la serialità)

Quasi tutti i lettori che amano la tetralogia di Elena Ferrante, e anche una parte di quelli che non la amano, sottolineano la dipendenza che questa lettura provoca, come una sorta di droga. Non a caso per il crescente successo internazionale dei *Neapolitan Novels* si è parlato di *Ferrante fever*, che richiama alla mente la *Wertherfieber* e tutta la tradizione della lettura patologica. Basta poco, secondo me, per capire che questa dipendenza non è solo l'effetto di una strategia efficace, come in tanta letteratura e in tanto cinema di consumo (e in ogni caso si tratta di un effetto non facile da raggiungere, certamente significativo): è invece parte di un sistema più complesso, che ha a che fare con la grande se non con la grandissima letteratura. Per prima cosa però bisogna capire come funziona questa dipendenza, e come si collega alla struttura seriale.

La serialità, intesa come pubblicazione a intervalli regolari di un'opera suddivisa in unità separate e consecutive, è un fenomeno che caratterizza tutta la piena modernità, e che sta assumendo oggi un rilievo sempre maggiore, disseminandosi in tutti i media e in tutte le culture, nella produzione d'élite come in quella di massa. Le serie televisive di qualità sono considerate sempre più le vere eredi contemporanee del romanzo realista, al centro di un universo narrativo in continua espansione, che tende a superare tutti i confini; e non è un caso che *L'amica geniale*, che inizia in ogni volume con un'utile lista dei personaggi, stia diventando una serie tv in quattro stagioni e 32 episodi. Elena Ferrante sa infatti sfruttare tutte le potenzialità del racconto seriale: soprattutto il suo esprimere al meglio il potere metamorfico del tempo. Questa è una caratteristica che si ritrova in tutte le opere che dilatano al massimo i confini temporali del testo: è un piacere che conoscono bene i lettori di Proust, quando nella *matinée* Guermantes del *Tempo ritrovato* incontrano tanti personaggi totalmente trasformati nell'aspetto, nella condizione esistenziale e sociale, nei rapporti amorosi. *L'amica geniale* ci fa abbracciare l'intero arco di un'esistenza, dall'infanzia alla vecchiaia, ed è costellata da metamorfosi sorprendenti di numerosi personaggi, fino al quarto e ultimo (?) volume, in cui abbondano le morti che, come diceva Pasolini, compiono un montaggio della vita umana, e danno un senso retrospettivo ai singoli personaggi (e questo vale anche per le forme attenuate di morte, come malattia o vecchiaia estrema). In fondo sta tutto qui il piacere del racconto seriale: sorprendersi per la metamorfosi prodotta dal tempo, ma anche cogliere alcuni tratti di permanenza, e rileggere retrospettivamente tutta l'evoluzione di un personaggio alla luce della sua trasformazione finale. È quello che suc-

cede con l'oggetto d'amore ossessivo della narratrice protagonista, Nino Sarratore, che dopo il forte impegno politico giovanile finisce socialista craxiano coinvolto negli scandali di Tangentopoli e poi sempre più organico al potere: una fine che getta una luce all'indietro sui suoi tratti di superficialità.

In Elena Ferrante questa dialettica fra permanenza e metamorfosi assume un rilievo tematico marcato, che si snoda in parallelo con altre opposizioni di cui parleremo fra poco, come quella fra locale e globale, fra lineare e tortuoso. Con l'eccezione significativa di Lila, tutti i personaggi principali dell'*Amica geniale* cercano di cambiare, di svilupparsi progressivamente nel tempo lineare, e ci riescono anche in parte, ma vengono però sempre un po' riassorbiti dall'ambiente di origine, per cui finiscono per assomigliare inaspettatamente, e desolatamente, ai loro genitori. Con il suo dongiovannismo nevrotico Nino Sarratore ricalca le orme del suo odiato padre, il patetico Donato. Per la narratrice, che ha con la madre un rapporto di tormentata ambivalenza (l'eco dell'*Amore molesto* suona ben chiara), la somiglianza imprevista è un fenomeno che torna più volte: «sei come tua madre se avesse studiato e si fosse messa a scrivere romanzi», le rinfaccerà il marito Pietro (*Sbp*, 56), mentre poco dopo, litigando con Nino dopo aver scoperto che non si è separato dalla moglie, si troverà a urlare in dialetto e a sentirsi spossata dell'identità, fenomeno evidenziato dal corsivo:

Sono sempre io quest'altra così furiosa? Io qui a Napoli, in questa casa lurida, io che se potessi ucciderci quest'uomo, gli ficcherei con tutte le mie forze un coltello nel cuore? Devo trattenerci quest'ombra – mia madre, tutte le nostre antenate –, o devo scatenarla? (Ivi, 85)

Proust riprendeva dalla tetralogia di Wagner l'idea di un fluire infinito del racconto che assecondi il fluire infinito e non segmentato della vita: come è noto, avrebbe voluto pubblicare la *Recherche* senza nessuna cesura grafica, come un unico testo continuo. Nell'*Amica geniale* il lettore è chiamato ad assecondare il flusso ampio e arioso del racconto (non ha senso fare quella lettura a salti così praticata dai critici letterari), controbilanciato solo da una segmentazione accurata (la fine dei singoli capitoli, la cosiddetta *infratextual closure*, è sempre meditata e significativa), e dalla cornice dei capitoli iniziali di ogni libro, che richiama il presente e anticipa alcuni sviluppi, smontando solo un po' la linearità. A potenziare questa scelta di continuità contribuisce uno stile piano, mediano, che segnala l'uso del dialetto ma non lo riporta, come nel brano appena citato (nessuna contaminazione gaddiana, insomma); si tinge talvolta di toni favolistici (pochi momenti che richiamano Elsa Morante, se proprio si deve fare un nome), e si impreziosisce all'improvviso per brevi sintagmi lirici, quasi dei versi: l'allitterazione di «un saettare invisibile dei loro sentimenti

segreti» (*Snc*, 231), o le assonanze di «accanto a Lila, mi sentivo acquitri-nosa, terra troppo intrisa d'acqua» (*Ivi*, 294), o anche solo l'efficacia di un avverbio che condensa la lettura impietosa ed efficacissima degli anni Settanta: «una folla di militanti a pugno fiaccamente chiuso» (*Sbp*, 101).

2. Glocal (il rione)

Nella *Poetica* Aristotele definisce la poesia più filosofica della storia, perché si occupa dell'universale, e non del particolare. Sappiamo come la parola «universale» sia considerata oggi abbastanza insidiosa, perché spesso frutto dell'assolutizzazione impropria di una singola cultura, e sappiamo soprattutto quanto sia difficile capire come funzioni in letteratura l'universalizzazione: come un testo molto radicato nel suo contesto geo-culturale possa raggiungere e appassionare pubblici molto lontani in tutti i sensi, come succede appunto ai *Neapolitan Novels*. Aristotele non ci dà molte indicazioni a riguardo: ci parla della scelta di personaggi non troppo positivi e non troppo negativi, che permettano empatia, ci parla del possibile come più efficace del realmente accaduto, e poco altro. In realtà è più facile dire cosa *non* si deve fare per ottenere l'universalizzazione: non si devono smussare le asperità e le peculiarità più intrinseche di un singolo luogo per avvicinarlo a un pubblico più ampio, perché così si ottiene solo una facile standardizzazione. Al contrario, più il singolo particolare viene caratterizzato con forza, più ha *chance* di diventare universale. Come ha fatto Thomas Hardy con il suo Wessex, immaginario luogo ben connotato della provincia rurale inglese, Elena Ferrante ha scelto come lente focale della sua narrazione un luogo molto circoscritto, un rione di Napoli non specificato, ma potentemente caratterizzato. Personalmente, pur essendo nato a Napoli a via Tasso (la strada in cui la protagonista si trasferisce una volta che ha avuto un certo successo) e avendo studiato anch'io alla Scuola Normale di Pisa, non ho mai riconosciuto nulla di mio: è un'altra Napoli, violentemente contrapposta a quella di Piazza dei Martiri in cui sono cresciuto. Ma proprio perché è un luogo specifico e irripetibile può appassionare lettori colti e comuni di New York o di Copenaghen. Per questo credo che si possa evocare la categoria del *glocal*, che oggi designa una coesistenza quasi paradossale fra valorizzazione delle culture locali e circolazione globale. Anche in questo caso quello che è importante sottolineare è il nesso fra questa caratteristica e i nuclei tematici forti della tetralogia. Nell'*Amica geniale* la tensione fra locale e globale si avverte continuamente: la protagonista esalta il piacere di espandersi che le viene dai viaggi di lavoro prima in Europa poi negli States, e dai trasferimenti a Pisa e Firenze, ma poi torna continuamente nel rione, trasferendovisi con le figlie per un lungo, decisivo periodo, anche se il suo successo di scrittrice le potrebbe permettere di vivere altrove in una situazione meno

degradata. Si tratta di un conflitto fra spinta centrifuga e spinta centripeta, incarnate dalle due protagoniste, Lenù e Lila, e dal loro rapporto unico e inclassificabile, a cui ci dedichiamo ora per l'ultimo punto.

3. Queer (la smarginatura)

Nell'ultimo romanzo della tetralogia la voce narrante della protagonista ricorda di aver scritto un libro «su quanto erano friabili le identità sessuali» (*Sbp*, 173): difficile immaginare un aggettivo più adatto di «friabile» a sintetizzare con una certa efficacia poetica il pensiero queer. E in effetti una lettura in questa chiave del romanzo di Ferrante può essere illuminante e utile per capirne il valore, soprattutto se si tiene presente che il queer è ormai sganciato dalla comunità lgbt, ed è sempre più teso a valorizzare ogni forma di destabilizzazione delle identità non solo sessuali. *L'amica geniale* è infatti la storia di un'amicizia «splendida e tenebrosa» (*Sbp*, 429), di un rapporto a due estremo, intensissimo e totalizzante (coinvolge infatti amori, affetti, maternità, letture, scrittura, politica e tanto altro), e soprattutto non classificabile negli schemi consueti. Non ha molta importanza evidenziare l'attrazione erotica implicita, che traspare dalla scena in cui Elena vede per la prima volta l'amica nuda, al momento in cui sta per indossare l'abito da sposa, e dalla condivisione dell'oggetto d'amore, Nino, soprattutto nel bellissimo lungo episodio a Ischia del secondo romanzo, che ha qualche tratto di utopia poliamorica, ed esalta una categoria molto queer come il tortuoso, contrapposto esplicitamente al lineare. È molto più interessante e produttivo puntare sulle peculiarità del personaggio di Lila, la vera amica geniale, la vera protagonista per il suo magnetismo. Lila ha una capacità incredibile di attrazione e seduzione che destabilizza gli altri con cui interagisce, fino ai limiti dell'(auto)distruzione: la sua sparizione finale, anticipata non a caso nella cornice iniziale, non è che la logica conseguenza di questo suo potere creativo e distruttivo allo stesso tempo, come quello di Dioniso; una sparizione che potrebbe essere facilmente letta nei termini del queer apocalittico del *No future* (anche se la sua sparizione avviene solo dopo che è sparita sua figlia, unica proiezione che aveva avuto verso il futuro). Questa insolita potenza dionisiaca le viene da una percezione violenta dell'instabilità metamorfica del reale, tanto delle persone quanto delle cose, a cui lei stessa ha dato il nome (in fondo molto queer) di «smarginatura», termine che viene introdotto dalla narratrice a inizio della sezione sull'adolescenza nel primo volume, e che poi ritorna in alcuni momenti caratterizzati da una visionarietà magica e orrida, ma molto corporea, ad esempio a proposito del marito:

Specialmente di notte temeva di svegliarsi e trovarlo sformato nel letto, ridotto a escrescenze che scoppiavano per troppo umore, la carne che

colava disciolta, e con essa ogni cosa intorno, i mobili, l'intero appartamento e lei stessa, sua moglie, spaccata, risucchiata in quel flusso sporco di materia viva. (*Snc*, 355)

Nell'ultimo volume leggiamo il momento in cui il personaggio stesso conia il termine smarginatura, e racconta che tutta la propria vita consiste in una difesa, attraverso forme fintamente stabili, contro lo sprofondate continuo «in una realtà pasticciata, collacea» (*Sbp*, 162), dominata dalla sinestesia, evocata con un improvviso passaggio insolito allo stile indiretto libero:

Un'emozione tattile si scioglieva in visiva, una visiva si scioglieva in olfattiva, ah che cos'è il mondo vero, Lenù, lo abbiamo visto adesso, niente niente niente di cui si possa dire definitivamente: è così. Per cui se lei non stava attenta, se non badava ai margini, tutto se ne andava via in grumi sanguigni di mestruo, in polipi sarcomatosi, in pezzi di fibra giallastra. (*Ibidem*)

Questa percezione metamorfica, che avverte di continuo la logica confusiva e caotica dell'inconscio, porta Lila a varie forme di scrittura, dal diario al saggio su Napoli. Per Elena la costruzione progressiva della sua identità di scrittrice avviene così attraverso il difficile confronto con l'amica, capace di ottenere facilmente uno stile sciolto e credibile che invece costa a lei tanta fatica. La loro storia sarà anche costellata da episodi di scrittura a due, di dissoluzione della nozione classica di autore: dal primo articolo di Lenù tagliato e rimontato da Lila, alla creatività folle sul ritratto fotografico da appendere nel negozio di scarpe di Piazza dei Martiri («la propria autodistruzione *in immagine*»: *Snc*, 122), fino alla splendida scena in cui scrivono per la prima volta insieme al computer, e restano ammaliati da come permetta una maggiore fluidità del testo e dei suoi confini anche autoriali. In effetti, nel periodo in cui fallivano le rivoluzioni e le utopie politiche, Lila è la prima a cogliere il valore dirompente della rivoluzione digitale, salvo poi staccarsene alla fine, proprio perché lascia troppe tracce, ostacolando la sua pulsione a sparire.

La capacità di Lila di smarginare le identità, e di sabotare le opposizioni primarie, come quella fra maschile e femminile, si avverte nel modo più lampante nel suo rapporto con Alfonso, il fratello del marito, la cui omosessualità affiora lentamente nel corso della narrazione, in parallelo con la trasformazione della società italiana. Alfonso prova da subito un desiderio di sottomissione totale nei confronti di Lila, un'identificazione che arriva alla somiglianza e allo sdoppiamento, come quando si traveste con i suoi abiti per avere rapporti con Michele Solara, da sempre innamorato di Lila, e finisce per essere «più bello, più bella di lei, un maschio-femmina di quelli che avevo raccontato nel mio libro, pronto, pronta, a incamminarsi per la strada che porta alla Madonna nera di Montevergine» (*Sbp*,

151). In lui «il femminile e il maschile rompevano di continuo gli argini con effetti che un giorno mi repellevano, un giorno mi commuovevano e sempre mi allarmavano» (*Ivi*, 255), accompagnandolo fino alla morte, massacrato dalla violenza omofoba, che fa ripensare la narratrice a tutto il rapporto fra questo personaggio, che fin da piccolo rifuggiva dai modelli dominanti, e Lila: «gli si doveva essere affacciata sopra come su uno specchio e si era vista in lui e aveva voluto tirargli fuori dal corpo una parte di sé» (*Ivi*, 287).

In questa esaltazione del travestimento e dell'identificazione, molle di un'identità sessuale vissuta come performance estrema, si avverte il senso profondo della tetralogia. La sua storia polifonica e tempestosa, piena di melodramma, si può infatti sintetizzare nella storia di due feticci, due bambole che nell'inizio un po' fiabesco vengono inghiottite in uno scantinato buio, e che riappaiono nel finale, nella malinconia della vecchiaia, come unica traccia lasciata da chi ha vissuto fino in fondo l'effetto destabilizzante della smarginatura.

Elena Ferrante,
L'amica geniale