

Olivia Santovetti

*Lettura, scrittura e autoriflessione
nel ciclo de L'amica geniale di Elena Ferrante*

Oggetto del mio intervento è la dimensione autoriflessiva dei romanzi del ciclo napoletano, da *L'amica geniale* (2011) a *Storia della bambina perduta* (2014). Alla componente autoriflessiva dell'opera della Ferrante ha fatto cenno Joshua Rothman in un articolo del marzo 2015 su «The New Yorker» (la rivista che ha sancito la fama internazionale di Elena Ferrante con la recensione di James Wood del 21 gennaio del 2013).¹ L'accostamento tra Elena Ferrante e Karl Ove Knausgaard, definiti i due fenomeni letterari del momento («titanic novelists of the current literary moment»), porta Rothman a sottolineare tanto i loro mondi antagonisti (deliberatamente e umoristicamente stereotipati, nelle opposizioni tra Nord-Sud, maschile-femminile, neve-sole, aringa-prosciutto) quanto i tratti in comune.² I temi innanzitutto: lo scontro con la società patriarcale e la violenza dei maschi, il tema della paura, il tema della memoria; poi i dati stilistici più lampanti, ossia che si tratta in entrambi i casi di *storytelling* seriale (sei volumi, 3600 pagine Knausgaard, quattro volumi e 1730 pagine Ferrante), e di opere narrate in prima persona e secondo una modalità – apparentemente – autobiografica e metafinzionale:

My Struggle and the Neapolitan novels don't simply tell the story of these difficult early years, of course. Despite their smooth surfaces, these are metafictional books – both Karl Ove and Elena are writers (and authorial alter-egos) – and they extend into the present, when Elena and Karl Ove are writing the books we are reading.³

L'io narrante che dà voce alla scrittrice non è una novità nell'opera di Ferrante (se non sono scrittrici hanno a che fare con la scrittura anche le protagoniste dei romanzi raccolti nelle *Cronache del mal d'amore*), ma nel

Elena Ferrante,
L'amica geniale

1 J. Wood, *Women on the Verge. The fiction of Elena Ferrante*, in «The New Yorker», 21 January 2013, <http://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge> (ultimo accesso 3 maggio 2016).

2 J. Rothman, *Knausgaard or Ferrante?*, in «The New Yorker», 25 March 2015 <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/knausgaard-or-ferrante> (ultimo accesso 3 maggio 2016): «The titanic novelists of the current literary moment are Elena Ferrante and Karl Ove Knausgaard, and the temptation to compare them is just as irresistible. Like Tolstoy and Dostoevsky, Knausgaard and Ferrante are equal geniuses whose books embody opposed values. Reading *My Struggle* alongside the Neapolitan novels, you can't help but incline one way or the other, discovering that you're more at home in Norway than in Naples, or that you're more like Elena (or her friend Lila) than like Karl Ove. The meta-question, of course, is what these affinities mean. What's at stake when we opt for snow over sun, anger over awkwardness, herring over prosciutto, women over men, the north over the south, 1955 over 1985? What does our preference for Knausgaard or Ferrante suggest about us?».

3 *Ibidem*.

ciclo de *L'amica geniale* l'io narrante scrittrice ha una centralità nuova, che – mi propongo di dimostrare – coinvolge i lettori in una riflessione complessa e articolata sul nesso verità-finzione che caratterizza la scrittura romanzesca. Questa dimensione autoriflessiva emerge con forza attraverso i temi ricorrenti, e tra loro intrecciati, della lettura e della scrittura. Esplorerò l'autoriflessione secondo due percorsi paralleli. Nel primo mi interrogherò sulla rappresentazione della lettura e sulla funzione dei libri, o del Libro, nella storia di Elena, l'io narrante-scrittrice. Nella seconda parte confronterò le metafore della scrittura usate da Ferrante negli scritti raccolti ne *La frantumaglia* con le rappresentazioni della scrittura che troviamo nel ciclo de *L'amica geniale*.

Olivia Santovetti

1. I libri, il libro

È ben noto che all'origine di tutto ci sia un libro, ossia *Piccole donne* della Alcott: «Appena diventammo proprietarie del libro cominciammo a vederci in cortile per leggerlo o a mente, l'una vicina all'altra, o ad alta voce» (Ag, 64). *Piccole donne* cementa l'amicizia tra le due ragazzine e dà forma e direzione a un'ambizione comune:

Pensammo che studiare molto ci avrebbe fatto scrivere libri e che i libri ci avrebbero rese ricche. La ricchezza era sempre un luccicore di monete d'oro chiuse dentro innumerevoli casse ma per arrivarci bastava studiare e scrivere un libro.

«Ne scriviamo uno insieme» disse Lila una volta e la cosa mi riempì di gioia.

Forse l'idea prese piede quando lei scoprì che l'autrice di *Piccole donne* aveva fatto così tanti soldi che aveva dato un po' delle sue ricchezze alla famiglia. (Ag, 66)

Il valore simbolico di *Piccole donne* è chiarissimo: sta a indicare, come sottolinea la Ferrante in una intervista di Paolo Mauri su «la Repubblica», «una via di fuga»: dal rione, dalla violenza, dalla povertà, dall'ignoranza.⁴ Ed è la via che prende Elena, prima andando a studiare a Pisa e poi diventando scrittrice: «Io, Elena Greco, la figlia dell'usciera, a diciannove anni stavo per tirarmi fuori dal rione, stavo per lasciare Napoli. Da sola» (*Snc*, 327). *Piccole donne* però ha una funzione duplice: come giustamente nota Elisa Gambaro è «per Elena il primo pungolo verso la faticosa conquista di un' *autorialità* femminile, ovvero della dimensione pubblica e sociale della scrittura», mentre per Lila «segnerà l'inizio di un destino di frustrazioni

4 P. Mauri, *Elena Ferrante: "Contano i libri e non gli autori ecco perché io rimango nell'ombra"*, in «la Repubblica», 21 settembre 2012, http://www.repubblica.it/speciali/repubblica-delle-idee/edizione2012/2012/09/21/news/elena_ferrante_contano_i_libri_e_non_gli_autori_ecco_perch_io_rimango_nell_ombra-42959144/ (ultimo accesso 3 maggio 2016).

dolenti e furibonde battaglie alla ricerca di un'identità sempre sfuggente». ⁵

Piccole donne non sarà né l'unico né l'ultimo libro a legare le due amiche. Nel ciclo de *L'amica geniale* i libri segnano le tappe nei rapporti dell'io narrante con le figure più importanti della sua storia, cioè con Nino, il ragazzo, uomo amato in tutti questi anni, e Lila, l'amica geniale. Partiamo dal ruolo dei libri nel rapporto tra Elena e Nino:

Mi accorsi che ogni tanto mi guardava e poi girava lo sguardo da un'altra parte. Gli chiesi cosa leggeva, gli dissi cosa leggevo. Parlammo delle nostre letture, annoiando Marisa. All'inizio sembrò ascoltarmi con attenzione, poi, proprio come Lila, attaccò a parlare lui e tirò avanti sempre più preso dai suoi ragionamenti. Poiché desideravo che si accorgesse della mia intelligenza tendevo a interromperlo, a dire la mia, ma era difficile, sembrava contento della mia presenza solo se rimanevo in silenzio ad ascoltare, cosa che mi rassegnai presto a fare. Del resto diceva cose che io mi sentivo incapace di pensare, o comunque di dire con la stessa sicurezza, e le diceva in un italiano forte, avvincente.

Marisa a volte ci tirava palle di sabbia, a volte interrompeva gridando: «Finitela, chi se ne frega di questo Dostoevskij, chi se ne frega dei Karamazov». (Ag, 212)

In questo brano, che descrive l'incontro a Ischia tra Elena e Nino ormai adolescenti, troviamo una versione aggiornata del *topos* dantesco del libro galeotto, intermediario del desiderio e strumento di seduzione: un classico in tutti i libri autoriflessivi. Singolare però in questa versione è la sfumatura di genere: Elena si accorge presto che lo scambio intellettuale provocato dalle letture non è necessariamente paritario; se lo scopo è la seduzione dovrà moderare se stessa: o meglio modellarsi ai desideri di Nino – anche, anzi soprattutto, per non metterlo in imbarazzo, come si accorgerà l'anno dopo sempre ad Ischia: «Intuii che dovevo stare attenta a dire ciò che lui voleva che dicessi, nascondendogli sia la mia ignoranza sia le poche cose che io sapevo e lui no» (*Snc*, 195). Passano gli anni e i due si incontrano sempre grazie a un libro: siamo alla prima presentazione che Elena Greco, fresca di laurea e giovanissima scrittrice, fa a Milano del suo primo e scabroso romanzo, e dove emozionatissima riconosce subito, in mezzo al dibattito acceso, la voce di Nino. Nino fa appena in tempo a lanciarsi in difesa di Elena che il volume si conclude. Dal finale avvincente e sospeso si evince che Nino sarà uno dei protagonisti principali del libro seguente, che infatti riparte proprio da questa cruciale scena in libreria per raccontare l'inizio e le vicissitudini della loro storia d'amore. In questa storia d'amore i libri segnano passi importanti. È interessante notare che il secondo

Elena Ferrante,
L'amica geniale

5 E. Gambaro, *Il fascino del regresso. Note su «L'amica geniale» di Elena Ferrante*, in «Enthymema», XI, 2014, pp. 169-181: p. 172.

libro che Elena, sposata ma già in crisi, scriverà nasca proprio dal desiderio di «fare bella figura con Nino»⁶ benché, ironicamente, il libro abbia come tema quello dei «maschi che fabbricano le femmine» (*Sfr*, 329), e Nino certamente non sia esente da critiche al riguardo (il libro non può non alludere a una presa di coscienza di come la stessa Elena si sia condizionata, autocensurata, pur di adeguarsi ai desideri di Nino).

Passiamo all'altro rapporto, quello su cui è imperniata la tetralogia, cioè il rapporto tra Elena e Lila. All'origine, si è detto, c'è la lettura comune del libro della Alcott e il desiderio di scrivere insieme un romanzo. Dunque, il rapporto tra le due «piccole donne» (come le chiama Goffredo Fofi),⁷ cioè le due scrittrici in erba, non poteva che essere plasmato dai libri, anche se spesso con effetti diversi. Gli esempi sono numerosi: di come Lila, non potendo più andare a scuola, diventi frequentatrice accanita della biblioteca rionale;⁸ di come sostenga Elena negli studi (quasi godesse degli studi dell'amica per procura) prima dandole ripetizioni di latino che le faranno superare brillantemente gli esami di riparazioni, poi, al liceo, offrendole una cameretta per studiare nell'appartamento nuovo da sposata. Cambia il rapporto di Lila con i libri, ma questi rimangono sempre delle armi che sbilanciano o rilanciano la competizione tra le due amiche. Così se ne serve a Ischia, quando entra nella schermaglia amorosa tra Elena e Nino e seduce quest'ultimo parlandogli di Beckett (con il volume che l'amica usava «per uccidere le zanzare»):⁹ «Pareva che [Nino] non si curasse della letteratura e invece Lila prende a caso un libro di teatro, dice due sciocchezze, e lui si appassiona» (*Snc*, 216). Il rapporto tra Elena, Lila e i libri è complesso. Certamente per Lila, una volta elaborato (o represso) il dolore per non poter continuare a studiare, come invece si appresta a fare Elena preparandosi per gli esami della scuola media, il rapporto con i libri si fa travagliato e conflittuale: la ragazzina ostenta indifferenza, perde interesse; i libri – dice ricalcando il

6 *Sbp*, 70: «Le neanche cento paginette che avevo scritto soprattutto per fare bella figura con Nino furono tradotte anche in tedesco e in inglese» (*Sbp*, 70). Si veda al proposito l'osservazione di V. Scarinci, *Elena Ferrante*, Doppiozero, Milano 2014, p. 31: «Lenuccia scrive con urgenza il suo saggio “sulla prima e seconda creazione biblica” al fine di porre un vero e proprio enigma amoroso a Nino che l'ha esortata a mettersi di nuovo a scrivere. È così che Lenuccia istintivamente userà la scrittura come agente capace di un ascendente potentissimo su cose e persone all'esclusivo fine di mettere Nino alla prova».

7 G. Fofi, *Donne di Napoli*, in «Internazionale», 10 dicembre 2014: «Due “piccole donne” che crescono in una Napoli-Italia che è sempre di più “un pozzo nero”», <http://www.internazionale.it/opinione/goffredo-fofi/2014/12/10/donne-di-napoli-2> (ultimo accesso 3 maggio 2016).

8 *Ag*, 106: «La biblioteca per lei era una grande risorsa: chiacchiera dietro chiacchiera mi mostrò fieramente tutte le tessere che aveva, quattro: una sua, una intestata a Rino, una a suo padre e una a sua madre. Con ciascuna prendeva un libro in prestito, così da averne quattro tutti insieme. Li divorava e la domenica successiva li riportava e ne prendeva altri quattro».

9 *Snc*, 204: «La guardai perplessa. Voleva leggere? Da quanto tempo non apriva libro, tre, quattro anni? E perché proprio adesso aveva deciso di ricominciare? Presi il volume di Beckett, quello che usavo per uccidere le zanzare, e glielo diedi. Mi sembrò il testo più accessibile che avessi».

vecchio stereotipo ottocentesco del romanzo corruttore, colpevole di rimpinzare le giovani con illusioni e fantasticherie – le «fanno male alla testa» (Ag, 182).¹⁰ In età adulta la competizione tra le due amiche acquista un tono nuovo e sempre più speculare: in evidente opposizione a Elena, Lila si definisce come la non-scrittrice, colei cioè che pur scrivendo meravigliosamente rifiuta categoricamente la scrittura (dopo averne dato a Elena e alla maestra Oliviero, ma non a noi, un esempio sfolgorante con il racconto infantile *La fata blu*). Più Lila si rifiuta e più entra nella scrittura di Elena, diventa il suo «pungolo [...] necessario»: «Voglio che lei ci sia, scrivo per questo. Voglio che cancelli, che aggiunga, che collabori alla nostra storia rovesciandoci dentro, secondo il suo estro, le cose che sa, che ha detto o che ha pensato» (Sfr, 91). Un pungolo che costringe Elena a scrivere rendendola però sempre più insoddisfatta, perché non riesce mai a colmare la distanza. Ma quale distanza?

La distanza è quella tra la scrittura e la vita: mentre Elena scrive romanzi, Lila vive la vita, e questo le dà un'autenticità che a Elena sembra sempre sfuggire quando scrive: «tu volevi scrivere romanzi» si fa dire da una Lila introiettata dentro di sé, «io il romanzo l'ho fatto con le persone vere, col sangue vero, nella realtà» (Sfr, 285). L'incubo di Elena, particolarmente nel volume finale, è che se davvero Lila, la non-scrittrice, si fosse messa all'opera e avesse prodotto il miracolo del libro perfetto, il libro con la L maiuscola, questo libro «sarebbe diventato la prova del [suo] fallimento e leggendolo avrebbe capito come avrebbe dovuto scrivere ma non era stata capace»:

Di tanto in tanto prendevo uno dei miei volumi, leggevo qualche pagina, ne avvertivo la fragilità. Le mie incertezze di sempre si potenziarono. Dubitai sempre di più della qualità delle mie opere. Invece il testo ipotetico di Lila, in parallelo, assunse un valore imprevisto. Se prima ci avevo pensato come a una materia grezza su cui avrei potuto lavorare insieme a lei, cavandone un buon libro per la mia casa editrice, ora si mutò in un'opera compiuta e quindi in una possibile pietra di paragone. Mi sorpresi a domandarmi: se presto o tardi dai suoi file verrà fuori un racconto di gran lunga migliore dei miei? Se io davvero non ho mai scritto un romanzo memorabile e lei, lei invece, lo sta scrivendo e riscrivendo da anni? Se il genio che Lila aveva espresso da bambina con la *Fata blu*, turbando la maestra Oliviero, adesso, in vecchiaia, sta manifestando tutta la sua potenza? In quel caso il suo libro sarebbe diventato – anche solo per me – la prova del mio fallimento e leggendolo avrei capito come avrei dovuto scrivere ma non ero stata capace. (Sbp, 437)

Elena Ferrante,
L'amica geniale

10 Che la lettura dei romanzi abbia un effetto negativo Lila lo ripete spesso: per esempio in *Storia del nuovo cognome* (46) considera la passione infantile per *Piccole donne* come la causa delle sue sfortune: «Comparammo *Piccole donne* – Facemmo male: a partire da quel momento ho sempre sbagliato tutto».

Qui davvero la simbiosi tra le due amiche non è che un modo per specchiare se stessa: Lila è la rappresentazione del «sé come un'altra» (che è il titolo del bell'articolo di Daniela Brogi).¹¹ In questo brano si tocca un punto nodale della scrittura su cui ritornerò nella conclusione. Prima di arrivarci voglio sottoporre al vaglio una serie di metafore, appunto della scrittura, che illustrano meglio l'origine dell'insoddisfazione di Elena. Si tratta di metafore che ricorrono nel ciclo de *L'amica geniale* ma che sono espresse più compiutamente negli scritti de *La frantumaglia*.

2. Metafore della scrittura

Prima di passare alle metafore della scrittura è bene chiarire un concetto base, quello di «frantumaglia», titolo della lunga lettera-saggio che Ferrante scrive per rispondere alle domande di due redattrici dell'«Indice», Giuliana Olivero e Camilla Valletti, e intorno al quale, come è ben noto, la casa editrice raccoglierà altri scritti e lettere di Ferrante prodotti tra il 1991 e il 2007. La «frantumaglia» è la parola in dialetto usata dalla madre della scrittrice per esprimere un sentimento di lacerazione, di sfaldamento, di perdita:

Mia madre mi ha lasciato un vocabolo nel suo dialetto che usava per dire come si sentiva quando era tirata di qua e di là da impressioni contraddittorie che la laceravano. Diceva che aveva dentro una frantumaglia. La frantumaglia (lei pronunciata *frantummàglia*) la deprimeva. A volte le dava capogiri, le causava un sapore di ferro in bocca. Era la parola per un malessere non altrimenti definibile, rimandava a una folla di cose eterogenee nella testa, detriti su un'acqua limacciosa nel cervello. [...] La frantumaglia è un paesaggio instabile, una massa aerea o acquatica di rottami all'infinito che si mostri all'io, brutalmente, come la sua vera e unica interiorità. La frantumaglia è il deposito del tempo senza l'ordine di una storia, di un racconto.¹²

Da notare due cose nella lunga citazione (per altro abbreviata perché nel testo la descrizione del vocabolo occupa più di due pagine). La prima, la più ovvia, è la somiglianza con il fenomeno della «smarginatura» provato in più occasioni da Lila: come un flash in cui la realtà perde i contorni, appunto si smargina, e si rivela per quello che è, nella sua brutalità e dissoluzione, lasciando il soggetto traumatizzato, sfinito, spaventato (basta qui ricordare il primo episodio nella notte di Capodanno ne *L'amica geniale*, quando «il profilo amato» del fratello perde consistenza, i contorni si spezzano, la materia si espande «come un magma mostrandole di

11 D. Brogi, *Sé come un'altra*. Su «*L'amica geniale*», di Elena Ferrante, in «Le parole e le cose», 16 gennaio 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=13515> (ultimo accesso 3 maggio 2016).

12 E. Ferrante, *La frantumaglia*, e/o, Roma 2007, pp. 94-95.

che cosa era veramente fatto», *Ag*, 172).¹³ La seconda cosa da notare, questa per la sua valenza autoriflessiva, è l'ultima frase («La frantumaglia è il deposito del tempo senza l'ordine di una storia, di un racconto») che evidentemente allude al potere del racconto di dare ordine e senso al caos. Questo potere della narrazione emerge e insieme viene messo in discussione nelle seguenti metafore.

1. Cominciamo dalla prima: lo scrivere «come se macellassi anguille»:

quando scrivo, è come se macellassi anguille. Bado poco alla sgradevolezza dell'operazione e uso la trama, i personaggi, come una rete stretta per tirare dal fondo della mia esperienza tutto quello che è vivo e si torce, compreso ciò che io stessa ho allontanato il più possibile da me perché mi pareva insopportabile.¹⁴

La scrittura è recupero del «molesto» – per usare un aggettivo ferrantiano – di quello che «è vivo e si torce», anche se è sgradevole, «insopportabile», e soprattutto «impronunciabile» (come dice Elena la scrittrice-personaggio facendo eco alle parole dell'Elena scrittrice reale).¹⁵

2. La scrittura come «sorveglianza». Parlando delle protagoniste dei suoi primi romanzi (Delia ne *L'amore molesto* e Olga ne *I giorni dell'abbandono*), Ferrante spiega che si tratta di «donne che esercitano una sorveglianza consapevole su se stesse». Questo concetto di sorveglianza va spiegato, dice la scrittrice all'inizio della lettera-saggio, perché ha significati ambivalenti:

La parola sorveglianza è stata malamente segnata dai suoi usi polizieschi, ma non è una brutta parola. Ha dentro il contrario del corpo ottuso dal sonno, è metafora ostile all'opacità, alla morte. Esibisce la veglia, l'essere vigile, ma senza appellarsi allo sguardo, bensì al gusto di sentirsi in vita. I maschi hanno trasformato il sorvegliare in attività di sentinella, di secondino, di spia. La sorveglianza invece, se bene intesa, è piuttosto una disposizione affettiva di tutto il corpo, un suo distendersi e germogliare sopra e intorno.¹⁶

13 Si veda anche l'episodio del terremoto in *Sbp*, capitoli 49-55, in particolare il seguente brano: «Usò proprio *smarginare*. Fu in quell'occasione che ricorse per la prima volta a quel verbo, si affannò a esplicitarne il senso, voleva che capissi bene cos'era la smarginatura e quanto l'atterrava. Mi strinse ancora più forte la mano, annaspando. Disse che i contorni di cose e persone erano delicati, che si spezzavano come il filo del cotone. Mormorò che per lei era così da sempre, una cosa si smarginava e pioveva su un'altra, era tutto uno sciogliersi di materie eterogenee, un confondersi e rimescolarsi» (*Sbp*, 161-2).

14 Ferrante, *La frantumaglia*, cit., pp. 217-18.

15 *Sfr*, 53: «Mi imbarazzai, forse arrossii, affastellai motivazioni sociologiche. Solo alla fine parlai della necessità di raccontare in modo franco ogni esperienza umana, anche – sottolineai – ciò che pare impronunciabile e che perciò tacciamo persino a noi stesse. Quelle ultime parole piacquero, ripresi quota».

16 Ferrante, *La frantumaglia*, cit., p. 98.

È evidente che nel discorso di Ferrante il termine abbia un senso tutto positivo: quello di «essere vigili», di «sentirsi in vita». La citazione è un estratto perché Ferrante è attratta da questo concetto e si dilunga a spiegarne le diverse sfumature. A conclusione del brano però ritorna alle sue protagoniste: «Mi piacciono molto le donne vigenti che sorvegliano e si sorvegliano proprio nel senso che sto cercando di dire. Mi piace scriverne. Le sento eroine del nostro tempo. Delia e Olga» e potremmo aggiungere Elena Greco, «le ho inventate così». Ebbene, questo sorvegliare, questo vigilare non può che essere connesso con l'esercizio critico della scrittura:

Per Olga scrivere è resistere e capire. La scrittura non ha coloriture magiche e mistiche, al massimo è bisogno di stile. [...] Olga alla fine scopre che il dolore non ci sprofonda né ci eleva e conclude che non c'è niente né in alto né in basso che possa consolarla.¹⁷

Quello che mi preme sottolineare è che la scrittura come attività terapeutica, salvifica, di resistenza, non «ha coloriture magiche né mistiche», insomma non è mai consolatoria. Attraverso la scrittura, Elena esce dal rione, ma non c'è lieto fine, anzi la sua professione, il suo essere scrittrice, alimenta quel senso di insoddisfazione permanente espresso così compiutamente nelle ultime pagine di *Storia della bambina perduta*.

3. Scrivere «come si trattasse di ripartire un bottino». Questa è un'altra metafora cruciale, attraverso cui si tocca un punto nodale della scrittura romanzesca.

Sono abituata a scrivere come si trattasse di ripartire un bottino. A un personaggio attribuisco un tratto di Tizio, a un altro una frase di Caio; riproduco situazioni in cui si sono veramente trovate persone che conosco o ho conosciuto, mi rifaccio a esperienze «vere», ma non per come si sono realmente compiute, piuttosto assumendo come «veramente accaduto» soltanto le impressioni o le fantasticherie nate negli anni in cui quell'esperienza fu vissuta. Così ciò che scrivo è pieno di riferimenti a situazioni ed eventi realmente verificatisi, ma riorganizzati e reinventati come non sono mai accaduti.¹⁸

Questo brano proviene da una lettera non spedita a Goffredo Fofi e pubblicata ne *La frantumaglia* con il titolo *Scrivere nascostamente. Lettera a Goffredo Fofi*. Ferrante scandisce una dinamica che di per sé non è nuova:

17 *Ivi*, pp. 72-73. Anche il personaggio di Leda ne *La figlia oscura* interpreta la scrittura nel senso ampio attribuito dalla Ferrante al concetto di sorveglianza: «Leggere, scrivere è stato sempre il mio modo di acquietarmi» (E. Ferrante, *La figlia oscura*, in *Cronache del mal d'amore, e/o*, Roma 2012, p. 418).

18 E. Ferrante, *Scrivere nascostamente. Lettera a Goffredo Fofi*, in Ead., *La frantumaglia*, cit., pp. 53-66: p. 55.

si tratta del processo di trasfigurazione del reale, che – per usare le parole di Elsa Morante spesso invocata come modello di Ferrante e il cui debito la Ferrante discute in questa stessa lettera – costituisce il «compito fondamentale dell'arte».¹⁹ Siccome il rapporto tra finzione e realtà è, nel genere romanzo, notoriamente ambiguo, cruciale è la posizione del soggetto che scrive:

Più resto lontana, quindi, dalla mia scrittura, più essa diventa quello che vuole essere: un'invenzione romanzesca. Più mi avvicino, ci sono dentro, più il romanzesco è sopraffatto dai dettagli reali, e il libro smette di essere romanzo, rischia di ferire innanzitutto me come il resoconto malvagio di un'ingrata senza rispetto.²⁰

Paradossalmente, l'anonimato di Ferrante fa sì che proprio queste differenze tra finzione e realtà, che la scrittrice si è preoccupata di sottolineare, finiscano per azzerarsi proprio perché, parafrasando la citazione, le posizioni di vicinanza e lontananza non sono accertabili né misurabili. Come giustamente ha notato Tiziana de Rogatis, l'anonimato «consente ai lettori un'infinita attribuzione delle vicende narrate dalla sua stessa vita», imponendo così «un nesso strettissimo tra identità segreta e finzione narrativa» (nonostante il dichiarato intento di Ferrante vada proprio nella direzione opposta, verso cioè la «valorizzazione del testo scritto, autonomo e superiore rispetto all'io empirico che lo ha prodotto»)²¹ Questo sovrapporsi di vita e romanzo, da una parte, affascina i lettori (Tiziana de Rogatis spiega bene come questa «fantasia di *memoir*, che assimila tutta la scrittura di Elena Ferrante a una continua estesa autobiografia» costituisca una delle principali ragioni del successo internazionale di Ferrante);²² dall'altra, particolarmente nel ciclo de *L'amica geniale* dove viene costantemente tematizzato, li coinvolge in una riflessione su quello che è il nodo fondamentale della scrittura romanzesca. Questa dimensione autoriflessiva latente emerge in alcuni momenti esplicitamente, come nel brano seguente che può essere considerato una vera e propria *mise en abîme*.

Elena Ferrante,
L'amica geniale

19 E. Morante, quarta di copertina de *L'isola di Arturo*, Mondadori, Milano 1969. Lo scritto è attribuito a Elsa Morante e ripubblicato nella prima appendice di M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999, p. 683. Nella nota introduttiva a *L'isola di Arturo* la Morante si sofferma sull'interazione tra finzione e realtà in un modo che ricorda il brano della Ferrante: «[s]ebbene i paesi, nominati in questo libro, esistano realmente sulle carte geografiche, si avverte che non s'è inteso in alcun modo di darne una descrizione documentaria in queste pagine, nelle quali ogni cosa – a cominciare dalla geografia – segue l'arbitrio dell'immaginazione. Tutto il presente racconto è assolutamente immaginario e non si riporta né a luoghi, né a fatti, né a persone reali».

20 Ferrante, *Scrivere nascostamente*, cit., p. 55.

21 T. de Rogatis, *Elena Ferrante e il Made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano*, in *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea*, a cura di D. Balicco, Palumbo, Palermo, 2015, pp. 288-317: p. 295.

22 *Ivi*, p. 289.

Così successe che nella primavera del 2006, chiusa in un vecchio albergo di Corso Vittorio Emanuele per colpa di una pioggia che non smetteva mai, scrissi per ingannare il tempo, in pochi giorni, un racconto di non più di ottanta pagine ambientato al rione e che raccontava di Tina. Lo scrissi velocemente per non darmi tempo di inventare. Ne vennero fuori pagine secche, diritte. La storia si impennava fantasiosamente solo nel finale.

Pubblicai il racconto nell'autunno del 2007 col titolo *Un'amicizia*. Il libro fu accolto con grande favore, si vende ancora oggi molto bene, le insegnanti lo consigliano alle alunne come lettura per l'estate.

Ma io lo detesto.

Solo due anni prima, quando era stato trovato il cadavere di Gigliola ai giardinetti – una morte per infarto, in solitudine, terribile nel suo squallore –, Lila mi aveva fatto promettere che non avrei mai scritto di lei. Invece, ecco, lo avevo fatto, e lo avevo fatto nel modo più diretto. (*Sbp*, 230-31)

Il racconto di Tina è quello che stiamo leggendo, appunto la storia della bambina perduta; l'amicizia di cui si narra è quella tra Elena e Lila: il brano, insomma, fa cortocircuito e ci fa vedere come il racconto finzionale di Elena Greco – *Un'amicizia* – e il romanzo scritto nella realtà da Elena Ferrante – *Storia della bambina perduta* – coincidano; con la differenza che il racconto finzionale è lungo un'ottantina di pagine contro le 1700 (se consideriamo la tetralogia nel suo complesso) che stiamo finendo di leggere. Dal brano poi emerge un altro elemento: Elena, l'io narrante, è a disagio con questo racconto, anzi «lo detest[a]», perché attraverso di esso ha tradito, ferito l'amica, che, ricordiamoci, le «aveva fatto promettere che non [avrebbe] mai scritto di lei». Elena invece ha usato la scrittura per fare «bottino» della vita dell'altra (qui esce fuori la connotazione negativa pur sempre latente nella metafora della scrittura come bottino); si è arricchita – il libro, ci viene detto, «vende ancor oggi molto bene» – facendo spettacolo della vita dell'altra. Il lettore di questo brano non può non fare sue le perplessità dell'io narrante e chiedersi con lei quale sia il confine tra finzione e verità, tra narrazione autobiografica e romanzo. Insomma, quand'è e com'è che un racconto si trasforma in un «resoconto malvagio di «un'ingrata senza rispetto»?

4. La scrittura come esibizione. Quest'ultima metafora è un corollario della precedente (del resto, tutte queste metafore sono legate e non fanno che mostrare un aspetto della scrittura). Partirò direttamente dal romanzo, dove gli esempi sono numerosi. Il brano che segue si trova nella *Storia della bambina perduta* poco dopo la sparizione della figlia di Lila. Elena rivede Armando, il figlio della professoressa Galiani, il quale, dopo aver fatto il medico, poi il parlamentare, è ora giornalista d'assalto in televisione.

«Perché ti sei messo a fare questo lavoro?».

«Per lo stesso motivo per cui tu fai il tuo».

«Cioè?».

«Da quando non mi posso nascondere dietro a niente, ho scoperto che sono vanitoso».

«Chi ti dice che sono vanitosa anche io?».

«Il confronto: la tua amica non lo è. Ma mi dispiace per lei, la vanità è una risorsa. Se sei vanitoso stai attento a te e alle tue cose. Lina è senza vanità, perciò s'è persa la figlia». (*Sbp*, 325-6)

Lo scambio di battute può sembrare un po' sbrigativo ma inchioda Elena a un dato di fatto, confermato, tra l'altro, dal suo eloquente silenzio. Non stupirà il lettore che sia proprio il confronto con Lila, la non-scrittrice, a far risaltare questa dimensione esibizionista della scrittura (l'essere vanitosi rilevato da Armando e ammesso dal silenzio di Elena); ma lo farà invece sorprendere, o quantomeno riflettere, l'appunto di Armando sulla valenza positiva di questa esibizione: la vanità è «una risorsa», una forma di energia vitale, quella che, per esempio, manca a Lila. Questa metafora della scrittura come esibizione ricorre spesso nei quattro romanzi e con diverse sfumature: come «bisogno di approvazione», per esempio;²³ oppure come «spettacolo» e vulnerabile esposizione del sé («Ora *io* ero lì, *esposta*, e vedermi mi dava in petto colpi violenti», *Sfr*, 42). La vulnerabilità ci ricollega alla metafora del bottino, perché la spartizione «rischia di ferire innanzitutto [lei]», il soggetto che scrive, che esibisce e che si espone. In questo senso, ovviamente, l'anonimato è una difesa e una risorsa perché, come ribadisce Ferrante, «genera uno spazio di libertà creativa assoluta»;²⁴ ma l'anonimato, aggiungerei, fa di più: non solo preserva la libertà di chi scrive ma lascia che il testo, indipendentemente dal suo autore, si conquisti il suo lettore: si legge perché ci si riconosce in quel sé finzionale, ci si identifica nel mondo esibito, a prescindere da qualsiasi possibile riscontro empirico (il che coincide col dichiarato intento di Ferrante: «voglio, perciò, che il mio romanzo se ne vada il più lontano possibile proprio perché possa dare la sua verità romanzesca e non gli scampoli accidentali, che pur contiene, di autobiografia»)²⁵ Sul sé che si espone ed esibisce, sulla doppia tensione tra esibizione e mascheramento del sé e del corpo, la Ferrante, nella lettera-saggio *La frantumaglia* (in particolare nell'ultima sezione intitolata «Abiti femminili») sembra proporre un suggestivo parallelo tra l'arte della scrittura e «l'arte dei vestiti». Elena Ferrante figlia parla della «malìa» che la incantava guardando la madre sarta

Elena Ferrante,
L'amica geniale

23 *Sbp*, 391: «Poi mi spinse a raccontare del mio lavoro e delle mie insoddisfazioni. Gli dissi delle figlie, dei libri, degli uomini, dei risentimenti, del bisogno di approvazione. E accennai a tutto quel mio scrivere, che ormai era diventato obbligatorio, faticavo di giorno e di notte per sentirmi presente, per non farmi emarginare, per combattere contro chi mi considerava una donnetta invadente, senza talento».

24 Ferrante, *Scrivere nascostamente*, cit., p. 57.

25 *Ivi*, p. 56.

alle prese con i tessuti, con la stoffa nuova: «Mia madre con spilli, con ago e con filo, le avrebbe dato una forma, la forma precisa di un corpo, lei era capace di fare corpi di stoffa».²⁶ Guardando la madre fare la sua malia, immaginando i corpi dietro alla stoffa, indossando per gioco e di nascosto gli abiti delle clienti, «donne bellissime di grande prestigio, ma morte», la figlia «[s']introducev[a] in loro, le calzav[a] ben bene, e dav[a] vita alle loro avventure» e in tal modo faceva il suo apprendistato di scrittrice, imparava a costruire i personaggi, a «fare corpi» con le parole.²⁷ Che per Ferrante un'arte confluiscia nell'altra diventa palese nella descrizione della stessa scena ne *L'amore molesto*, in cui Delia descrive il lavoro della madre sarta («mi incantava che da ordito e trama del tessuto lei sapesse ricavare una persona, una maschera che si nutriva di tepore e odore, che pareva figura, teatro, racconto») usando parole che, in un crescendo autoriflessivo, trasbordano nel linguaggio più tecnico della narrazione: «ordito», «trama», «figura», «teatro», «racconto».²⁸ Il mestiere della sarta, come del resto quello della scrittrice, ha sempre però un suo sostrato ambiguo: «La stoffa», si chiede perplessa la figlia ne *La frantumaglia*, «veniva modellata a colpi di forbici sul corpo vivo, per colpirlo? O a colpi di forbici era il corpo vivo che veniva denudato? Oscillavo tra queste due fantasie e guardavo mia madre».²⁹ Colpire, denudare, insomma esporre il corpo.

3. Conclusioni

La forza di queste metafore della scrittura, il loro potenziale autoriflessivo – ormai dovrebbe essere evidente – sta tutto nel porsi come ambivalenti, frutto sempre di una tensione tra due pulsioni contrastanti, «due fantasie». Sono metafore ambivalenti perché la scrittura è ambivalente. Raccontare, dice Elena un po' saputella, è dare forma e ordine al caos, «far sembrare coerente ciò che non lo è» (*Sbp*, 246). Ci vuole Lila, il suo doppio, per ricordarle che quest'ordine, questo racconto, è una finzione, che sotto c'è la realtà che si smargina, i frantumi, il vuoto. Insomma, la scrittura, in particolare quella romanzesca, ha un doppio potere: può normalizzare, rassicurare, compromettendo l'autenticità del reale, oppure, come Elena realizza in un lampo, può «mimare la banalità scoordinata, antiestetica,

26 Ferrante, *La frantumaglia*, cit., p. 145. «Abiti femminili» (pp. 144-159) conclude la lettera-saggio *La frantumaglia*. Altre lettere o saggi presenti nel volume *La frantumaglia* si soffermano sull'argomento: sulla funzione degli abiti si veda la lettera incompiuta a Mario Martone, *Gli abiti, i corpi. «L'amore molesto» sullo schermo* (pp. 48-52); sul mestiere della sarta e in particolare sull'espressione «sarte delle madri» presa in prestito da Elsa Morante si veda *Le sarte delle madri*, pp. 13-16.

27 Ead., *La frantumaglia*, cit., p. 146.

28 Ead., *L'amore molesto*, cit., p. 159.

29 Ead., *La frantumaglia*, cit., p. 147.

illogica, sformata, delle cose» (*Sbp*, 292).³⁰ La paura di non riuscirvi è quello che pungola Elena, quell'insoddisfazione che le fa paventare il romanzo memorabile ma ipotetico di Lila, la pietra di paragone capace di annientare tutto quello che lei ha scritto. Il trucco, o «malia», di Ferrante è nell'aver costruito un mondo che le contiene e afferma entrambe: la vigilanza di Elena, la scrittrice, fa tutt'uno con la smarginatura di Lila, la non-scrittrice.³¹ Si è detto molto – a volte anche in modo sprezzante – su quanto questo romanzo faccia i conti con la tradizione della letteratura di consumo, con il repertorio sensazionale del *feuilleton*, del romanzo d'appendice e con i «suoi eredi a noi più vicini: il melodramma, il fotoromanzo, la *soap opera*, la serie tv»;³² ma, a parte i riferimenti a Elsa Morante (anche lei del resto occasionalmente accusata di compromessi con il romanzo popolare), poco si son sottolineate le affinità con la tradizione «alta» del romanzo: dall'*autofiction* contemporanea, con cui spartisce strategie di scrittura (se non con l'*autofiction* nostrana di Siti e Covacich, sicuramente con la scrittura autobiografica di Knausgaard) e la componente fortemente autoriflessiva, metafinzionale solitamente relegata alla tradizione sperimentale dell'*antinovel*. Si veda invece quanto dice la scrittrice nell'intervista su «The Paris Review»:

I think of literary tradition as a single, large depository, where anyone who wants to write goes to choose what is useful to him. An ambitious novelist has a duty, now more than ever, to have a vast literary culture. We need to be like Diderot, the author of both *The Nun* and *Jacques the Fatalist and His Master* – capable, that is, of reusing both Fielding and Sterne. I renounce nothing that can give pleasure to the reader, not even what is considered old, trite, vulgar, not even the devices of genre fiction. As I was saying, what makes everything new and valuable is literary truth. If a novel has that – and

Elena Ferrante,
L'amica geniale

30 Sulla doppia valenza della finzione romanzesca si vedano anche le parole di Ferrante nell'intervista con Nicola Lagioia apparsa recentemente su «la Repubblica» (*“Elena Ferrante sono io”*: Nicola Lagioia intervista la scrittrice misteriosa, 4 aprile 2016): «Non credo [...] che tutte le finzioni che orchestriamo siano buone. Aderisco a quelle sofferte, quelle che nascono dopo una crisi profonda di tutte le nostre illusioni. Amo le cose finte quando portano i segni di una conoscenza di prima mano del tremendo, e quindi la consapevolezza che sono finte, che agli urti non reggeranno a lungo». http://www.repubblica.it/cultura/2016/04/04/news/_elena_ferrante_sono_io_nicola_lagioia_intervista_la_scrittrice_misteriosa-136855191/?ref=HREC1-4 (ultimo accesso 3 maggio 2016).

31 Incidentalmente, questa visione dell'identità femminile ambivalente e «plastic[a]» (p. 289) è all'origine, dice De Rogatis, del successo di Ferrante nel contesto internazionale: «Elena Ferrante propone un nuovo modello di identità femminile, capace di rielaborare gli stati di “frantumaglia” o di “smarginatura” e di farne un modulo dell'esperienza in grado di attraversare il tragico senza farsi interamente abitare da esso. Soggettivarsi significa attraversare una destrutturazione del proprio io, smantellato dal dolore, ma significa anche conoscere, nella parabola finale della propria formazione, un riassetto delle forme destrutturate: una metamorfosi dolorosa e vitale allo stesso tempo» (De Rogatis, *Elena Ferrante e il Made in Italy*, cit., p. 291).

32 L. Buffoni, *Elena Ferrante sono io*, in «Internazionale», 30 novembre 2014, <http://www.internazionale.it/opinione/laura-buffoni/2014/11/30/elena-ferrante-sono-io> (ultimo accesso 3 maggio 2016). Sull'argomento si veda anche Gambaro, *Il fascino del regresso*, cit.

no trick of marketing can do the job – it needs nothing else, it can continue on its way, drawing its readers along, even, if necessary, into its opposite, the antinovel.³³

Ebbene, il romanzo della Ferrante scompagina le categorie, anche quella ristretta di scrittura femminile, e riafferma i diritti del romanzo, così come l’aveva definito Bachtin:³⁴ genere onnivoro, ibrido, che vive della commistione di stili diversi, di “alto” e di “basso”, e soprattutto che non può fare a meno della riflessione su se stesso.

33 E. Ferrante, *Art of Fiction No. 228. Interviewed by Sandro and Sandra Ferri*, in «The Paris Review», March 2, 2015, <http://www.theparisreview.org/interviews/6370/art-of-fiction-no-228-elena-ferrante> (ultimo accesso 3 maggio 2016).

34 M.M. Bakhtin, *Epic and Novel*, in *The Dialogic Imagination. Four Essays*, a cura di M. Holquist, University of Texas Press, Austin 1981, p. 6: «This ability of the novel to criticize itself is a remarkable feature of this ever-developing genre».