

Le forme dell'immaginazione nei romanzi di Domenico Starnone ed Elena Ferrante

'Per esistere, per avere la giusta consapevolezza di te, devi possedere una storia che ti precede'.¹

Prenderò in considerazione due cicli di romanzi ambientati nell'Italia dell'ultimo dopoguerra, ognuno dei quali racconta la storia di alcune famiglie imparentate fra loro. Il primo ciclo è costituito da due romanzi di Domenico Starnone: *Via Gemito* (del 2000) e *Labilità* (del 2005). Non è dichiarato come tale dall'autore e sono io che, cogliendo gli elementi di continuità fra i due volumi,² li considero parti di un'unica opera. Il secondo ciclo ha invece un nome preciso – *L'amica geniale* per Elena Ferrante che l'ha scritto e per i lettori italiani, *The Neapolitan Quartet* per la maggior parte dei critici di lingua inglese³ – ed è composto da quattro volumi pubblicati fra il 2011 e il 2014. C'è chi ritiene che Domenico Starnone ed Elena Ferrante siano la stessa persona;⁴ altri sono convinti che Ferrante sia la moglie di Starnone, Anita Raja;⁵ o che Raja e Starnone abbiano collaborato ai testi pubblicati col nome di Ferrante;⁶ e resta possibile che altri narratori si celino dietro a quello pseudonimo.⁷ Non ho documenti nuovi che mi permettano di prendere posizione su tale questione che mi pare, d'altra parte, di scarso

¹ Maria Rosa Cutrufelli, *L'isola delle madri* (Milano: Mondadori, 2020), p. 223.

² Si vedano anche Caterina Falotico Vitelli, 'Starnone: la vita e il "piacere guasto" della letteratura', *Forum Italicum*, vol. 39 (2005), n.2, pp. 649-58, e Enrica Maria Ferrara, 'Via Gemito: Domenico Starnone Ur-Text', *Reading in Translation*, October 10, 2021, <https://readingintranslation.com/reading-domenico-starnone/> [consultato il 10 ottobre 2021] hanno già notato tale continuità. Userò le sigle *Ag, Co, Ec, Ez, La, Pe, Sc* e *Vg* per riferirmi nell'ordine ai seguenti volumi di Starnone: *Autobiografia erotica di Aristide Gambia* (Torino: Einaudi, 2011), *Confidenza* (Torino: Einaudi, 2019), *Ex cattedra*, quarta edizione aggiornata (Milano: Feltrinelli, 2017) [1989], *Eccesso di zelo*, in *Le false resurrezioni* (Torino: Einaudi, 2018), pp. 151-284 [1992], *Labilità* (Milano: Feltrinelli, 2005), *Prima esecuzione* (Milano: Feltrinelli, 2007), *Scherzetto* (Torino: Einaudi, 2017) e *Via Gemito* (Milano: Feltrinelli, 2000).

³ Che il ciclo e il suo primo volume abbiano lo stesso titolo spiega in parte questa scelta. Userò le sigle I, II, III e IV per riferirmi ai quattro volumi della serie: *L'amica geniale* (Roma: e/o, 2011); *Storia del nuovo cognome* (Roma: e/o, 2012); *Storia di chi fugge e di chi resta*, (Roma: e/e, 2013) e *Storia della bambina perduta* (Roma: e/o, 2014). Di Ferrante cito anche *L'amore molesto* (Roma: e/o, 1992), *I giorni dell'abbandono* (Roma: e/o, 2002) e *L'invenzione occasionale* (Roma: e/o, 2019) riferendomi con le sigle *Am, Ga* e *Io*.

⁴ Luigi Galella, 'Ferrante-Starnone. Un amore molesto in via Gemito', *La stampa*, 16 gennaio 2005, p. 27. Jacques Savoy, 'Is Starnone really the author behind Ferrante?', *Digital Scholarship in the Humanities*, vol. 33 (2018), n. 4, pp. 902-18.

⁵ Claudio Gatti, 'Elena Ferrante: An Answer?', *The New York Review of Books*, 2 ottobre 2016, in <https://www.nybooks.com/daily/2016/10/02/elena-ferrante-an-answer/> [consultato il 5/06/2021]. Alessia Ricciardi, *Finding Ferrante: Authorship and the Politics of World Literature* (New York: Columbia University Press), p. 4.

⁶ Secondo Arjuna Tuzzi e Michele Cortelazzo, 'What is Elena Ferrante? A comparative analysis of a secretive bestselling Italian writer', *Digital Scholarship in the Humanities*, vol. 33 (2018), n. 3, pp. 685-702, non ci si dovrebbe perciò chiedere 'who is Elena Ferrante?' ma 'what is Elena Ferrante?', approfondendo la natura della loro collaborazione. Stiliana Milkova, *Elena Ferrante as World Literature* (Londra: Bloomsbury Academic, 2021), segnala i pericoli impliciti nell'ipotesi della collaborazione: 'Gatti implicitly attributes Ferrante's success not to Raja's individual talent but to her collaboration with a talented male writer thereby reinforcing a traditional gendering of creative genius as male' (p. 8).

⁷ Rosie Scammell, 'Who is Elena Ferrante? Novelist issues denial as guessing game goes on', *The Guardian*, 13 marzo 2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/mar/13/who-is-elena-ferrante-novelist-issues-denial-as-guessing-game-goes-on> [consultato il 4 giugno 2021].

rilievo. È molto più interessante prendere in considerazione il ciclo di Starnone e il ciclo di Ferrante; segnalare i temi e le caratteristiche che hanno in comune; evidenziare il fitto dialogo intertestuale in cui i due autori (o, se si preferisce, le due voci) si impegnano; concentrarsi sulle domande che i loro libri pongono sulla natura dell'immaginazione; ed analizzare le diverse risposte che l'uno e l'altro ciclo suggeriscono. Starnone e Ferrante non sono teorici dell'immaginazione come Edward Casey o Kendall Walton.⁸ Sono romanzieri che delineano con acume i modi in cui alcuni personaggi (e alcune persone) usano l'immaginazione; che confrontano quei modi fra di loro arrivando a conclusioni degne di attenzione; e che facendolo, almeno in un caso, colgono molto bene lo spirito dell'epoca che rappresentano. Non mi soffermerò su tutte le riflessioni che Starnone e Ferrante hanno sviluppato parlando di creatività o analizzando opere d'arte, architettoniche e urbanistiche. Molte di queste riflessioni, almeno per quanto riguarda Ferrante, sono già state studiate da Tiziana de Rogatis e Stiliana Milkova;⁹ e a me interessano soprattutto le visioni di fondo che dell'immaginazione i due cicli esprimono: una, come vedremo, sostanzialmente illusoria; l'altra fortemente legata a una realtà in divenire.

Il ciclo di Starnone e quello di Ferrante hanno in comune, in primo luogo, un io narrante nato a Napoli alla fine della seconda guerra mondiale: Mimì (diminutivo di Domenico) nel caso di Starnone, Lenù (diminutivo di Elena) nel caso di Ferrante. I due io narranti, in secondo luogo, sono scrittori professionisti che si interrogano sul valore del proprio lavoro, sullo *story-telling* che caratterizza la loro attività e sulla creazione o scoperta di senso fatta dagli esseri umani: Mimì è aiutato nell'indagine dall'attività del padre Federico, ferroviere di professione e pittore per vocazione; Lenù è aiutata dall'esempio della versatile amica Lila. I due io narranti ritengono che l'attività artistica sia una forma di conoscenza che sfugge ai meccanismi della logica;¹⁰ e si riferiscono tutti e due, una esplicitamente e uno no, al concetto romantico di *genio*. Il genio è abile, perché percepisce cose che gli altri riconoscono solo con grande ritardo, ma labile, perché la sua sensibilità può indurre alla fantasticheria o all'illusione falsamente confortante. Il titolo di *Labilità* è complementare dunque a quello de *L'amica*

⁸ Edward Casey, *Imagining: A Phenomenological Study* (Bloomington: Indiana University Press, 1976); Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1990). È utile integrare il secondo con Derek Matravers, *Fiction and Narrative* (Oxford: Oxford University Press, 2014). Sulle difficoltà di elaborare una teoria dell'immaginazione è essenziale Amy Kind, 'The Heterogeneity of the Imagination', *Erkenntnis*, vol. 78 (2013), pp. 141–159.

⁹ Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave* (Roma: e/o, 2018), pp. 63-70 e 230-40; Stiliana Milkova, 'Elena Ferrante's Visual Poetics: Ekphrasis in *Troubling Love*, *My Brilliant Friend*, and *The Story of a New Name*', in Grace Russo Bullaro and Stephanie Love (eds), *The Works of Elena Ferrante* (New York: Palgrave Macmillan, 2016), pp. 159-81; 'Il minotauro e la doppia Arianna', *Contemporanea*, vol. 15 (2017), pp. 77-88. La traduzione inglese del libro di De Rogatis – *Elena Ferrante's Key Words* (London: Europa, 2019) – ha una conclusione sul potere creativo delle narrazioni (pp. 276-91).

¹⁰ Questo presupposto, scrive Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo* (Bologna: il Mulino, 2011), 'circola ampiamente fra gli scrittori dell'Ottocento e del Novecento. Possiamo leggere versioni più raffinate delle stesse idee nelle opera di Balzac, di Zola, di Henry James, di Virginia Woolf o di Forster' (p. 13).

geniale, o viceversa. Nei due cicli, in terzo luogo, lo sfondo è quello dell'Italia dei 50 o 60 anni successivi alla seconda guerra mondiale e del *boom* economico che li contraddistingue. Le storie raccontate nell'uno e nell'altro ciclo riassumono da punti di vista diversi lo spirito, i successi e gli insuccessi di quell'Italia e della generazione che l'ha maggiormente rappresentata. La riflessione sul ruolo dell'immaginazione, in quarto luogo, integra in ambedue i cicli la storia di quelle famiglie, di Napoli e dell'Italia intera. Narrazione e riflessione sul narrare non sono formalmente separate come accade per esempio al Manzoni de *I promessi sposi* e *Del romanzo storico* ma intrecciate fra di loro.

I due cicli permettono anche di approfondire il dibattito sulla tenue presenza del tono epico nella letteratura italiana degli ultimi vent'anni. Antonio Pennacchi ha usato quel tono con successo in *Canale Mussolini* per evocare l'eroico e il grandioso trasferendoli però a un livello quotidiano.¹¹ Altri narratori preferiscono concentrarsi invece sugli aspetti negativi del nostro tempo e rifuggono da toni celebratori che paiono loro od illusori od asserviti ad un potere infido.¹² Gli scrittori del collettivo Wu Ming esprimono disgusto per chi sale 'sul carrozzone dell'autocompiacimento';¹³ e Franco Moretti insiste sulla pericolosa vocazione degli scrittori a 'risolvere i problemi posti dalla storia': la letteratura rende 'l'esistente più comprensibile – più accettabile. E più accettabili [...] i rapporti di potere, e persino la loro violenza' (p. 8). Starnone e Ferrante condividono le posizioni di Wu Ming e Moretti, e tuttavia il protagonista di *Via Gemito* e l'io narrante de *L'amica geniale* assumono toni epici che, nel secondo caso, coinvolgono i lettori molto più di quanto Ferrante stessa si aspetti e forse apprezzi.

UN'EPICA PERVERSA

Partiamo allora da *Via Gemito*. Gli eventi si presterebbero alla celebrazione dei protagonisti: Federico, detto Federì, padre dell'io narrante, è un operaio che fa carriera diventando dirigente ferroviario. La sua famiglia migliora le proprie condizioni di vita negli anni dello sviluppo economico. Federì reagisce

¹¹ 'Epico', *Treccani online*, <https://www.treccani.it/vocabolario/epico/> [consultato il 9 giugno 2021]. La concezione della forma epica proposta da Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica* (Torino: Einaudi, 1967) [1829], pp. 1167-69, ha esercitato grande influenza in Italia per la mediazione di György Lukács, *Teoria del romanzo* (Milano: SE, 2004) [1920], pp. 49-61, e Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* (Torino: Einaudi, 1994), ma è una concezione fra le altre, che confina l'epica all'età premoderna perché solo allora una vicenda o un personaggio esprimerebbero 'il mondo in sé totale di una nazione e di un'epoca' (Hegel, p. 1168). Considero epici per ora i ricordi o le leggende su cui si fondano almeno in parte l'identità ed i valori di una persona, famiglia o comunità.

¹² Luciano Parisi, 'L'epopea di *Canale Mussolini* e il romanzo familiare in Italia', *Italian Studies*, vol. 77 (2022), n. 1, 109-21. Si veda anche Simona Di Martino, "'Questo è il libro per cui sono venuto al mondo". L'epopea storico-familiare in *Canale Mussolini*', in *Non poteva staccarsene senza lacerarsi'. Per una genealogia del romanzo familiare italiano* a cura di Filippo Gobbo et al. (Pisa: Pisa University Press, 2020), pp. 199-221.

¹³ Wu Ming, *New Italian Epic* (Torino: Einaudi, 2009), p. 7.

con prontezza alle sorprese della vita e al termine della guerra fa anche, per quasi due anni e con successo, l'impresario teatrale:

offrirono uno spettacolo a inglesi, canadesi, negri e napoletani che causò nel Teatro Bellini, un'indescrivibile ondata di entusiasmo, dalla platea ai palchi al loggione. Ogni sera erano urla e risate e fischi di gioia luminosissima. Un altro mondo: un mondo di pura finzione, ma fatta ad arte. Come se la guerra non durasse ancora per l'Italia e il mondo (Vg, 95).

Quando racconta scene come questa l'io narrante è molto controllato. Ne descrive poche; e ne demistifica le componenti potenzialmente redentive insistendo su 'ogni dettaglio orribile di quei brutti tempi' (Vg, 96). Le ragioni di tale cautela sono due: le condizioni dell'Italia (di allora e, in parte, di ora) e la contraddittoria avversione che Mimì prova per il padre.

Alcuni lettori incoraggiano Starnone a non guardare le cose 'solo come un bicchiere mezzo vuoto ma anche mezzo pieno' e gli dicono 'dacci un po' di speranza' (Ec, 13). Lo scrittore offre risposte diverse: Raymond Queneau 'diceva che la felicità non ha necessità di racconto' (Ec, 18);¹⁴ 'ci provavo, ma mi veniva una scrittura edificante realistico-sentimentale che non mi è congeniale' (Ec, 13). La terza risposta è a mio parere la più convincente: Starnone descrive docenti incapaci, medici che trascurano i pazienti, zone industriali dove gli operai sono sfruttati e l'ambiente inquinato, impiegati che distribuiscono risorse – anche quelle per le affascinanti rappresentazioni al Teatro Bellini (Vg, 93) – con criteri clientelari; e (brechtianamente) non vuole che le sue storie abbiano un effetto rasserenante in un mondo di quel genere. Il contesto è inaccettabile; l'epica impossibile.¹⁵

La famiglia Peruzzi, ritratta da Pennacchi in *Canale Mussolini*, vive in una società ingiusta, eppure i suoi componenti raccontano le proprie gesta con fierezza. Lottando contro un sistema che li penalizza, i Peruzzi compiono un'avanzata sociale invano tentata da generazioni precedenti e di questa avanzata sono, con autoironia,¹⁶ con piena consapevolezza dei propri errori, orgogliosi. L'epica non funziona in *Via Gemito* anche perché la famiglia non è coesa come quella dei Peruzzi, e perché Federì non ha consapevolezza dei propri limiti: è sboccato, strafottente, geloso, bugiardo, feroce con chi ostacola le sue ambizioni, intollerante, egocentrico ai limiti dell'ottusità (Vg, 113). La saga dei Peruzzi è corale: vi contribuiscono uomini, donne, adulti e bambini. La saga della famiglia di Federì si riduce alle gesta del

¹⁴ Sarebbe interessante conoscere in proposito le reazioni di Starnone alla lettura o rilettura, per esempio, del sesto libro de *I fratelli Karamazov* di Fëdor Dostoevskij.

¹⁵ Il romanzo *Prima esecuzione* propone una domanda analoga ('ma una soluzione intermedia no, professore? Un mondo equilibrato, un'insalata mista di paradiso e inferno, lei che dice, si accontenterebbe?', *Pe*, 34) e una risposta simile ('il mondo che abbiamo è ingiusto e corrotto in ogni suo ganglio e [...] allora bisogna decidersi, o si insorge e quel potere malvagio lo si combatte sul serio, o si è complici', *Pe*, 104).

¹⁶ Sulla componente autoironica dell'epica moderna è utile Henry Power, *Epic into Novel: Henry Fielding, Scriblerian Satire and the Consumption of Classical Literature* (Oxford: Oxford University Press, 2015).

capofamiglia: è lui il narratore ultimo (Mimì si limita a riecheggiarlo); la sua 'presenza chiacchierona' occupa ogni spazio; e crea nel figlio uno 'svuotamento tale da perdere il senso di [sé], incerto persino sulla [sua] immagine' (Vg, 113). Il lessico e le saghe familiari, che aiutano a consolidare l'identità di chi ne è partecipe, diventano qui in un veleno da cui Mimì, che a volte desidera uccidere il padre (Vg, 120), cerca malamente di disintossicarsi (Vg, 386).

Paradossalmente, però, Mimì ammira anche il padre. Lo fa da bambino ('a volte ne è così incantato che le labbra perdono sensibilità', Vg, 35), da adolescente ('gli credevo, gli ho creduto per molto tempo', Vg, 62) e da adulto: Federì gli pare 'l'erede dei pirati d'Oriente, un audace corsaro [...] gloria del Mediterraneo' (Vg, 388). Le ragioni di quest'ammirazione sono legate all'immaginazione. Mimì ne ha una feconda: è torturato da incubi; vede girare per casa i fantasmi della madre e di una zia; sogna rivolte e rivoluzioni). Avverte per questo di avere qualcosa in comune col padre, con gli artisti in genere e con la maggior parte degli esseri umani. Sente infatti il bisogno di creare narrazioni o immagini che diano un senso al reale, percepito come incontrollato ed allarmante se lasciato a se stesso. Federì soddisfa quel bisogno in modo perverso, alterando di continuo la storia della propria vita per autoesaltarsi, ma il figlio ne condivide un'intuizione di fondo: 'ci vuole', dice Federì, 'una realtà. Non troppo vera perché il vero è mobile e ti scappa sotto gli occhi; non troppo falsa perché se no a che serve?' (Vg, 191). È un tema centrale del ciclo starnoniano: le formule sono più ancor false di una bugia per la loro inetta staticità: Federì faceva male a credere 'che le sue parole fossero in grado di rifare i fatti secondo i desideri o i rimorsi' (Vg, 11); ma le sue esagerazioni, diverse ogni volta che venivano raccontate, erano comunque un prodotto dell'immaginazione. Davano pertanto un senso (falso) alla realtà senza tradirne (almeno) la fluttuante natura dinamica.

Starnone non definisce mai l'immaginazione. Non spiega neppure se per lui è un 'risalto di reminiscenze',¹⁷ o la facoltà di rappresentare cose non percepite.¹⁸ L'immaginazione gli appare soprattutto come un magma incandescente che dissolve ogni recinzione in cui lo si vorrebbe incanalare. Una qualche distinzione emerge in una sola pagina di *Via Gemito*. Mimì entra nella camera dei genitori e 'vede' un pavone con la testa crestata che sfiora il soffitto, con 'il petto gonfio di un azzurro violaceo come il mare quando il sole è appena tramontato' (Vg, 115). Ha fretta; il padre vuole le proprie sigarette; ma, dice Mimì, 'non riuscivo ad abbandonare lì nella camera la gioia smisurata che mi sopraffaceva' (Vg, 118). Mimì teme che il padre, notando il pavone, lo uccida o se ne serva per fini meschini. Ma Federì, entrando in quella camera, non vede l'uccello, che è un prodotto

¹⁷ Giambattista Vico, *La scienza nuova* (Milano: Rizzoli, 1977) [1744], pp. 494-45.

¹⁸ 'And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet's pen / Turns them to shapes and gives to airy nothing / A local habitation and a name', William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, V, i.

dell'immaginazione del figlio, anche perché la sua immaginazione funziona in maniera diversa da quella di Mimì:

mi veniva da ridere. Lì nello specchio, adesso, vedevo un bambino che sorrideva a labbra strette con un sorriso che brillava nelle pupille e non voleva esprimersi coi denti per non mancare di rispetto al padre. Il quale – me lo ripetevo incredulo e l'allegria cresceva – aveva guardato il pavone con i suoi occhi portentosi ma non l'aveva visto (Vg, 119).

Sarebbe difficile spiegare come l'immaginazione di Mimì si distingua dalle bugie creative del padre: forse è usata in modo più generoso. La riflessione di Starnone è comunque iniziata.

UNA ABILITÀ LABILE

Il protagonista ed io narrante di *Labilità*, senza nome, ha molte caratteristiche del Mimì di *Via Gemito*: è 'figlio in fuga di un ferroviere-artista scontento' (La, 165); il padre è un 'chicchierone' (La, 84) bugiardo, strafottente, sboccato ed aggressivo da cui il figlio vorrebbe staccarsi (La, 47); la madre è 'una sarta cordiale' (La, 165). Il protagonista di *Labilità* ha anche l'immaginazione di Mimì: è tormentato da incubi (La, 36), fantastica di dirottare aerei e di guerrigliare alle falde del Vesuvio (La, 167), 'vede' fantasmi (La, 117, 130, 157, 186-91 e 227) e pavoni che il padre non scorge (La, 172) pronunciando sul genitore giudizi negativi come quelli di Mimì ed attribuendogli 'un piccolo ottuso talento corroborato da un piccolo ottuso potere' (La, 171).

Questo personaggio così vicino a Mimì, che chiamerò Mimi d'ora in poi, ha sessant'anni nel presente del romanzo; fa lo scrittore; e riflette sulla propria immaginazione considerandola *insieme* come una malattia (La, 32) ed una vocazione (La, 260). Le distinzioni di cui si sentiva la mancanza in *Via Gemito* sono qui delineate abbastanza bene. L'immaginazione ha connotazioni negative soprattutto perché fa 'scivolare nell'infondato' (La, 260). Il romanzo esemplifica questo pericolo con un *flashback*: Mimì da bambino disegna il volto del calciatore Giampiero Boniperti su un cartoncino e lo presenta ai compagni come se fosse la più rara figurina dell'album Panini, quella che nessuno di loro è riuscito finora a procurarsi. Quando gioca a fare l'esploratore o il pellerossa, Mimì sa di giocare, è all'interno di una finzione concordata con gli amici. Presentando la pretesa figurina, invece, si ritrova nell'infondato: certo di avere la figurina, resta deluso dalle reazioni dei compagni – perplessi, sprezzanti o addirittura violenti nei suoi confronti (La, 104).¹⁹

¹⁹ Kendall Walton discute casi simili. Errori come quelli di Mimì non dipendono secondo lui dall'immaginazione ma dal mancato rispetto delle convenzioni o degli accordi preliminari con cui viene usata all'interno di un gruppo. Far finta di essere un pellerossa è 'in the game' (p. 37); spacciare per figurina un foglietto dipinto a mano non lo è. 'Imaginings are constrained also; some are proper [...] and others not' (p. 39).

L'immaginazione è anche una virtù per tre ragioni che – si noti – rimandano tutte a qualcosa di illusorio. Secondo Mimì, in primo luogo, ogni resoconto dettagliato è un prodotto dell'immaginazione: 'i ricordi raccontati per filo e per segno', ribadisce, 'sono finzioni' (*La*, 227). L'immaginazione ci permette poi di darci un'identità, di sentirci 'io' autonomi ignorando pericolosamente le tradizioni che incidono così tanto su di noi (*La*, 229). L'immaginazione crea infine quel che si desidera e non c'è: lo scrittore è un aruspice 'di fronte a un cielo buio e nuvoloso. Non può trarre gli auspici, le nubi si sono mangiate i ghirigori luminosi delle costellazioni. Ha gli occhi vuoti di stelle, non sa che fare, ne ha desiderio. Così in assenza di cielo stellato, lo disegna quasi per gioco, se lo finge con la grafia' (*La*, 34).

Il Mimì di *Labilità* vuole rivalutare l'immaginazione a qualunque costo. Le trame che s'intrecciano nel romanzo – quella di una rivalità professionale e quella di un tardo amore – ne illustrano però il valore in modi più convincenti parlando (di nuovo) dell'immaginazione come di una struttura affine al reale per la sua inesauribile varietà, e come di una dinamica affine alla passione. Mimì si confronta innanzi tutto con Nicola Gamurra, uno scrittore di successo dallo sguardo preciso, diverso dalle fantasticherie che si affollano invece nella mente di Mimì (*La*, 45). Gamurra fa in modo che nel suo romanzo 'ogni cosa [sia] nitidamente ciò che [è]' (*La*, 174); 'non aveva mai, nemmeno per un attimo, immaginato o sognato il suo libro. L'aveva fatto e basta. L'aveva fatto come uno starnuto, uno sbadiglio, un brivido di freddo' (*La*, 174). Gamurra incarna il polo negativo della scrittura, quello della formula: il suo cognome è associato alla camorra;²⁰ il suo libro è 'brutto':

più andavo avanti, più leggevo in ogni pagina ciò che consideravo da tempo cattiva letteratura: una sociologia rozza, la bella copia di ciò che si legge sui quotidiani o si vede in tv, la vita vera come si trova nei rotocalchi che si occupano di vita vera, le pillole di saggezza su ciò che ha senso e ciò che non ne ha nel terribile mondo moderno (*La*, 267).

Mimì, direbbe Fausto Curi, è alla ricerca del *dicibile*, che va ricreato ogni volta che riesce ad essere detto; Gamurra si serve esclusivamente del *già detto*.²¹

La seconda trama di *Labilità* racconta la storia di un amore, sempre in bilico fra il reale e l'immaginario. Spaventata dagli eccessi a cui l'immaginazione porta il marito nei periodi di concentrazione creativa la moglie lo distoglie da ogni sforzo professionale. Durante un'assenza di lei Mimì ritrova però 'il coraggio di avventurar[si] nud[o] fra le parvenze' (*La*, 119) e diventa di colpo tanto attraente da sedurre la giovane scrittrice Nadia. Erotismo ed immaginazione hanno una natura simile in Starnone: anche la passione 'è una lava di vita grezza che brucia vita fine, un'eruzione che cancella la comprensione e la pietà, la ragione e le ragioni, la geografia e la storia, la salute e la malattia, la

²⁰ Marco Monnier, *La camorra. Notizie storiche raccolte e documentate* (Firenze: Barbera, 1863), p. 63.

²¹ Fausto Curi, *Struttura del risveglio* (Bologna: il Mulino, 1991), p. 186.

ricchezza e la povertà, l'eccezione e la regola. Resta solo una smania che torce e distorce, un'ossessione senza rimedio'(Co, 3).

Erotismo ed immaginazione appartengono dunque alla sfera del piacere – contrapposta al principio di realtà, alla pragmatica consapevolezza di ciò che è, proprio come accadeva nel freudismo vulgato degli anni '50 e '60. Herbert Marcuse trovava questa contrapposizione fuorviante e l'ha criticata nel settimo capitolo di *Eros e civiltà* chiedendo che all'immaginazione fosse riconosciuto *anche* un ruolo conoscitivo.²² Ed è proprio quello il ruolo che Ferrante – lettrice attenta dei testi che abbiamo analizzato finora – le attribuirà nel suo ciclo. Ci arriveremo dopo una breve analisi comparata.

INTERMEZZO INTERTESTUALE

È probabile che Starnone e Ferrante siano contemporanei e conterranei: il primo, nato a Napoli nel 1943, ha pubblicato il suo romanzo d'esordio (*Segni d'oro*) nel 1989; Ferrante è lo pseudonimo di un'autrice, di un autore o di una cooperativa che conosce la società napoletana del dopoguerra molto bene, e che ha pubblicato il suo primo romanzo (*L'amore molesto*) nel 1992.

Le convergenze tematiche fra i romanzi dei due scrittori sono significative. Anche Ferrante riflette sulla natura dell'immaginazione e sugli oggetti (soldatini, bambole, fumetti, manifesti pubblicitari, vestiti, dipinti) che più comunemente la stimolano. Il suo primo romanzo racconta la storia di una tormentata fantasia infantile che gli adulti prendono fatalmente sul serio. Anche Ferrante conosce l'inaffidabilità della memoria. Anche lei detesta le pillole di saggezza.²³ Tutti e due gli scrittori parlano dell'effetto devastante che un abbandono ha su chi lo subisce. I personaggi dell'uno e dell'altra vogliono sottrarsi alla cultura dei padri ma ci riescono di rado: il mite protagonista di *Labilità*, quando perde la calma, usa parole aggressive come avrebbe fatto il padre (*La*, 48); lo Stefano della *Storia del nuovo cognome*, 'così gentile, così innamorato' (II, 18),²⁴ non tollera l'autonomia della moglie: un ordine 'gli veniva da molto, molto lontano, forse addirittura da prima di nascere. L'ordine era: devi fare l'uomo, Stè; o la pieghi adesso o non la piegherai più' (II, 40). I lineamenti del padre si sovrappongono ai suoi (II, 41).

Capita che due scrittori contemporanei parlino della stessa società riflettendo sugli stessi temi in modi simili. In questo caso ci sono però dettagli condivisi che fanno pensare ad omaggi che due interlocutori si fanno nel corso di una conversazione intensa. Si pensi per esempio al valore che l'andatura ha per gli io narranti dei due cicli: il Mimì di *Via Gemito* corregge il movimento delle braccia per evitare di

²² Herbert Marcuse, *Eros e civiltà* (Torino: Einaudi, 1964) [1955], pp. 168-82.

²³ 'Pinuccia parlò della bambina come di un angioletto che vegliava su tutti quanti noi. Lila le disse: vattene' (IV, 322).

²⁴ È il primo endecasillabo che segnalerò nel ciclo ferrantiano.

camminare come il padre (Vg, 119); la Lenù de *La vita geniale* si sente minacciata dal passo della madre che le è entrato nel cervello (I, 42) e scopre in Nino, quando è irritata con lui, 'l'andatura di suo padre' (I, 298).²⁵ Si pensi agli zii di Firenze. Federì e la moglie, in *Via Gemito*, passano la luna di miele da uno zio trasferitosi a Firenze che fa fortuna come commerciante di oggetti antichi grazie a un amico che compra e vende rottami di ferro (Vg, 151). Quando Stefano e Lila si sposano, ne *L'amica geniale*, affidano il comparato di fazzoletto a uno zio 'emigrato a Firenze dopo la guerra', che 'aveva messo su un piccolo commercio di roba vecchia di varia provenienza, soprattutto oggetti di metallo' (I, 305).²⁶ Si tratta di personaggi quasi insignificanti, ma la comparsa di tanti dettagli uguali nel ciclo di Starnone e in quello di Ferrante è un riferimento deliberato (benché seminascosto) della seconda al primo.

Starnone si riferisce a sua volta a Ferrante riprendendone immagini (la madre dell'*Amore molesto* e quella di *Via Gemito* sono sempre chine al lavoro su una Singer),²⁷ trame (*Lacci* di Starnone racconta quello che sarebbe successo ai personaggi de *I giorni dell'abbandono* di Ferrante se l'abbandono non fosse stato definitivo) e temi (è possibile sfuggire al retaggio della cultura violenta in cui si è cresciuti?). Si potrebbero adattare ai due scrittori le parole con cui Flora Ghezze e Sara Teardo descrivono la relazione fra le protagoniste de *L'amica geniale* parlando di una 'horizontal, reciprocal relation' e di un 'mutual incitement'.²⁸ Non abbiamo due ragazze ambiziose in questo caso, certo, ma due narratori con interessi comuni, impegnati in una vivace relazione intellettuale.²⁹

Le differenze fra il ciclo di Starnone e quello di Ferrante sono a loro volta significative. *L'amica geniale* – posteriore ai testi di Starnone studiati qui – è più decisamente femminista e parla con partecipazione dei progressi avvenuti, in corso o di cui si sente il bisogno in Italia. A differenza degli io narranti di Pennacchi e Starnone quelle de *L'amica geniale* non si limitano a ripetere o ad aggiornare una tradizione orale trasmessa da genitori e parenti, ma creano storie nuove di cui sono insieme protagoniste ed autrici.³⁰

²⁵ Mary Caputi, "'The Known Footsteps of My Mother": The Power of the Abyss in Elena Ferrante's Neapolitan Novels', in *Theory & Event*, vol. 23 (2020), n. 3, pp. 641-63.

²⁶ Gli zii di Firenze ricompaiono in II, 170 e 173.

²⁷ *Am*, pp. 53, 75, 102 e 139; *Vg*, pp. 126, 157, 190.

²⁸ Flora Ghezze e Sara Teardo, 'On Lila's Traces: *Bildung*, Narration, and Ethics in Elena Ferrante's *L'amica geniale*', vol. 134 (2019), n. 1, pp. 172-92 (183).

²⁹ Nell'*Autobiografia erotica di Aristide Gambia* Starnone racconta di aver letto i libri di Ferrante con 'crescente stupore' perché, 'più mi ci immergevo, più le trovavo – non belle, no, non profonde, ma – scrissi la parola, un giorno, in margine a una pagina della *Frantumaglia* – attraenti' (p. 413); 'sentivo la donna che aveva scelto le parole, che aveva composto la frase, che l'aveva fatta e rifatta. E ne ero sedotto' (p. 414).

³⁰ Il non saper scrivere la storia del proprio tempo è il limite del marito di Lenù, 'un uomo intelligente, straordinariamente colto, e buono' (II, 34), in cui però tutto 'pareva guidato sempre da un ordine superiore che, pur non avendo un'origine divina ma familiare, gli dava ugualmente la certezza di essere dalla parte della verità e della giustizia' (III, 35). I suoceri rinfacciano a Lenù di avere 'un'intelligenza senza tradizioni' (IV, 64).

Abbandonando la cultura subalterna del quartiere d'origine, Lila e Lenù esibiscono poi una capacità di autoaffermazione ignota alle loro antenate. Lenù lascia Napoli con una borsa di studio e alla fine degli studi scrive con orgoglio: 'ero nientemeno dottoressa, avevo una laurea in lettere, centodieci e lode. Mio padre non era andato oltre la quinta elementare, mia madre s'era fermata alla seconda, nessuno dei miei antenati, per quel che potevo sapere, aveva mai saputo leggere e scrivere correntemente. Che prodigioso sforzo avevo fatto' (II, 432). Lila – ancora più povera di Lenù da bambina – 'comanda a bacchetta su tutti quanti' (IV, 108) grazie soprattutto alla forte personalità. Come osserva Alessia Ricciardi, inoltre, Lenù e Lila sono esemplari anche da un punto di vista morale e filosofico: l'obiettivo che istintivamente cercano e spesso raggiungono è la 'pure vitality of mind as opposed to money, power, or even pleasure' (p. 112).

I toni epici tanto temuti da Starnone compaiono così ne *L'amica geniale*. Un personaggio di Starnone osserva che l'ira di Achille non si addice ai napoletani che hanno solo 'a raggia (Sc, 34); la loro è 'una città di cani e l'ira non [ha] niente a che fare col sangue agli occhi' (Sc, 35). Lila e Lenù si sottraggono invece allo stile di vita di quelle strade e la loro esistenza ha anche per questo qualcosa di eroico e grandioso. Lenù racconta le imprese di Lila (e di Nino, Alfonso, Marisa, Pasquale e proprie) con endecasillabi ariosteschi o romantici ('finiti in una terra sconosciuta', 'l'orrore e il godimento di perdersi', 'un cavaliere dell'amor cortese', 'stretto quindi fra furia e ampie vedute', 'tranquilla disposizione al pensiero', 'il cavaliere d'un romanzo antico', 'chiuso nella sua armatura splendente'),³¹ ammettendo a fatica le debolezze che emergono in Lila: 'era fatta a quel modo? Non aveva la mia cocciuta diligenza? [...] mi intenerirono i suoi occhi lucidi, il sorriso fragile. Ma durò poco' (II, 143). Che i fatti del romanzo parzialmente sconfessino a tratti i toni epici di chi lo racconta conferma solo che, come in Pennacchi ma in modi diversi, l'epica riemerge nell'Italia disincantata del nostro tempo anche perché è oggetto di autoironia all'interno del testo in cui appare.

Le protagoniste de *L'amica geniale*, infine, si sottraggono all'influenza nefasta dei Federi, dei Gamurra o dei Donato Sarratore, delle loro formule e delle loro ridicole ambizioni artistiche. Lila e Lenù interagiscono con la società; si rendono conto dei propri limiti. Il ruolo messianico dell'artista è evocato ne *L'amica geniale* (in alcune fantasticherie di Lenù e nella figura di Donato Sarratore) ma è anche distrutto nel corso della narrazione. Queste differenze fra i cicli di Starnone e di Ferrante spiegano ampiamente, secondo me, il successo internazionale che solo il secondo ciclo ha avuto.

Tornando ora all'immaginazione, il punto su cui vorrei insistere è che tutte queste differenze fra i due cicli sono sempre collegate alla ridefinizione che dell'immaginazione Ferrante offre. Una simile indagine è svolta anche dal Luigi Pirandello di *Uno, nessuno e centomila*, dal Jean-Paul Sartre de *La nausée* e da

³¹ II, 50, 180, 307, 393, 406; III, 153, 153. Starnone sperimenta coi versi in *Segni d'oro*.

molti altri scrittori novecenteschi, ma è riproposta da Starnone in *Via Gemito* e *Labilità* in un ambito storico, sociale e culturale che è anche quello di Ferrante, in modi che Ferrante tiene presenti e che costituiscono alla fine il *precedente* de *L'amica geniale* nel senso che la Cutrufelli dell'epigrafe dà alla parola, una parte dell'itinerario che dobbiamo ripercorrere per capire fino in fondo il modo in cui un testo (a mio parere decisamente grande) come *L'amica geniale* si è formato.³²

Nei suoi primi romanzi Ferrante è simile a Starnone. Si interroga sul confine fra reale ed immaginario che vede anche lei come contrapposti, anche se con maggiori sfumature (*Ga*, 197). Ne *L'amica geniale* Ferrante va al di là di questa contrapposizione e propone, sia pure con qualche oscillazione,³³ un nuovo modo di considerare l'immaginazione, integrandola alla comprensione di una realtà dinamica, e facendone uno strumento di rinnovamento sociale.

IL CONFRONTO CON LA REALTÀ

La Lila de *L'amica geniale* ha molte doti: la prontezza mentale che 'sa di sibilo, di guizzo, di morso letale' (I, 44), la capacità di trovare 'soluzioni brillanti di problemi ardui' (I, 59-60), la 'determinazione assoluta' (I, 30). La dote che impressiona di più i suoi coetanei è però l'immaginazione. Lila disegna 'gioielli, vestiti, scarpe che non s'erano mai visti' (I, 60); i suoi schizzi sono colorati 'come se [lei] avesse avuto l'occasione di esaminare scarpe di quel tipo da vicino in qualche mondo parallelo al nostro' (I, 112). La sua immaginazione non si limita dunque a elaborare ricordi: dà l'impressione di intravedere con nettezza quel che nessun altro ha visto in precedenza, quel che potrebbe essere ma ancora non è.

Come accade al Mimì di *Via Gemito* o di *Labilità*, l'immaginazione in Lila diventa a tratti sogno ad occhi aperti, incubo, fantasticheria od illusione consolatoria e produce rappresentazioni del reale che non reggono all'urto degli eventi. Anche lei vede dei fantasmi per casa (III, 212); anche lei parla con sicurezza di un futuro che non si avvererà mai (I, 66); e anche per lei arriva il momento della figurina di Boniperti, quando una compagna le ricorda che non è possibile frequentare le medie senza superare un esame di ammissione a cui Lila non è neppure stata iscritta (I, 76). La realtà in quei momenti esplose davanti a lei.

Lila, però, è più pragmatica di Mimì. Trova un nome per situazioni del genere – le 'smarginature' (I, 85) – e si sforza di conciliare le creazioni della propria mente con quello che potrebbe accadere: media cioè l'immaginario e il reale con 'concretezza' (I, 162) anche se le smarginature non cesseranno,

³² Parafraza qui un'osservazione di Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern* (Frankfurt am Main: Fischer, 1970), p. 124.

³³ Lila in genere parla con disprezzo di chi 'si racconta la vita come gli fa comodo' (III, 214), ma in un caso elogia l'utilità delle bugie ('sono meglio dei tranquillanti', IV, 176). I personaggi di Ferrante non sono mai a una dimensione: il loro carattere comprende componenti diverse che spingono a volte in direzioni divergenti.

soprattutto quando persone a cui vuole bene saranno coinvolte in progetti troppo ambiziosi. Verrà il momento in cui Lila non governerà le cose e potrà solo lanciare ‘un urlo rabbioso’ (IV, 158). In genere, però, il confronto con la realtà elimina le illusioni nocive;³⁴ e permette a Lila di vedere quel che ha la potenzialità di essere, di farlo vedere ad altri, e di fare in modo che a volte ci si impegni insieme per realizzarlo (II, 119).

L’immaginazione consente così di passare da una considerazione del reale com’è ad una considerazione del reale com’è, come potrebbe essere e come dovrebbe essere, come Marcuse auspicava. (p. 42). Il filosofo tedesco attribuisce a Immanuel Kant, Friedrich Schiller, Johann Gottfried Herder, Percy Bysshe Shelley e Novalis (che parla di una ‘immaginazione produttiva’) il merito di aver teorizzato questa compenetrazione di immaginazione e conoscenza (p. 184) o di averlo quanto meno fatto per primi.³⁵ Nella cultura occidentale, tuttavia, si è parlato moltissimo di questo tema in un tempo posteriore al loro, quello di Marcuse, fra gli anni ‘50 e ‘70 del ventesimo secolo, e non lo si è fatto solo nei circoli intellettuali ma all’interno di una vasta, rinnovata e rinvigorita cultura popolare.³⁶ La differenza fra il Mimì di Starnone e la Lila di Ferrante è anche quella che intercorre fra *All I Have to Do is Dream* di Don e Phil Everly e *Imagine* di John Lennon,³⁷ canzoni vicine nel tempo (la prima è del 1958, la seconda del 1971), che segnalano però fasi ben distinte nella storia della cultura occidentale. Nella canzone dei fratelli Everly, le consolazioni dell’immaginazione sono di pura evasione: ‘Only trouble is, gee whiz / I am dreamin’ my life away’. In quella di Lennon l’immaginazione condivisa pare quanto meno farsi movimento politico: ‘You may say I’m a dreamer / But I’m not the only one / I hope someday you’ll join us / And the world will be as one’.³⁸ Ci sono molti equivalenti italiani di queste canzoni: si pensi per esempio a *Volare* di Domenico Modugno, a sua volta del 1958 (‘penso che un sogno così / non ritorni mai più’) e a *C’è venuta in sogno la realtà* di Gianfranco Manfredi del 1972 (‘c’è venuta in sogno la realtà / Abbiamo visto la democrazia / Giungere ai quartieri e nelle piazze’).³⁹

³⁴ I personaggi di Starnone, invece, fanno fatica a staccarsi dalle illusioni: il protagonista di *Eccesso di zelo* rinuncia all’amore con Silvana perché teme che la relazione con lei non sia ‘un’espansione delle [sue] fantasie ma un luogo reale e vivo’ (Ez, 234). Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante* (Bologna: il Mulino, 2018) analizza le riflessioni di Starnone sul cinema in relazione a questa loro tendenza.

³⁵ Dal punto di vista di Katherine Callen King, *Ancient Epic* (Oxford: Blackwell, 2009), la compenetrazione sarebbe invece una di idealismo, esemplificato nei suoi eccessi dall’Achille dell’*Iliade*, e di pragmatismo, esemplificato dall’Ulisse dell’*Odisea* (pp. 63 e 82).

³⁶ Sullo scarso interesse di Marcuse per la cultura popolare e sulle ragioni per cui l’uno e l’altra sostenevano in quegli anni tesi analoghe è utile Carl R. Trueman, *The Rise and Triumph of the Modern Self* (Wheaton, Ill: Crossway, 2020), pp. 36-39 e 250-54.

³⁷ Sul valore culturale delle canzoni si veda l’introduzione di Alessandro Carrera a *La memoria delle canzoni* da lui curato (Pasturana: Puntoacapo, 2017), pp. 7-15.

³⁸ Su *Imagine* e su un’altra canzone di Lennon a cui è spesso avvicinata, *Revolution*, si veda Jacqueline Edmondson, *John Lennon* (Santa Barbara: Greenwood, 2010), pp. 138-39.

³⁹ *La canzone italiana 1861-2011. Storie e testi*, 2 voll. a cura di Leonardo Colombati (Milano: Mondadori, 2011) aiuta a capire la complessità della produzione musicale tanto di Modugno quanto di Manfredi. Si vedano in

Da Luigi Tenco in poi, osserva Alessandro Carrera, non si può più 'sognare nella canzone italiana a meno che non si sogni un mondo migliore, o comunque una trasformazione della realtà'.⁴⁰

In parte, la visione che Lila ha della realtà è ancora quella dei personaggi di Starnone: il Vesuvio 'ti ricorda ogni giorno che la più grande impresa degli uomini potenti, l'opera più splendida, il fuoco e il terremoto e la cenere e il mare in pochi secondi te la riducono a niente' (IV, 419). In quel contesto, però, Lila trova 'la capacità di saldare insieme a modo suo i frammenti delle cose' e di dar loro una forza nuova già parlandone (III, 67): prendeva 'i fatti e li rendeva con naturalezza carichi di tensione; rinforzava la realtà mentre la riduceva a parole, le iniettava energia' (I, 126).

Ci sono echi di risonanze profonde in queste parole. Ferrante riecheggia innanzi tutto le pagine in cui Shelley celebra 'the electric life' che arde nelle parole dei poeti a lui contemporanei che hanno la capacità di influenzare e co-creare il mondo con la loro visione e ne sono per questo gli 'unacknowledged legislators'.⁴¹ Shelley è un uomo ricco e tanto colto da scrivere la prima versione della *Difesa* in greco antico. Lila è invece una bambina tanto povera da non poter proseguire gli studi dopo le elementari ed incarna la versione progressista che la letteratura del ventunesimo secolo offre in Italia dell'immagine del poeta.⁴² È un'immagine credibile soltanto nel contesto di un rinnovamento sociale di dimensioni mai viste prima nel nostro paese, che avviene nei decenni del dopoguerra. Quel rinnovamento porta a una prosperità materiale senza precedenti in Italia, con l'85% degli italiani residenti in case di proprietà,⁴³ ma si manifesta anche in conquiste sociali irreversibili,⁴⁴ in una scolarità diffusa, nel rimodellarsi dei rapporti fra gruppi sociali, fra datori di lavoro e lavoratori, genitori e figli, insegnanti e studenti,⁴⁵ commercianti e consumatori.⁴⁶

Gli intellettuali di quegli anni elaborano teorie su come applicare l'immaginazione alla realtà e le parole di Ferrante riecheggiano anche le loro. Pier Paolo Pasolini scrive di essere uno 'che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente' ed

particolare I, 681-706; e II, 1450-59. Su *Volare* è anche utile Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano* (Roma: Donzelli, 2005), p. 83.

⁴⁰ Comunicazione personale, 9 settembre 2021.

⁴¹ Percy Bysshe Shelley, 'A Defence of Poetry', *The Prose Works*, 2 voll. (Londra: Chatto and Windus, 1888), I, 1-38 (38). Mary Fairclough, *Literature, Electricity and Politics 1740-1840* (Londra: Palgrave Macmillan, 2017), illustra la diffusione primo-ottocentesca delle metafore collegate all'elettricità (che ritornano in Ferrante).

⁴² Robert Gordon, *An Introduction to Twentieth-Century Italian Literature* (Londra: Duckworth, 2005), pp.123-27 anticipa già la formazione di questa nuova immagine analizzando i testi prodotti alla fine del secolo precedente.

⁴³ Tony Judt, *Postwar: A History of Europe Since 1945* (Londra: Penguin, 2005), p. 324; Paul Ginsborg, *A History of Contemporary Italy. Society and Politics 1943-1988* (Londra: Penguin, 1990), pp. 41-43

⁴⁴ Parlando di quelle conquiste sociali Enrico Deaglio, *Patria 1967-1977* (Milano: Feltrinelli, 2017), usa l'espressione 'diritti acquisiti' – che una sua conoscente incolta trasfigura ne 'i miei diritti squisiti' (p. 20).

⁴⁵ Robert Lumley, *States of Emergency. Cultures of Revolt in Italy, 1968-78* (Londra: Verso, 1990), p. 2.

⁴⁶ Jonathan Mantle, *Benetton* (Londra: Little, Brown and Company, 1999), pp. 21-29. Sarebbe facile individuare rapporti che sono cambiati di meno, ad esempio quello fra cittadini ed immigrati da paesi più poveri.

elogia quel che l'immaginazione permette così di ottenere.⁴⁷ Franco Fortini loda il realismo di chi non si arrende all'inevitabile. Danilo Montaldi celebra il realismo dei sogni.⁴⁸

Quando Lila afferma che il reale 'senza fantasia non pare una faccia ma una maschera' ribadisce (come Mimi) la fluidità del reale, che ogni formula fallisce di convogliare, e afferma (a differenza di Mimi) il ruolo che l'immaginazione umana ha e deve avere nella costruzione delle forme che il reale di volta in volta concretamente assume. Si è svegli, come ha sostenuto Arthur Rimbaud nella *Lettera del veggente* solo quando si è 'dans la plénitude du grand songe' (citato da Curi, p. 7). Negli anni '60 e '70 studenti, operai, femministe ed ambientalisti si riconoscono in motti come 'l'immaginazione al potere' e 'siate realisti: chiedete l'impossibile' (Lumley, p. 144). *L'amica geniale* è a mio parere il grande romanzo italiano sul secondo '900 perché racconta e dà un senso a quel che si è immaginato, sperato – a ragione o a torto – e a volte ottenuto in quegli anni, quasi sempre impegnandosi insieme ad altri. L'immaginazione va qui intesa nel senso più ampio possibile. Nonostante la frequente povertà dei programmi, per esempio, anche la televisione l'ha potuta stimolare 'minando tutto un modo di vivere, quieto ed immobile da secoli'.⁴⁹

I personaggi secondari de *L'amica geniale* riconoscono in Lila un segno più marcato dei tempi e l'ammirano perché condividono almeno in parte quel segno. Sono anche loro ispirati da un'istanza fantastico-progettuale. Lenù, in particolare, si ritiene a volte pari all'amica: 'noi due con quella capacità che insieme – solo insieme – avevamo di prendere la massa di colori, di rumori, di cose e persone, e raccontarcela e darle forza' (I, 134); 'ci strappavamo l'un l'altra le parole di bocca e intanto insorgeva un'eccitazione che pareva una tempesta tutta scariche elettriche' (II, 195).⁵⁰ Altre volte Lenù è convinta che Lila le sia superiore: l'invidia la spinge a far cadere nell'Arno i quaderni dell'amica dopo averli letti con ammirazione. Lila stessa, però, brucia il manoscritto della sua prima storia, convinta che quel che più conta nella ricerca artistico-conoscitiva non sia il risultato che permane nel tempo

⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, 'Cos'è questo golpe? Io so', *Corriere della sera*, 14 novembre 1974, ora disponibile in <https://www.corriere.it/speciali/pasolini/ioso.html> (consultato il 4 settembre 2021).

⁴⁸ Danilo Montaldi, *Bisogna sognare (1952-1975)* (Milano: Colibrì, 1994). Le parole di Fortini sono citate da Giovanni Bechelloni, *Cultura e ideologia nella nuova sinistra* (Milano: Comunità, 1973), pp. 32-33

⁴⁹ Piero Dallamano, 'Rito pubblico', ne *Il contemporaneo*, 1 settembre 1956 (citato da Crainz, p. 105). La televisione, prosegue Dallamano, 'mette mille fermenti, sveglia, induce alle impazienze e ai confronti; agita la sete del nuovo e del meglio, porta un soffio di civiltà, comunque essa sia'.

⁵⁰ Lenù ha anche doti di cui Lila è priva: sente in particolare il fascino dell'inconsueto. Ricordando il giorno in cui lasciò il rione per la prima volta, osserva: 'mi sentii esposta all'ignoto con gioia' (I, 71, vedi anche I, 206). È lo stesso nuovo che spinge alla rovina il giovane 'Ntoni nei *Malavoglia* di Verga e davanti a cui gli antenati di Lila e Lenù sono fuggiti con spavento, 'sempre spauriti, sempre subalterni' (II, 284). Cecilia Schwartz, 'Ferrante Feud: The Italian Reception of the Neapolitan Novels before and after their International Success', *The Italianist*, vol. 40 (2021), n. 1, pp. 122-142, ricorda che uno dei primi critici italiani a scrivere de *L'amica geniale* ha criticato Ferrante perché riprende temi già trattati da Verga. Li riprende, è vero, ma li capovolge anche: l'ignoto non è più invincibile; la tragedia diventa, appunto, epica.

(un testo in quel caso, l'*ergon* secondo Pierre Vinclair)⁵¹ ma la percezione del reale nella sua dinamicità (intuizione che il testo si limita ad esprimere l'*energeia*).

La maggior parte dei coetanei di Lila e Lenù prova ad evadere dalla subalternità alla quale è inizialmente destinata per la nascita in un quartiere dominato dalla camorra. Il tentativo non ha sempre successo: uno di loro è 'divorato dalla droga' (IV, 255); uno diventa un terrorista; una vive in una solitudine 'terribile nel suo squallore' (IV, 321). Altri s'inventano invece la vita con 'mosse fantasiose, sempre piene di rischi' (II, 274): c'è chi fonda 'una piccola impresa innovativa' (IV, 220); e chi si sottrae alla cultura violenta del padre esprimendosi 'in un italiano curatissimo' (II, 437). Questi personaggi immaginano una via percorribile: non sperano che qualche cosa succeda; s'impegnano a farla succedere con 'confidenza nella vita' (II, 288), trovando almeno momenti di coraggio, gentilezza o bontà (II, 172 e 271). E, alla base del loro impegno, c'è sempre un'immaginazione concretamente impostata come quella di Lila

Ferrante parla dell'autoaffermazione di questi personaggi senza insisterci. Nella sua visione delle cose, come in quella di Starnone, domina il senso del bicchiere più vuoto che pieno. Alla fine dell'ultimo volume un giovane viene ammazzato all'ingresso della biblioteca che Lila e Lenù avevano frequentato da ragazze perché la situazione del quartiere non è migliorata, ed è forse peggiorata col passare del tempo (IV, 448). La professoressa che aiuta Lenù ad iscriversi alla Normale di Pisa ha i 'capelli turchini' come la fata di *Pinocchio*, segnalando il carattere favoloso che svolte del genere hanno nella vita di una studentessa intelligente ma povera.⁵² Il ciclo di Ferrante incomincia e finisce parlando dell'autocancellazione di Lila; e, come osserva una delle prime lettrici di questo articolo,⁵³ quella scomparsa suggerisce che, per la scrittrice, anche l'uso pragmatico dell'immaginazione incontra dei limiti insormontabili nella realtà del nostro tempo. Non hanno neppure torto, però, le lettrici di Ferrante che privilegiano il filone dell'autodeterminazione creativa, che storicamente è stato un tratto qualificante della generazione di chi – come Lila e Lenù, e come Starnone e Ferrante – è nato negli

⁵¹ Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015), p. 12.

⁵² Si pensi per contrasto alla facilità con cui altri romanzieri parlano di mobilità sociale. Maria Rosa Cutrufelli, *D'amore e d'odio* (Milano: Frassinelli, 2008), racconta per esempio la storia di una studentessa operaia che, ottenuta una cattedra al liceo subito dopo la laurea, si trasferisce poco dopo in un'università americana grazie ad un imprecisato finanziamento (pp. 272-83). È tutto un po' troppo facile.

⁵³ Mi riferisco a una (o uno) degli anonimi *referee* di *MLN* che hanno fatto commenti molto utili alla prima versione di questo testo.

anni '40:⁵⁴ Alice Brittan parla di una 'sprawling epic';⁵⁵ Alessia Ricciardi di 'an epic of defiance and personal courage' (p. 116).

I toni epici si prestano allo sfruttamento opportunistico e, usandoli, bisogna sforzarsi di trovare i giusti equilibri. Bisogna anche evitare, però, eccessi di prudenza. Judt e Lumley notano una contraddizione nella generazione che fu protagonista degli ultimi anni '60 in Europa. C'erano in essa, da una parte, una carica insolita d'energia e una forte disponibilità al cambiamento e, dall'altra parte, un'ideologia datata (il marxismo-leninismo) che fiaccava quell'energia e rallentava i cambiamenti per la rigidità che aveva. Mi pare che Starnone e Ferrante siano parzialmente coinvolti in tale contraddizione: raccontano il parziale ma significativo riscatto di gruppi sociali oppressi fino alla caduta del fascismo, ma hanno quasi paura di esaltare i passi fatti in avanti da quei gruppi – e di svendersi al potere politico od economico o di cadere nel formulaico.

Nelle ultime pagine de *L'amica geniale*, ad ogni modo, le protagoniste considerano in molti modi la loro vita senza arrestare l'oscillazione ermeneutica dell'autoripensamento con conclusioni definitive. L'anziana Lenù è abbastanza soddisfatta di sé:

quanta fatica ho fatto e che cammino lungo ho percorso. A ogni passo potevo cadere e invece non è successo. Sono andata via dal rione, ci sono tornata, sono riuscita ad andarmene di nuovo. Niente, niente ci ha tirato giù insieme a queste ragazze che ho generato. Ci siamo messe in salvo, le ho messe in salvo tutte (IV, 435).

Si rifiuta però di trasformare la propria soddisfazione in una 'battaglia meschina per cambiare classe sociale' (IV, 437): la sua non è una storia alla Horatio Alger,⁵⁶ e nessuna formula la può riassumere (II, 203). La storia di Lila e Lenù è alla fine epica nel senso che Katherine Cullen King attribuisce alla parola: la celebrazione di una cultura, di un periodo storico e dei suoi eroi, che non nasconde però le ombre, le incertezze, le contraddizioni e gli insuccessi.

Ci si potrebbe chiedere alla fine chi ha ragione: Starnone o Ferrante? chi confina l'immaginazione fra i piaceri pur alti dell'ozio o chi ne fa uno strumento di conoscenza e di progresso? È difficile rispondere perché immaginazione è termine vago a cui si possono attribuire significati diversi riferendosi di volta in volta a facoltà simili ma non uguali.⁵⁷ Ponendo simile domande, per di più, si rischia di perdere di

⁵⁴ Un protagonista di Starnone è orgoglioso di 'ciò che la sua generazione aveva cominciato, in ogni settore della Judtsocietà civile', anche se 'era rimasto a metà' (*Pe*, 32). Ferrante mostra sentimenti analoghi ne *L'invenzione occasionale* (*Io*, 28).

⁵⁵ Alice Brittan, 'Elena Ferrante and the Art of the Left Hand', *Open Letters Monthly*, 2015 [consultato il 2 agosto 2021].

⁵⁶ Anche la produzione letteraria di Alger è comunque meno ingenua di quel che comunemente si crede. Si veda Gary Scharnhorst, *Horatio Alger, Jr* (Boston: Twayne, 1980).

⁵⁷ Shen-yi Liao e Tamar Gendler, 'Imagination', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2020 Edition), edited by Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/imagination/> (consultato il 3

vista l'essenziale—che mi pare questo: il tipo d'immaginazione che Ferrante fa usare ai protagonisti de *L'amica geniale* esprime lo spirito di un'epoca decisiva nella recente storia italiana ed occidentale e permette alla scrittrice di raccontarne le vicende in tutta la loro contraddittoria complessità, dall'interno, in modo equilibrato e comprensivo. La scelta di Ferrante, da questo punto di vista, è inappuntabile.

Ci si potrebbe anche chiedere se, e in che misura, l'immaginazione di cui parla il narratore starnoniano e quella di cui parla la narratrice di Ferrante siano influenzate dall'essere una quella di un uomo e l'altra quella di una donna. Stiliana Milkova ha individuato nei primi tre romanzi di Ferrante e nel ciclo de *L'amica geniale* un immaginario femminile (pp. 28-60); ma immaginario ed immaginazione, per quanto connessi, sono cose diverse. Nella teoria di chi ha più convincentemente usato questo concetto,⁵⁸ e nella pratica di Milkova, l'immaginario è una rappresentazione del passato e del presente,⁵⁹ nei romanzi che ho analizzato l'immaginazione è invece la capacità di rappresentare quel che non c'è. Il prodotto dell'immaginazione è una semplice illusione nel ciclo di Starnone e un'intuizione realizzabile, e a volte realizzata, del futuro (e dunque una sua ragionevole anticipazione) nel ciclo di Ferrante. L'immaginario che Milkova così puntualmente studia, dati i contenuti che lo caratterizzano, ha una connotazione fortemente femminile. Non mi pare che si possa dire altrettanto dell'immaginazione di Lila che è emblematica di un'epoca nella storia d'Italia e dell'Occidente e di tutti coloro che l'hanno vissuta, senza esclusioni. Sarebbe interessante studiare quel che dell'immaginario si trasfigura nell'immaginazione, ma la ricerca dovrebbe concentrarsi su molti testi di molti autori. Si può intanto affermare, semmai, che il femminismo è stato il movimento politico che in Italia ha saputo servirsi con maggiore efficacia della capacità fantastico-pragmatica così efficacemente descritta ne *L'amica geniale*.⁶⁰

Luciano Parisi, University of Exeter

gennaio 2022), ad ogni modo, sembrano dare ragione a Starnone (che non citano) distinguendo l'immaginazione dall'anticipazione e sostenendo che 'unlike desiring or anticipating, imagining something does not require one to wish or expect that something to be the case'.

⁵⁸ Charles Taylor, *A Secular Age* (Cambridge: Harvard University Press, 2007), pp. 171-76.

⁵⁹ Discutendo della *frantumaglia* che è la premessa di quella rappresentazione in Ferrante, la scrittrice parla del 'deposito del tempo senza l'ordine di una storia'; Elena Ferrante, *La frantumaglia*, nuova edizione ampliata (Roma: e/o, 2016), p. 95.

⁶⁰ Perry Willson, *Women in Twentieth-Century Italy* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010).