

Carosello per *L'amica geniale*

**Convergenza di saperi intorno a un
romanzo di successo**

a cura di Monica Farnetti



MEMORIA, IDENTITÀ, DIFFERENZA N.S.

.6.

MEMORIA, IDENTITÀ, DIFFERENZA N.S.

COLLANA DI SAGGI E TESTI DIRETTA DA

Patrizia Caraffi

COMITATO SCIENTIFICO

Patrizia Caraffi, Mercedes Arriaga, Hélène Cazes,
Monica Farnetti, Angela Giallongo, Angela Rieger,
Earl Jeffrey Richards, Margarete Zimmermann

La Collana ospita saggi e testi in più lingue (italiano, francese, inglese, spagnolo, portoghese).

Carosello per *L'amica geniale*

**Convergenza di saperi intorno a un
romanzo di successo**

a cura di
Monica Farnetti

Volume finanziato a valere sui fondi DM 737/2021 Risorse 2021–2022 -
Progetto “Il governo del patrimonio linguistico e culturale per lo sviluppo sostenibile
delle destinazioni” e sui fondi DM 737/2021 SSCA-ROTONDO Risorse 2022 2023 -
Progetto “La valorizzazione del patrimonio culturale in un’ottica di inclusione sociale,
sicurezza e sviluppo del territorio” - CUP J55F21004240001



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU

Volume rilasciato in adesione al programma della licenza
Creative Commons CC BY 4.0

Copyright © 2025
Casa editrice DeriveApprodi (DeriveApprodi University Books)

ISBN: 978-88-65486-47-4
Via Andrea Costa 202
40138 Bologna
www.deriveapprodi.org

Sommario

Premessa	
MONICA FARNETTI	9

UNA POLITICA DEGLI AFFETTI

Amicizia: sempre geniale?	
MASSIMO DELL'UTRI	13

L'amica	
MONICA FARNETTI	19

Madri e figlie	
MARIA LUCIA PIGA	25

Galeotto fu... <i>Piccole donne</i> , da Louisa May Alcott a Elena Ferrante	
LOREDANA SALIS E VALERIA STRUSI	33

Il doppio binario della scrittura	
MARCO MANOTTA	41

DAL RIONE AL MONDO

Lingua italiana, lingua napoletana	
MARCO CARIA	49

La Questione meridionale nel romanzo «L'amica geniale»	
DONATELLA CARBONI	57

Tra Nord e Sud. Il tessuto economico e imprenditoriale
del secondo dopoguerra
FEDERICO ROTONDO 63

Emancipazione per Costituzione
CARLA BASSU 71

Su *L'amica geniale* quale modello educativo
FILIPPO SANI 79

VEDERE PER CREDERE

L'amica seriale. (Breve) Storia dell'adattamento televisivo
LUISA CUTZU 89

Nuovo cinema Ferrante.
Storie per la voce e per lo sguardo
LUCIA CARDONE 97

Muri scrostati e mari agitati.
Napoli e le donne in cerca di libertà: tre movimenti,
dal cinema muto al romanzo
GIULIA SIMI 105

Corpo, resistenza e sovversione
in Elena Ferrante e Marina Abramović
ANTONELLA CAMARDA 113

FOUND IN TRANSLATION

L'Amica geniale. Un fenomeno letterario fra Italia e Spagna
CHIARA PETRA CANU 123

<i>Politique, culturelle, féministe:</i> <i>L'amica geniale</i> nella stampa francofona. Un'analisi corpus-based NICLA MERCURIO	129
Tradurre Napoli: <i>L'amica geniale</i> parla cinese FRANCESCA PUGLIA	137
Da Napoli con amore: il viaggio de <i>L'amica geniale</i> in Russia MONICA PUGLIA	143
L'amica geniale... o <i>estupenda</i> ? Spunti per una riflessione sulla traduzione spagnola di un titolo NADIA LA MANTIA	151
Profili biografici	157

Premessa

MONICA FARNETTI

Oltre alle molteplici prove sostenute brillantemente fin qui, *L'amica geniale* di Elena Ferrante ha da ultimo superato anche questa, consistente in una sua lettura ad opera di studiosi e studiosi delle più diverse formazioni e specializzazioni (nonché, fatto non trascurabile, generazioni) che la vede salda al crocevia di numerosi saperi, nonché in grado di mobilitarli, vivacizzandoli, tutti¹.

Le avventure di Lila e Lenù, col loro corredo di storie, accadimenti e conflitti di oltre mezzo secolo, e raccolte in uno spazio geografico tanto circoscritto e preciso quanto capace di rispecchiare l'intera realtà italiana, sono infatti indagate e restituite da (e in) una vivace alternanza di sguardi e di voci, che spaziano dalla letteratura alla filosofia alla pedagogia, dalla linguistica alla geografia, dall'economia alla storia sociale e dei diritti, dal cinema alle arti visive alle lingue e culture straniere.

Brevità, intensità e agilità sono state le parole d'ordine per la confezione dei presenti contributi, che tendono a riprodurre il piacere del movimento "girevole", fatto di echi e di scambi, del modello del

¹ Questo volume nasce infatti dall'occasione di una giornata di letture, proiezioni e riflessioni relative al romanzo di Elena Ferrante svoltasi, il 25 novembre 2024, nella cornice interdisciplinare del Corso di Dottorato in *Culture, Letterature, Diritti, Turismo e Territorio* del Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università degli Studi di Sassari, giornata che ha presupposto e quindi verificato la tenuta interdisciplinare dell'attività didattica e di ricerca del Dipartimento stesso.

carosello (o della giostra) assunto a sottotitolo. Movimento, peraltro, che ben si attaglia al profilo multiforme de *L'amica geniale*, romanzo (e film, e serie televisiva, e *graphic novel*...) evidentemente in grado di sostenere interlocuzioni diverse e complesse, e di dare corpo a un'autrice che, a dispetto dell'invisibilità in cui si rifugia, risulta essere una presenza alquanto, e meritevolmente, vistosa.

UNA POLITICA DEGLI AFFETTI

Amicizia: sempre geniale?

MASSIMO DELL'UTRI

Aristotele fu tra i primi a notare come la questione dell'amicizia si declini in maniera diversa in culture diverse. È noto che a lui dobbiamo quella che forse è la prima ampia analisi nel mondo occidentale del concetto di amicizia, ed è parimenti noto che la cultura entro cui egli viveva era profondamente “maschio-centrica”: le attività politiche e sociali, tanto per dirne una, erano del tutto vietate alle donne. Secoli son passati dai tempi di quella che, a torto o a ragione, viene considerata la culla della civiltà occidentale e, a ventunesimo secolo ampiamente entrato nella sua terza decade, possiamo domandarci come e quanto è cambiata in questo aspetto la cultura occidentale che incessantemente vivifica i nostri pensieri, i nostri comportamenti, le nostre aspettative. La risposta che mi sento di dare è che è cambiata poco o nulla: la nostra è ancora una cultura fondamentalmente maschio-centrica.

Triste premessa, questa, ma doverosa, giacché da essa possono sorgere alcune domande, tipo: “C'è differenza tra amicizia maschile e amicizia femminile?”. Sebbene inclini verso una risposta affermativa, non cercherò di rispondere a questa domanda. Piuttosto, vorrei considerare la domanda che compare nel titolo del presente capitolo: l'amicizia è sempre geniale?¹

¹ Ringrazio Monica Farnetti per avermi invitato a riflettere su questa domanda.

Penso che buona parte di noi risponderebbe negativamente. Del resto, diverse sono le relazioni di amicizia che abbiamo, e queste – sebbene di differente grado di intensità – non le considereremmo geniali ma del tutto normali. Eppure c'è un senso per cui le amicizie effettivamente intense ed esclusive – non necessariamente tra due persone soltanto – sono geniali: innanzitutto perché non è facile imbastire una relazione del genere, e dunque riuscirci presuppone il possesso di qualità umane non comuni; e, in secondo luogo, perché non è facile conservarle, e dunque di nuovo il possesso di particolari sensibilità e qualità appare come una condizione necessaria. E dato che il possederle non è da tutti, tale possesso si può ben considerare frutto di “genialità”. Ne possiamo avere una prova indiretta in Aristotele stesso quando sostiene che, poiché un'amica/o non deve solo essere buona/o in assoluto ma anche buona/o rispetto alla persona di cui è amica/o, cosa che implica il partecipare *attivamente* alla relazione, questa partecipazione attiva esclude la possibilità di avere un gran numero di amici². Riuscire dunque ad avere un (ristrettissimo) gruppo di amicizie ha il sapore della genialità.

Aggiungo solo che una persona con cui sentiamo di poter, o voler, entrare in una relazione di amicizia è perché ci attrae, e a volte ci attrae proprio perché percepiamo qualcosa di “geniale” in lei: qualcosa di così speciale che rappresenta per noi un *unicum* difficilmente rintracciabile in altre persone.

Avendo risposto in modo positivo alla domanda del titolo, viene spontaneo domandarsi perché l'amicizia è importante: in altre parole, qual è il ruolo che svolge nelle nostre vite? Penso che ognuno di noi abbia una risposta, sia pur intuitiva e abbozzata, e così l'aveva Aristotele. Anzi, penso che sia proprio ponendosi sulla scia di Aristotele che sia possibile trovare una risposta articolata. Egli notoriamente distingueva

² Cfr. Aristotele, *Etica Eudemia* 1238a4–11.

tre tipi di amicizia – basati sull’«utilità», sul «piacere» e sulla «virtù», rispettivamente –, ma solo l’ultimo tipo è da lui considerato quello migliore, completo, dunque primario³: quello che rende l’amicizia «the pinnacle of Aristotle’s account of the ethical life»⁴. Il carattere strumentale dei primi due tipi, specie del primo, è abbastanza evidente, tanto che molti di noi non considererebbero le relazioni umane di quei tipi come relazioni di “amicizia”, riservando il termine solo al terzo tipo. Tuttavia, affermare che la vera amicizia è quella fondata sulla virtù non dice nulla se non si chiarisce cosa possa significare “vivere una vita virtuosa”.

Per chiarirlo vorrei allontanarmi da Aristotele e rifarmi a un discorso che ho recentemente sviluppato⁵. È mia convinzione che sia difficile, se non impossibile, capire cosa significa vivere una vita virtuosa se non abbandoniamo una concezione dell’etica che, sebbene continui ad avere illustri sostenitori, appare secondo me poco plausibile. Si tratta in sostanza della concezione secondo cui l’etica consiste di un insieme di principi che specificano obblighi di condotta e la cui osservanza caratterizza una persona in quanto morale. Non è difficile immaginare di quale principi si tratti: sono i principi normativi – spesso formulabili con un “devi” – che possono spaziare dai più popolari «Non devi rubare» e «Non fare agli altri ciò che non vorresti fosse fatto a te stesso» – la famosa *regola aurea* tipica di diverse dottrine religiose ed etiche – e dai più culturalmente controversi «Devi indossare il burqa fuori dalla tua abitazione», ai più filosofici come l’imperativo categorico kantiano che, in una delle sue formulazioni, recita «Agisci in modo da trattare l’umanità, sia nella tua persona sia in quella di ogni altro, sempre anche come

³ Cfr. ad esempio Aristotele, *Etica Nicomachea* 1158b12.

⁴ R. Z. Friedman, *Friendship as a non-relative virtue*, in «Journal of ethics and social philosophy», 20, 2021, p. 30.

⁵ Cfr. M. Dell’Utri, *L’altro e il mondo*, in M. Bosincu, A. D’Urso e F. Sani (a cura di), *Figure moderne dell’alterità*, Milano-Udine, Mimesis, 2024, pp. 13-25.

fine e mai semplicemente come mezzo». Sono principi considerati di carattere *universale* – benché l'“universo” considerato possa a volte essere ristretto a una determinata cultura – nel senso che esprimono un “devi” incondizionato che funge da criterio generale e formale a cui le proprie azioni devono necessariamente essere conformate, pena l'accusa di amoralità. Poiché un insieme di principi siffatti configura un insieme di doveri, tale concezione dell'etica è notoriamente detta «deontologica».

Ora, se intendiamo l'etica secondo coordinate deontologiche, allora come dicevo risulta quanto meno difficile capire cosa possa significare vivere una vita virtuosa, specie in una società occidentale come quella in cui viviamo attualmente, in cui la presa delle religioni e di altre consimili istituzioni si è notevolmente allentata: perlopiù il nostro considerarci “persone etiche” non passa attraverso un ossequio formale a norme generali suscettibili “in astratto” di venir applicate a qualsivoglia situazione morale problematica.

Quale può dunque essere una concezione dell'etica che ci renda più familiare l'idea di una vita virtuosa?

La risposta consiste nel riferirsi alla nostra vita quotidiana, a quello che ci accade giornalmente, alla pratica in cui siamo costretti ad affrontare una miriade di difficoltà esistenziali di diverso spessore e grado proferendo una varietà di giudizi morali e non morali. Si tratta della concezione secondo cui l'etica ha a che fare con la domanda «Come vivere?», una domanda che – spesso in modo non del tutto consapevole – riguarda tutti noi nella misura in cui nel corso della nostra vita siamo impegnati nel tentativo di trovare una *bussola epistemica ed etica* che ci consenta di orientarci al meglio nei nostri sforzi conoscitivi verso il mondo e gli altri. Credo infatti che, ridotto in soldoni, il senso generale della nostra esistenza risieda nel costruire una bussola del genere, perfezionandola costantemente allo scopo di migliorare la nostra posizione nel mondo, ossia la nostra relazione con l'ambiente che ci circonda e

con gli altri, rendendo questa relazione e la conoscenza che ne abbiamo sempre più attendibili e raffinate. Da tale punto di vista, la funzione dell'etica risiede nell'aiutarci in questo sforzo di individuare i modi migliori per comportarci tanto nella dimensione etica quanto in quella fisico-materiale del mondo, sforzo che implica un *automiglioramento* – essere persone migliori per comportarsi in modo migliore. Ma, se questa è la concezione dell'etica che dovremmo avere, e se noi siamo davvero costantemente impegnati nel tentativo di trovare una bussola epistemica ed etica – che ne siamo pienamente consapevoli o no –, allora ne deriva che possiamo autodefinirci come *persone etiche*, ossia persone tra le cui caratteristiche principali c'è la necessità o l'obbligo di tener conto degli altri – che lo si rispetti effettivamente oppure no.

Questa potrebbe sembrare a tutta prima una descrizione troppo benevola di noi stessi, ma a scanso di equivoci chiarisco subito che, in fin dei conti, si tratta di una descrizione “banale”. Credo che noi siamo per natura persone etiche per il semplice fatto che la mera presenza degli altri ci impone l'obbligo di prenderne atto e di controllare in modi opportuni il nostro comportamento, in modo da minimizzare, per quanto possibile, le conseguenze negative non volute che il nostro comportamento può avere nei confronti del prossimo. Siamo persone etiche “inevitabilmente”, perché viviamo in collettività, anche se non sentiamo alcun obbligo verso gli altri. Cosa ben diversa è invece essere una *persona virtuosa*, ossia una persona che osserva quest'obbligo – o lo osserva sufficientemente spesso. In tale ottica, poiché tenere conto degli altri equivale a manifestare *rispetto* nei loro confronti e nei confronti delle loro esigenze, considero l'adozione di un atteggiamento rispettoso ciò che caratterizza una persona virtuosa. Di più: poiché assumere un atteggiamento rispettoso vuol dire mostrare *responsabilità*, nel senso che il tentativo di evitare che il proprio comportamento abbia ricadute nocive per le altre persone – ciò in cui consiste rispettarle – implica farsi carico della responsabilità di rimediare a eventuali ricadute del

genere, alla nozione di rispetto abbino quella di responsabilità e considero entrambe nozioni centrali per descrivere una persona virtuosa.

Ecco dunque il senso che darei alla locuzione “vivere una vita virtuosa”: è il tipo di vita impegnata nella costruzione di una bussola epistemica ed etica fondata sulle virtù del rispetto e della responsabilità. Ma se essere persone etiche non implica che siamo necessariamente persone virtuose, proprio l'assenza di ogni necessità o automatismo lascia a noi la decisione riguardo a *chi* vogliamo essere. Ed è in tale compito esistenziale che la relazione di amicizia può assumere un ruolo determinante rivelando tutta la sua valenza esistenziale: essa si configura come una *palestra etica* – dove “etica” è da interpretare nel modo suaccennato – che ci permette di modellare la nostra identità.

Poiché la persona amica è a noi simile, in essa tendiamo a rispecchiarci, e sono i casi in cui non riusciamo più a “vederci” che ci sollecitano ad adottare, al contempo, un atteggiamento critico verso la persona amica e un atteggiamento autocritico verso noi stessi, aiutandoci a riconsiderare la qualità dei nostri comportamenti e aprendo la via a un miglioramento della nostra esistenza.

Questo è sostanzialmente in linea con il pensiero di Aristotele:

friendship for Aristotle both involves virtue and is a virtue itself: it is the excellent activity of sharing one's life with another, someone with whom one shares the perception of being worthy because similar and equal in goodness⁶.

Ma, in quanto donne e uomini del ventesimo secolo, una riconsiderazione dei nodi centrali della nostra cultura, come quello rappresentato dal maschio-centrismo, non può che essere uno dei compiti principali dell'atteggiamento critico e autocritico favorito dall'amicizia.

⁶ R. Z. Friedman, *Friendship as a non-relative virtue*, cit., p. 40.

L'amica

MONICA FARNETTI

«Amica geniale» è un sintagma divenuto oramai sinonimo di amica *tout court*. Un'amicizia infatti, insegnano Lila e Lenù una volta per tutte, o è geniale o non è. Specie se diamo all'aggettivo il senso di con-geniale, aggiungendogli il prefisso coniugativo consentito, se non raccomandato, dall'ambito relazionale nel quale ci si muove. E se teniamo presente quindi, sulla traccia della intuizione messa in scena dalla Ferrante, e rappresentata con inusitata perizia in materia di tecnica del racconto, che quando si tratta di amicizia protagonista è sempre, inevitabilmente, la relazione in sé. Non dunque l'uno o l'altro dei personaggi che la tengono viva bensì essa stessa, terzo e dirimente personaggio fra i due. Ciò che peraltro scombina ogni schema narratologico precedentemente sperimentato: la narrazione infatti non è propriamente in prima né in terza persona e, se vogliamo, neppure in seconda (quella, per intendersi, resa celebre dal Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), perché l'io e il tu, il lei e il noi cambiano continuamente di posto e di senso e la batteria dei pronomi viene, letteralmente, travolta dall'unico soggetto a pieno titolo che è, per l'appunto, l'amicizia.

Un'amicizia, quella narrata dalla Ferrante, che meriterebbe l'appellativo di "geniale" anche solo per questo. Ma c'è – e anche molto – di più. C'è il fatto che grazie alla quadrilogia l'amicizia fra donne è entrata ufficialmente, e definitivamente, nel "simbolico": vale a dire

nella letteratura, nel linguaggio, nel patrimonio culturale quantomeno dell'Occidente (anche se il successo ottenuto dal romanzo nelle traduzioni in lingua russa, araba, turca, cinese e altre ancora permetterebbe di allargare il discorso), popolato fin dalle sue origini di straordinarie amicizie tutte, e rigorosamente, maschili. E ci voleva giustappunto del genio per far ottenere l'accesso alla semiosfera anche all'amicizia nella sua variante femminile, nella duplice valenza dell'amicizia *con* e *fra* donne, bandita con uno zelo che si sarebbe detto degno di una miglior causa dalla nostra intera vicenda storica. Cosicché quanto vi è di squisito nelle relazioni umane, e celebrato come tale fin dallo struggente canto secondo del *Purgatorio* dantesco (là dove l'amicizia fra il poeta e il suo musico di nome Casella trascende anche il confine fra la vita e la morte), è rimasto risolutamente escluso dall'esperienza femminile del mondo.

Il punto tuttavia non è denunciare questa ennesima violenza, questa ulteriore e crudele sottrazione di esperienza al corredo già scarno delle opportunità e dei profitti delle donne nella storia. Il punto è semmai cercare di capire perché ciò sia accaduto, quale posta ci fosse in gioco, che cosa abbia reso questa relazione tanto temibile allo sguardo maschile da mobilitare una così rigorosa e ben organizzata messa al bando. E a questo "punto" si apre il dibattito.

Non passerà innanzitutto inosservato, se allarghiamo il campo fino ad includervi altre forme capitali di relazione fra donne quale per esempio, prima fra tutte, la sorellanza, che qualcosa di analogo è accaduto anche lì, e che la censura ha operato in modo altrettanto efficace oscurando per secoli, come se non esistesse, un affetto invece ben vivo e potente, che passo passo ha condotto da Antigone e Ismene, o da Didone e Anna, e relative tragedie, alla sorellanza planetaria e gioiosa del femminismo. Anche lì, infatti, si annidava lo stesso "pericolo", giacché vi giaceva *in nuce*, ovvero in potenza, quella che una volta in atto si sarebbe rivelata una forza formidabile, in grado di scombicare

l'assetto del mondo. E considerato che la sorellanza è vissuta e vive anche di forme elettive, spirituali, "d'anima", è evidente che fra essa e l'amicizia il passo è breve, o inesistente senz'altro. Dunque l'una come l'altra andavano vigilate, contenute, represses, pena la riduzione o addirittura la perdita del cosiddetto dominio maschile che si è sostenuto sulla necessità che le donne, come diceva anche Boccaccio, stessero «al loro posto». E così è stato.

Tuttavia le sorelle, così come le amiche, erano invece ben presenti, e quasi sempre determinanti, nelle vite femminili; bastava raccontarle, togliere di mezzo il paravento che impediva di vederle, illuminare la grande sala buia, di woolfiana memoria, custode della loro reclusione e farle venire alla luce del sole. Previo però un gesto di rottura che ponesse fine all'infausto incantesimo, e capovolgesse d'impeto la prospettiva: un gesto che Elena Ferrante con *L'amica geniale* ha finalmente compiuto. Ed ecco, per l'appunto come d'incanto, la letteratura popolarsi di amiche, nonché di sorelle, come mai prima d'ora, la televisione e il cinema farne tesoro e il mercato impennarsi a specchio di un bisogno lungamente avvertito. Ecco la "novità" che ha reso il mondo "febricitante" e lo ha riempito di emozioni inedite, o quantomeno mai sdoganate né raccontate con tanta efficacia. Ecco, infine, l'amicizia fra donne (sempre in una con la sorellanza) semplicemente esistere perché nominata, e resa presente da esclusa che era nel repertorio dei rapporti umani di eccellenza.

Ciò che la Ferrante ha "svelato" era già tuttavia sotto gli occhi di qualcuna, e forse da molto tempo. Lo certificheranno di certo le ricerche future in materia, che già si annunciano e che renderanno finalmente onore e gloria a questo rimosso della memoria collettiva, o per meglio dire a questo colossale, e tutt'altro che innocente, vuoto di memoria. Fin da ora tuttavia è possibile fare qualche nome, ricordare qualche pagina e mettere a fuoco qualche aspetto nevralgico della questione, imbastendo una prima risposta al quesito iniziale relativo

al perché l'amicizia di-a-da-in-con-per e fra donne sia stata così lungamente, e con tanta solerzia, negata. E il primo nome che viene in mente è, come spesso accade, quello di Carla Lonzi, che negli anni Settanta, determinata a «*creare rapporti nuovi*» in forza della nuova identità acquisita, quella cioè di «*soggetto imprevisto*» in quanto essere femminile autonomamente pensante e desiderante, con nitidezza scriveva: «*che una donna cerchi la risonanza di sé nell'autenticità di un'altra donna, perché [...] il suo unico modo di ritrovare se stessa è nella sua specie*». Incitando pertanto all'amicizia, e alla sorellanza, e al femminismo, all'essere compagne di splendore e non solo di pena facendosi reciprocamente dono di una piena cittadinanza, ovvero dello statuto di «*esseri umani completi*». All'incirca negli stessi anni le faceva quindi eco, oltralpe, Luce Irigaray, indicando nell'amarsi fra donne, peraltro senza distinzione fra l'amarsi d'amicizia e l'amarsi d'amore, l'esperienza e la forza che contraddice la pretesa maschile «*di essere il senso ultimo di ogni discorso, [...] il significante e il significato di ogni desiderio*»: a complemento del progetto lonziano di «*costruire una cultura diversa, che non sia un'appendice dell'altra*», affinché una donna non debba necessariamente «*fare dell'uomo il centro delle proprie emozioni*», bensì possa occupare uno spazio che si apre al di «*fuori dell'eterosessualità patriarcale*». Ciò che già trent'anni prima, e sempre in Francia, comprendeva e diceva con altre parole anche Simone de Beauvoir, teorizzando che proprio grazie alle «*amicizie femminili che riescono a mantenere o a creare [...], le donne [...] negano il dominio sessuale dell'uomo*», mettendo in discussione la centralità dell'asse uomo-donna nell'universo delle relazioni e «*ricusando di abdicare a vantaggio di un altro essere umano*». Mentre ancora altri vent'anni prima la grande Virginia di *Una stanza tutta per sé* sopra evocata già riconosceva la portata dell'«*immenso cambiamento*» costituito dall'esperimento compiuto dalla scrittrice Mary Carmichael, che aveva saputo raccontare la meravigliosa amicizia fra Olivia e Chloe: «*Poiché*

se Chloe vuole bene ad Olivia, e Mary Carmichael è in grado di dare espressione a questo sentimento, [...] penso che sia successo qualcosa di molto importante».

Ecco dunque argomentati, sia pure per sommi capi, alcuni degli aspetti della “genialità” della Ferrante. Che ha posto Lila e Lenù effettivamente in cerca della «risonanza» di sé nella «autenticità» dell'altra, fino a guadagnarsi il titolo di «esseri umani completi»; che le ha condotte a scalfire, anche se non senza pena, la pretesa maschile di essere perennemente al centro del discorso e del desiderio; che le ha messe in grado di non «abdicare» a se stesse (anche qui, non senza sofferenza) se non a vantaggio l'una dell'altra; che, infine, come Mary Carmichael è stata «in grado di dare espressione a questo sentimento», facendo accadere davvero «qualcosa di molto importante».

Del resto, che la radice della libertà femminile sia sempre duale, fondata sull'alterità, al di fuori di qualsiasi dinamica identitaria e solipsistica, e che le donne sappiano quanto convenga e quanto sia eccitante andare nel mondo almeno in due, lo aveva già compreso chiaramente Jane Austen, la grande narratrice di sorelle, amiche, compagne di splendore e di pena che hanno saputo farsi reciprocamente esistere, riconoscendosi con-geniali e allestendo fra loro tante minuscole quanto decisive scene di com-parizione, della serie «tu che mi guardi, tu che mi racconti» (testo che rientra, lo sappiamo per certo, fra le letture della Ferrante), a riprova del loro consistere socialmente. Tant'è che grazie a lei possiamo retrodatare a fine Settecento la genealogia delle pensatrici dell'amicizia fra donne, almeno nell'attesa – come già si diceva – che le ricerche ci conducano verso età più remote.

Lunga vita dunque, in avanti come all'indietro nei secoli, a Lila e Lenù, il che è come dire a quella loro relazione così straordinaria e (ovvero perché) così comune, nella quale tante si sono, almeno in parte, riconosciute anche grazie alla dimensione universale, come di un mondo in riassunto, del rione che la ospita. Relazione istruttiva quanto

seduttiva, foriera di rivelazioni sebbene risulti familiare, e sorprendente anche se attesa e reclamata da tempo, il cui racconto ha dato la stura a emozioni troppo a lungo tacitate, e che ha ufficialmente introdotto nel vocabolario universale, per di più accompagnato da un aggettivo senza sinonimi, il sostantivo «amica». Con tutto ciò che significa e che si fa spazio, modificandolo, nell'atlante dell'umano¹.

¹ In queste pagine ho fatto riferimento, più o meno esplicitamente, ai seguenti testi (nell'ordine): I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979; P. Bourdieu, *Il dominio maschile* [1998], trad. it. di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1998; A. Ronchetti, «Oltre i termini posti?: Il «Decameron», le donne, la critica, in Ead. e S. Sapegno (a cura di), *Dentro/fuori, sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 83-92; C. Lonzi, *È già politica*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1977 (citazioni dalla quarta di copertina); Ead., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1974 (citazioni dalle pp. 145-147, *passim*, indi 133 e 125); L. Irigaray, *Questo sesso che non è un sesso* [1977], trad. it. di L. Muraro, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 53; S. de Beauvoir, *Il secondo sesso* [1948], trad. it. di R. Cantini e M. Andreose, Milano, Il Saggiatore, 1994, pp. 634-635 e 468; V. Woolf, *Una stanza tutta per sé* [1929], trad. it. di L. Bacchi Wilcock e J.R. Wilcock, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 92 e 94; A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997; E. Ferrante, *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni e/o, 2019, p. 88. Sulla sorellanza, rinvio al mio *Sorelle. Storia letteraria di una relazione*, Roma, Carocci, 2022; agli interventi di S. Fornaro, *Sorelle dolorose dall'«Iliade» all'«Antigone»*, e di A. Bruzzzone, *Didone e Anna nell'«Eneide»: consanguineità e consonanza di anime*, in C. Cao e M. Guglielmi (a cura di), *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti*, Firenze, Cesati, 2017, rispettivamente pp. 43-67 e 69-78; e a quello di Liliana Rampello, *Le sorelle di Jane Austen: vita letteraria e vita simbolica*, in M. Farnetti e G. Ortu (a cura di), *L'eredità di Antigone. Sorelle e sorellanza nelle letterature, nel teatro, nelle arti e nella politica*, Firenze, Cesati, 2019, pp. 153-160.

Madri e figlie

MARIA LUCIA PIGA

In questo lavoro mi ripropongo di analizzare dal punto di vista sociologico la rappresentazione di due figure, Immacolata e Lenù, madre e figlia, in base all'osservazione della *fiction* tratta dal romanzo di Elena Ferrante, *L'amica geniale*, trasmessa dalla Rai dal 2018 al 2024. È possibile ritagliare questi due ruoli sociali, dai contorni nitidi, sullo sfondo scenico dell'amicizia tra due donne, Lila e Lenù. La loro amicizia, asse portante della struttura narrativa, rimanda ad una struttura sociale, la città di Napoli nel secondo dopoguerra. Ma il discorso è molto più ampio: se è vero che «il miracolo di un grande romanzo, come di un grande film, è che immergendosi nella singolarità dei destini, localizzati nel tempo e nello spazio, rivela l'universalità della condizione umana»¹, questo apre alla comprensione di molteplici piani di azione, che si richiamano e si spiegano a vicenda. E che, senza la pretesa di fare miracoli, io cercherò di evidenziare, “ritagliando” dal contesto le singole figure di madre e figlia nel loro percorso esistenziale e sociale.

Lo sguardo sociologico è come un viaggio tra micro e macro: il piano dell'osservazione è situato nei comportamenti soggettivi, micro, che indubbiamente sono singoli, unici e irripetibili; ma la spiegazione del loro senso va ricondotta alle contraddizioni reali, sullo sfondo storico-

¹ E. Morin, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, trad. it. Milano, Cortina, 1999, p. 41 (ed. orig. Paris, Seuil, 1999).

sociale che caratterizza lo spazio e il tempo della narrazione, segnato dai macro-problemi che quel territorio si porta dietro. Dall'unificazione d'Italia all'avvio delle politiche meridionalistiche, passando per l'inchiesta sul brigantaggio Massari Castagnola del 1863, Napoli rappresenta un condensato di polarità opposte: «incremento della popolazione e disoccupazione; agricoltura ricca e contadini poveri; industria moderna e piccolo commercio ambulante; grattacieli e bassifondi»².

Per capire quel «mistero»³ su cui pure Gramsci si interrogava nei *Quaderni del carcere*, di Napoli dobbiamo tener presente che «la sua economia è passata da una struttura regionale, ad una struttura nazionale e internazionale, mentre i suoi valori e le sue tradizioni culturali sono rimasti circoscritti entro ristretti confini locali»⁴.

Il piano micro, quello direttamente osservabile, presenta il rapporto madre-figlia su uno sfondo dove la maternità, pur non essendo quasi mai una scelta, anzi piuttosto una condanna, pare essere l'unico modo attraverso il quale le donne compaiono sulla scena con una loro fisionomia. Diversamente sarebbero quasi invisibili, «non dette», cancellate, ignare della propria potenza generativa, rassegnate ad ospitare nel proprio ventre il seme di uomini rozzi e vili, avendo come unica funzione quella di perpetuare la vita “tossica” del rione.

Storicamente, la relazione tra Immacolata madre e Lenù figlia è attraversata dalla discontinuità sociale dei modelli. È evidente che «la famiglia aveva più bisogno di denaro che di persone colte»⁵. Infatti, Immacolata è estranea a quella logica auto-realizzativa che Lenù ri-

² P.A. Allum, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, trad. it. Torino, Einaudi, 1975, p. 53.

³ D. Fo, *L'ironia e il rovescio delle cose. Riflessioni su «New York e il mistero di Napoli»*, in «Il giornale di Filosofia», 15-05-2006, disponibile al link <https://www.giornaledifilosofia.net/public/scheda.php?id=55> (ultimo accesso 25 settembre 2025).

⁴ P.A. Allum, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, cit., p. 27.

⁵ G. Ferrarotti, E. Uccelli, G. Giorgi-Rossi, *La piccola città. Dati per l'analisi sociologica di una comunità meridionale*, Milano, Edizioni di Comunità, 1959, p. 154.

vendica: il poter lasciare il rione (grazie all'incoraggiamento del padre, impiegato nella pubblica amministrazione come usciere, non privo di qualche aspettativa di ascesa sociale nella borghesia impiegatizia urbana), gli studi fuori Napoli, l'istruzione come strumento di riscatto, l'affermazione come scrittrice di successo, il matrimonio con uno stimato professore, la nascita delle due figlie...

Bisogna capirla, Immacolata, perché fino a un certo punto ha esercitato l'unico potere in famiglia, quello legittimo della tradizione, basato su un ordine sociale che Lenù ora non esita ad abbattere:

L'unità sociale primaria è costituita dalla famiglia; pur essendovi, di essa, un concetto patriarcale, il ruolo principale è trasferito alla madre. Infatti, se la moglie è soggetta al marito, tuttavia è lei che si occupa della casa, come è riconosciuto nel detto «il padrone di casa sono io, ma chi comanda è mia moglie». La donna è responsabile di tutti i rapporti domestici e familiari e nessun marito può prendere una decisione senza il consenso della moglie. Come madre, la donna è anche la depositaria della tradizione, ma nello stesso tempo è legata ad essa. I figli, cresciuti in questa atmosfera, non hanno una possibilità di acquisire un'autonomia personale ed accettano con molta facilità le decisioni della famiglia sul loro avvenire. In questo senso si può dire che ogni figlio è «figlio di mamma»⁶.

Dobbiamo però precisare che è la stessa relazione, in un certo senso malata, tra madre e figlia ad essere attraversata dal capovolgimento: in tutto questo successo, l'anaffettiva Immacolata vorrebbe non semplicemente la sua parte, il che sarebbe umanamente comprensibile, considerati i sacrifici che ha fatto a favore della figlia («sei l'unica figlia mia»). Invece no, lei vuole tutto, si identifica con la parte convenzionale/normalizzata della figlia, scartandone gli aspetti più divisivi. Pretende di inserirsi nel suo successo servendosene, il suo egocentrismo

⁶ P.A. Allum, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, cit., p. 73.

non le consente di offrire alla figlia modelli (di nessun tipo) nei quali identificarsi, come sarebbe compito genitoriale atteso, ma solo di prendere dalla figlia identificazioni, desideri e sogni: modelli che poi non le vanno bene di misura.

C'è qualcosa di mostruoso, nel senso di deforme, un puzzle che non si ricompona mai, nel modo di rappresentare la relazione madre-figlia. L'esperienza dell'autrice, che si racconta nel suo tentativo di emanciparsi dall'abbraccio soffocante della madre, rappresenta un «mostruoso materno» che rompe gli schemi di un prevedibile destino femminile e nega all'opinione pubblica qualsiasi stereotipo benevolo sulla maternità.

Anche le emozioni sono decise, a tinte forti, è evidente che l'una teme l'altra: abbiamo una madre “figliofoba”, che prova nel profondo una sottile invidia per sua figlia, per tutte le possibilità che la vita le ha offerto e che lei invece non ha mai avuto; ma anche una figlia “matrofoba”, che si esprime nella strenua volontà di Lenù di non essere come la madre, *zoppa, con l'occhio storto*. Alla sua andatura claudicante preferisce il passo deciso di Lila, alla sua pretesa totalizzante e viscerale preferisce la simbiosi con l'amica geniale: Lenù infatti cerca una figura forte, rassicurante, che possa avere funzione compensativa, con la quale avere una sorellanza sostitutiva.

La volontà della figlia di non essere come la madre è esplicitata da Lenù in un culmine di contrapposizione tra mentalità, che prende forma nella desacralizzazione del matrimonio e sua riduzione a libero contratto tra le parti. Lenù invano tenta di spiegare a Immacolata, che si oppone risolutamente, la sua scelta di lasciare il marito: «Non è più come una volta. Puoi essere una persona per bene pure se lasci tuo marito e ti metti con un altro», dovendosi poi difendere dalle botte della madre, che la butta a terra in una colluttazione memorabile.

Qui è necessario soffermarsi sul piano macro, per fare luce sulla struttura di un passato che non è del tutto passato. Le dinamiche che

possono inquadrare e spiegare i destini soggettivi sono contraddittorie e vanno oltre la contrapposizione madre-figlia. Si direbbero entrambe sospese in un mondo che “non è più” ma al tempo stesso “non è ancora”:

Il contrasto è tra modelli di autorità o dominazione a carattere personale (patriarcato e direzione carismatica) e quelli di tipo organizzativo o istituzionale (burocrazia e riduzione del carisma a un fatto puramente meccanico e abitudinario). Tale contrasto suggerisce la formulazione di uno schema esprimibile anch'esso in termini polari: dominio personale da un lato, e dominio organizzativo dall'altro. Se poi *Gemeinschaft* e *Gesellschaft*, dominio personale e dominio organizzativo, sono assunti come limiti estremi di una serie di “continui”, paralleli ma non lineari, è possibile immaginare un certo numero di situazioni intermedie. Può aversi lo smembramento di una formazione sociale e la non-emergenza dell'altra (cioè lo smembramento della *Gemeinschaft* e la non-emergenza della *Gesellschaft*), in modo tale che, pur essendo presenti entrambe, nessuna delle due è predominante⁷.

Consapevole che la sua identità di donna non può essere soffocata dalla maternità, torna ad essere figlia di una madre che però la tiene a distanza: nessuna delle due è predominante, né sa gestire il passaggio alla modernità.

Immacolata tuttavia una coscienza buona, in qualche modo, la esprime: assiste la figlia quando, studentessa universitaria, è a letto con la febbre, la avvisa che «si è fermata»: quella figlia speciale che è riuscita ad affrancarsi dal rione e dare un lustro al loro cognome, ora si è impantanata nelle sabbie mobili di una relazione semi clandestina con un uomo che ha una vita parallela, con tanto di moglie e figli, relazione che non può andare né avanti né indietro.

L'uomo che indebolisce la donna: questo grande tema della Ferrante è rappresentato dalla figura di Nino Sarratore. Tutt'e due, Lila e Lenù,

⁷ Ivi, p. 11.

se ne libereranno per ritrovare la loro amicizia: proprio l'uomo conteso le ha riunite! Cosa c'è tra Lila e Lenù? la forza di una relazione, la sostituzione di quel filo spezzato con le rispettive madri, sbiadite figure rappresentate più nelle loro debolezze che nei loro punti di forza; una sorellanza compensativa dove l'amica sostituisce quasi completamente la madre, una complicità tra bambine-ragazze-donne che supera l'istinto di rivalità, un'intesa rafforzata dal comune destino di essere incinte, accomunate cioè da anti-modelli e da una progettualità nuova circa il modo riveduto e corretto di essere madri.

Anche la maternità potenziale è negata: Lila nega che il suo corpo possa ospitare una potenza generativa, per dirla con Adriana Cavarero: non sogna la maternità, anzi, la rigetta; deve autoconvincersi di essere «così cattiva» che nella sua pancia il principio della vita rifiuta di prendere dimora e crescere, eppure sarà madre, di Gennarino prima (un «vuoto dentro») e di Tina poi. Tina bimba però a un certo punto scompare misteriosamente: anche qui, un «mostruoso» materno, parallelo al mostruoso paterno del personaggio di Ian McEwan (in *Bambini nel tempo*), che «perde» la figlia al supermercato⁸. La maternità per lei ancora una volta è un vuoto, sia dentro che fuori. Viene in mente qui Matilde Serao col suo pamphlet *Il ventre di Napoli* (1884): sembra suggerire che lo sventramento non è una buona idea. Significa infatti annullare la parte interiore e generativa di una città e, per analogia, del corpo femminile. La Ferrante qui una risposta non ce l'ha. Insiste su un'immagine selvaggia della maternità, quale quella che troviamo anche nelle pagine di scrittrici contemporanee come Annie Ernaux, come per esempio nella descrizione dell'aborto in *L'Événement*⁹.

Attraverso l'esperienza di Lenù madre, che spesso vorrebbe mettere se stessa prima delle figlie, Ferrante mostra come, per alcune donne,

⁸ I. McEwan, *Bambini nel tempo* [1987], trad. it. Torino, Einaudi, 1988.

⁹ A. Ernaux, *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2000.

sia proprio la maternità a mutilarne le soggettività, impedendo loro di realizzarsi in altri ambiti della vita. Al tempo stesso, a guardare il bicchiere mezzo pieno, la Ferrante sembra voler dire che non esiste la madre perfetta, la maternità perfetta: questo è il messaggio positivo, perché l'amore materno non assume una sola forma, ma tante quante le persone che lo provano.

Davvero *alla fine*, ma anche *al fine* di nuove scoperte, diciamo che il riscatto è una sfida continua e non uno status acquisito una volta per tutte, che richiede coraggio, sacrificio e capacità di convivere con le proprie contraddizioni: in questo consiste l'attualità della trama, che rappresenta per lettori e lettrici un motivo per rinnovate visioni del mondo, da affrontare con speranza e coraggio.

Galeotto fu... *Piccole donne*, da Louisa May Alcott a Elena Ferrante

LOREDANA SALIS E VALERIA STRUSI

Appena diventammo proprietarie del libro cominciammo a vederci in cortile per leggerlo a mente, l'una vicino all'altra, o ad alta voce. Ce lo leggemmo per mesi, così tante volte che il *libro* diventò sudicio, sbrindellato, perse il dorso, cominciò a cacciare fili, a sgangherare quinterni. Ma era il nostro libro, lo amammo molto¹.

Il libro in questione è *Piccole donne* e chi lo scrisse è l'americana Louisa May Alcott, autrice di oltre trenta volumi, tra romanzi e racconti, una «red-hot abolitionist», come lei stessa si definiva², impegnata anche sul fronte della rivendicazione dei diritti delle donne e delle minoranze. Nata a Germantown, Filadelfia, nel 1832 e morta a Boston nel 1888, Alcott fece il proprio debutto letterario all'età di ventidue anni con la raccolta di fiabe *Flower Fables*, oggi pressoché sconosciuta. Nel 1868 pubblicò il romanzo di formazione al femminile che l'ha resa famosa, *Little Women*, seguito un anno dopo da *Good Wives* (in Italia *Piccole donne crescono*), e poi da *Little Men* e *Jo's Boys*, rispettivamente del 1871 e 1886 – scritti semi-autobiografici in cui Alcott, facendo tesoro di quanto appreso dal padre, Amos Bronson Alcott, pedagogista trascendentalista,

¹ E. Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 64, corsivo nostro.

² L.M. Alcott, *Hospital Sketches*, Boston, James Redpath Publisher, 1863, p. 31.

valorizza l'intuitività individuale e l'impegno innovativo a diventare «ciò che si è destinati a essere»³. Dalla madre, Abigail May Quincy, imparò il valore di un'esistenza aggregativa e contemplativa, assimilandone l'esempio di solidarietà e di autonomia femminile di stampo progressista. Idealizzò, col tempo, un modello di "sisterhood" tutta ottocentesca improntata sul valore del gioco di squadra e su un'etica del lavoro che contemplatesse la crescita formativa personale e l'autoaffermazione femminile. È utile ricordare che dopo il fallimento di «Fruitlands», la comunità utopica fondata da Bronson, Louisa May assunse svariati incarichi come insegnante, domestica e governante presso le famiglie facoltose di Concord, allora luogo di residenza degli Alcott. Durante la Guerra Civile, tra il 1862 e il 1863, sempre per supportare economicamente la propria famiglia, prestò servizio come infermiera allo Union Hotel Hospital di Georgetown (Washington), ma ammalatasi di tifo dovette licenziarsi. In tutti quegli anni non smise comunque di esercitarsi e di sperimentare con la scrittura, e fu così che giunse al successo⁴.

Autoaffermazione femminile e impegno a diventare ciò che si è destinati a essere sono concetti cardine della scrittura di Alcott, e di quel mondo adolescente così straordinariamente dipinto in cui si distinguono i profili delle quattro sorelle March, diverse ma complementari, dotate di talenti artistici individuali incoraggiati dall'esempio materno. Meg, la maggiore, è una piccola donna mite e responsabile che ama recitare e studia il tedesco;

³ A. Palumbo, 2023, *Louisa May Alcott*, in <https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/louisa-may-alcott#notes3>; R. Goodman, *Transcendentalism*, in E.N. Zalta & U. Nodelman (eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2023 edn.), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/transcendentalism> (ultimo accesso 22 luglio 2025).

⁴ M. Saxton, *Louisa May Alcott: A Modern Biography*, New York, The Noonday Press, 1995; B. Collina, *L'amicizia geniale: origini di un successo. Louisa May Alcott e Elena Ferrante*, in «Montesquieu.it», 10, 2018, pp. 2-13, <https://montesquieu.unibo.it/article/view/10044>; R. Williams, *Louisa May Alcott*, in «National Museum of Civil War Medicine», <https://www.civilwarmed.org/alcott/> (ultimo accesso 22 luglio 2025).

Beth, la terza, «sembrava vivere in un mondo lieto tutto suo, da cui si avventurava a uscire solo per incontrare i pochi di cui si fidava e a cui voleva bene»⁵, lei studia pianoforte e impara a suonarlo divinamente. La più giovane, Amy, viziosa e ambiziosa, è un'abile pittrice, e poi c'è Josephine "Jo March", alter-ego della scrittrice, la sorella ribelle, una "tomboy" appassionata di letteratura: lei legge avidamente e scrive racconti gotici che riesce a pubblicare e a diffondere al di fuori della cerchia familiare⁶.

Galeotta fu e ancora è, a più di centocinquanta anni dalla sua pubblicazione, la vicenda senza tempo di una comunità di piccole donne in una cittadina di provincia del Massachusetts – da Simone de Beauvoir a Nina Auerbach, Doris Lessing e Margaret Atwood, fino alle più recenti rivisitazioni in chiave cinematografica e, naturalmente, a Elena Ferrante. E galeotta fu e ancora è la vicenda di Louisa May Alcott, una "self-made woman", che amava scrivere, ma non libri per ragazzi, men che meno per ragazze, eppure «I do it because it pays well»⁷, sosteneva, e alle lettrici aspiranti scrittrici consigliava, pragmaticamente, «Write what makes you money»⁸. Scrivere per fare soldi, dunque, per affrancarsi da una vita difficile in un contesto opprimente e limitante, aspetti cruciali anche per Elena Ferrante e per le sue eroine, Lila e Lenù, l'una amica geniale dell'altra. È in tal senso che per loro *Piccole donne* fu galeotto, così come anche colei che lo scrisse.

⁵ L.M. Alcott, *Piccole donne*, trad. it. di A. Bariffi, Milano, Garzanti, 2019, p. 8.

⁶ Nel tratto più «vitale e irrispettoso» di Jo March ritroviamo «l'irresistibile inquietezza» di Alcott e del suo percorso di scrittura, tra vocazione anticonformista e necessaria gratificazione economica. Cfr. D. Daniele, *Postfazione all'edizione italiana*, in M. Saxton, *Louisa May Alcott. Una biografia di gruppo*, Città di Castello (PG), Jo March, 2019, pp.362-373.

⁷ L.M. Alcott, 1878, *Lettera a una aspirante scrittrice*, in <https://www.literaryladiesguide.com/writing-advice-from-classic-authors/sweet-success-at-last-for-louisa-may-alcott/> e anche in <https://lithub.com/louisa-may-alcotts-letter-of-advice-to-a-young-writer/> (ultimo accesso 22 luglio 2025).

⁸ *Ibidem*.



They all drew to the fire, mother in the big chair, with Beth at her feet; Meg and Amy perched on either arm of the chair, and Jo leaning on the back. — PAGE 12.

LITTLE WOMEN

OR,

MEG, JO, BETH AND AMY

BY LOUISA M. ALCOTT

ILLUSTRATED BY MAY ALCOTT

BOSTON
ROBERTS BROTHERS
1868

Little Women, 1868. Copertina originale della prima edizione, con illustrazioni

È infatti sotto la stella di quel romanzo che prende forma l'amicizia tra le due, al contempo affinità travagliata e patto creativo, una «amalgama terribile di invidia e riconoscimento elettivo»⁹. Affermandosi come simulacro sostitutivo delle bambole, la cui scomparsa e successiva ricerca marcano la parte iniziale del primo volume della tetralogia, *Piccole donne*, e la sua autrice, rappresentano per Lila e Lenù la scoperta di un'ambizione femminile che rivendica lo spazio che merita, almeno su carta. Non è un caso che l'acquisto del romanzo dipenda in larga parte dal momento iniziatico che vede le due amiche farsi coraggio a vicenda ed entrare nella tana dell'orco, la palazzina dove abita Don Achille, uno spazio liminale buio e sinistro che ricorda il labirinto del Minotauro¹⁰, per chiedere indietro le bambole¹¹. Ovvero dipende da un primo confronto diretto con il mostruoso e, in senso più ampio, con il patriarcato. L'acquisto di *Piccole donne* è un investimento oculato dei soldi ricavati da quell'impresa coraggiosa, quelli che il borsanerista dà loro forse a mo' di ricompensa per loro audacia¹². Un atto che sottrae il libro alla vetrina assolata della cartoleria del rione per farlo vivere nelle continue riletture in cortile, «l'una vicina all'altra»¹³, letture che di fatto costituiscono una progressiva digestione della vicenda narrata, con il libro «sbrindellato»¹⁴ che si sfalda sempre più. Una voracità proporzionale alla cura con la quale il romanzo viene custodito come un tesoro segreto tra i libri di scuola a casa di Lenù per evitare che il padre di Lila la sorprenda a leggere, e che inevitabilmente configura l'atto della lettura in quanto trasgressione. La storia delle sorelle March permette infatti alle bambine di uscire – letteralmente “tras-

⁹ T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 58.

¹⁰ Cfr. S. Milkova. *Il Minotauro e la doppia Arianna: spazio liminale, labirinto urbano e città femminile ne «L'amica geniale» di Elena Ferrante*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», 15, 2017, p. 81.

¹¹ E. Ferrante, *L'amica geniale*, cit., pp. 60-63.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 64.

¹⁴ *Ibidem*.

gredire” – dai confini limitati e limitanti di quel «perimetro stranoto»¹⁵ e di farlo anche in prospettiva, ovvero di immaginare un futuro dai connotati ben diversi dalla tenaglia economico-sociale che le attende.

Cosa, della storia delle sorelle March, catturi l’attenzione di Lila e Lenù non è mai menzionato nel dettaglio; tuttavia, non è difficile da immaginare, poiché nel loro entusiasmo famelico risuona lo stesso senso di riconoscimento e di appartenenza che ha legato, lega e leggerà al romanzo di Alcott generazioni di piccole e grandi lettrici. Si tratta della fascinazione di chi, forse per la prima volta, riesce a intravedere sulla pagina un modo diverso di abitare il mondo, prima come bambina e poi come donna, il passaggio necessario dall’innocenza all’esperienza, esplicitato da Ferrante nella descrizione del libro che si insudicia, perde il dorso e caccia fili, ma rimane, ciò nonostante, il loro amato libro. È anche la fascinazione di chi riconosce nella strada aperta da Alcott, scrittrice di professione, una via percorribile per autodefinirsi alla propria maniera, in barba alla miseria e ai modelli codificati e spesso prescrittivi che il rione offre o pretende. Nella lettura, Lila e Lenù si fanno individui, alla luce del proprio talento e delle proprie ambizioni e aspirazioni. Questo si traduce in un’impresa à la R. L. Stevenson che le vede protagoniste ovvero avventurose cercatrici di tesori nascosti «in qualche posto del rione dentro forzieri che una volta aperti mandavano bagliori»¹⁶ e le vede, al contempo, autrici à la Alcott di un libro da scrivere a quattro mani che le renda famose e soprattutto ricche. Galeotto come solo certi libri sanno essere, *Piccole donne* di fatto traghetta le due al di là dell’infanzia, nel segno di un risveglio al desiderio che ben prima di essere romantico è creativo e condiviso. Tuttavia, proprio come scrive Alcott nel seguito di *Piccole donne*: «Ambitious girls have a hard time»¹⁷. Il progetto comu-

¹⁵ Ivi, p. 69.

¹⁶ Ivi, p. 66.

¹⁷ L.M. Alcott, *Good Wives* [1869], London, Collins, 2016, p. 225.

ne, il «chiodo fisso»¹⁸ di ricchezza e fama, avrà una vita travagliata come le sue ideatrici: Lila, costretta ad abbandonare la scuola con la licenza elementare, verrà fagocitata dalla vita del rione e cercherà altrove una via per l'affrancamento economico, inizialmente con il matrimonio e il negozio di scarpe e poi con l'informatica. Lenù, investita dall'amica dell'imperativo di studiare per entrambe e «diventare la più brava di tutti, maschi e femmine»¹⁹, si allontanerà da Napoli alla volta della Normale di Pisa per poi trovare fama come scrittrice.

Il patto creativo, mai veramente estinto, per quanto frustrato da competizione e momenti di distanza assoluta, raggiungerà il proprio compimento verso la fine dei quattro volumi, quando Lila e Lenù, decidono di scrivere insieme un articolo di denuncia contro i traffici gestiti dalla famiglia malavitosa dei Solara, antagonisti e persecutori di Lila da sempre. L'articolo, che tuttavia porterà solo la firma di Elena Greco, in cui l'amica vede «la stessa forza che da bambine avevamo attribuito all'autrice di *Piccole donne*»²⁰, e avrà conseguenze tragiche per Lila, si configura comunque come l'attuazione di quel primo progetto di scrittura condivisa. Nell'ufficio di Lila – una stanza finalmente tutta per loro – si consuma l'idillio di «frasi che dicevo io, frasi che diceva lei, nostre discussioni volatili che andavano a imprimersi nella pozza scura dello schermo»²¹. Lila e Lenù, per l'ultima volta con le teste «una contro l'altra [...] fino a diventare una sola»²², si animano di una sintonia creativa che in *Piccole donne* ha le proprie radici e che risuona, seppur tardiva, della stessa famelica ambizione di emanciparsi e di imprimersi sul rione e sul mondo alla propria maniera.

¹⁸ E. Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 68.

¹⁹ Ivi, p. 309.

²⁰ E. Ferrante, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 292.

²¹ Ivi, p. 293.

²² Ivi, p. 294.

Il doppio binario della scrittura

MARCO MANOTTA

Fra gli elementi che hanno contribuito a consacrare la fortuna editoriale dell'*Amica geniale* si può annoverare l'intelligente riuso di un romanzesco *d'antan*, riversato in una accattivante dimensione di narrativa di consumo, che può far aggrottare le ciglia al lettore criticamente smalizzato e *blasé*: si è, legittimamente, parlato di indulgenza ai moduli del *feuilleton*, del melodramma, finanche della sceneggiata napoletana¹. L'ammiccamento ai non *intelligenti pauca* è a tal punto trasparente da dichiararsi spudoratamente subito, fin dalla soglia peritestuale, allorché il lettore si imbatte nell'epigrafe che, senza ironia e senza sorpresa, spiattella l'archetipo simbolico-diegetico di qualsiasi incursione speculativa e narrativa nei rispecchiamenti del doppio: il *Faust* goethiano, nientemeno, con la sua didascalica assegnazione delle parti in commedia, che recitano l'eterna dialettica di un troppo umano soggiacere alle lusinghe di un'alterità con connotati demoniaci². La posta in gioco è

¹ Cfr. T. De Rogatis, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale*, in «Allegoria», 73, gennaio-giugno 2016, p. 128 e R. Donnarumma, *Il melodramma, l'anti-melodramma, la Storia: sull'Amica geniale di Elena Ferrante*, ivi, pp. 138-147.

² Sull'epigrafe faustiana ha richiamato l'attenzione E. Conti, «*Smarginature*»: *lo scarto tra vita e scrittura ne L'amica geniale di Elena Ferrante*, in «Lettera zero», 4, Estate 2017, p. 69. Rammento che l'epigrafe compare in esergo al primo volume della quadrilogia e che così recita: «IL SIGNORE: Ma sì, fatti vedere quando vuoi; non ho mai odiato i tuoi simili, di tutti gli spiriti che dicono di no, il Beffardo è quello che mi dà meno fastidio. L'agire dell'uomo si sgonfia fin troppo facilmente, egli presto si invaghisce del riposo

dunque fin troppo chiara, la storia della logomachia critica col testo collassa ancora prima di iniziare? In realtà no: nella lettera agiscono diffrazioni e rifrazioni, occorre aumentare il contrasto ponendo l'immagine in controluce, slabbrandone i contorni. In tal modo, il *Faust* svapora nel mito stesso arrangiato da Goethe per la sua idea di *Weltliterature*, e altre sagome si profilano all'orizzonte. Pensiamo al *Doctor Faustus* di Thomas Mann. La vita, ebbra e febbrile, dionisiacamente toccata dalla grazia e dalla maledizione, del compositore Adrian Leverkühn, raccontata dalla penna, non sappiamo quanto fedele e disinteressata, del suo mediocre amico e mentore, doppio umanistico, il professor Serenus Zeitblom³. Le consonanze con *L'amica geniale* sono suadenti, fin dalle primissime pagine: «Avevo appena incominciato poc'anzi a scrivere, allorché mi uscì dalla penna una parola che, tra me e me, mi mise in un certo imbarazzo: la parola "geniale" adoperata parlando della musicalità dell'amico defunto»⁴. Con ciò non si risolve l'intenzionale ambiguità semantica dell'aggettivo e del nesso attributivo convogliata dal titolo del romanzo di Ferrante; tuttavia, una volta ingranato il meccanismo della ridondanza mitica, saltano all'occhio altre tessere allusive. Il giovane Adrian, studente di teologia ad Halle, scrive al suo maestro di musica: «"Temo", scriveva, "caro amico e maestro, d'essere un cattivo

assoluto. Perciò gli do volentieri un compagno che lo pungoli e che sia tenuto a fare la parte del diavolo. J.W. GOETHE, *Faust*».

³ Suggestiva coincidenza che il nome della "fata blu", la fata buona del classico lungometraggio Disney *La bella addormentata*, sia quello di Serenella.

⁴ T. Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, nuova edizione tradotta e commentata da L. Crescenzi, Milano, Mondadori, 2016, p. 6. A rinforzo, per puntellare la spesso inevitabile opacità dell'esercizio traduttivo, diamo di seguito la pericope originale: «Ich hatte soeben kaum die Feder angesetzt, als ihr ein Wort entfloß, das mich heimlich bereits in gewisse Verlegenheit versetzte: das Wort "genial"; ich sprach von dem musikalischen Genius meines verewigten Freundes» (T. Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, hrsg. von R. Wimmer, S. Stachorski, Frankfurt am Main, Fischer, 2007, pp. 12-13; nostri i corsivi).

ragazzo, perché non ho calore”»⁵. La “cattiveria” è il connotato esteriore di un algido paesaggio dell’anima che risolve anche la creatività in un furore tutto razionalistico, nutrito dagli spasmi intermittenti e violenti delle emicranie, intrusivo lascito paterno, e potenziato dalla implacabile azione corrosiva dell’ospite indesiderato e voluto, la sifilide contratta dal rapporto con la giovane prostituta, ribattezzata col nome di una farfalla, e dunque di una personale fata, Haetera Esmeralda.

La linearità del rapporto biunivoco col doppio diabolico statuita da Goethe viene complicata da Mann in uno schema triangolare, poiché il Mefistofele di turno si duplica, a sua volta, generando la figura dello scrittore-biografo-amico, deferente, premuroso, estraneo agli abissi della demenza e della creatività, segretamente invidioso, a metà strada fra il Leporello di Da Ponte e il Salieri di Puskin. Il rapporto speculare fra le amiche dell’epopea ferrantiana si può leggere alla luce di quell’inquietante illustre precedente demoniaco, rivisitato in chiave manniana, poiché le due protagoniste, ambivalenti fin dall’opzione onomastica che le duplica a seconda del registro espressivo e del contesto – Elena/Lenù e Lina/Lila – generano la prospettiva soverchiante del terzo che le riassume in una narrazione perlopiù tendenziosa e inaffidabile.

Se non abbiamo contato male, il romanzo registra una quarantina di occorrenze del termine “cattiva”, comprese le espansioni sostantivali, riferito a Lila⁶; in senso appariscente e superficiale, è lei il genio e il demone di Elena, anche se sottotraccia la linearità dialettica si sfrangia in un regime di liquida reversibilità, come intuisce la madre della narratrice: «Se era arrivata a sostenere che ero io l’anima nera di Lila e non Lila la mia, dovevo averle dato una delusione davvero insopportabile»⁷. Il rapporto fra le due, fin dall’infanzia e dalla prima adolescenza, si ri-

⁵ T. Mann, *Doctor Faustus*, cit., p. 189.

⁶ «Per un verso Lila è sempre ed esplicitamente cattiva: l’aggettivo la accompagna per tutta la narrazione» (T. De Rogatis, *Metamorfosi del tempo*, cit., p. 130).

⁷ E. Ferrante, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 56.

assume nel dispositivo della ripetizione nella differenza – basti pensare al loro estemporaneo ma non banale interesse in questioni teologiche: «Lascia stare, è stato il Diavolo a inventarsi il mondo, non il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo»; ed Elena, di rimbalzo: «la condizione umana era così evidentemente esposta alla furia cieca del caso che affidarsi a un Dio, a Gesù, allo Spirito Santo era la stessa cosa che far collezione di figurine mentre la città brucia nel fuoco dell'inferno»⁸. Lila è fata, strega, sirena, medium di una potenza magica che ammalia e agisce per distruggere e ricomporre nuovi equilibri⁹, ma è anche, suo malgrado, la prima vittima di un tempo che appare, in senso amletico, *out of joint*, fuori dai cardini; è l'esperienza della smarginatura, una nausea sartriana, una confusione nevrotica e sensoriale, quasi sciamanica, un crollo della presenza direbbe Ernesto De Martino, parziale adattamento, nel registro fittizio, dell'emicrania di cui soffriva la madre dell'Autrice: «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»¹⁰. Di fronte alla sfarinatura di un mondo senza oggettività né soggettività, la scrittura romanzesca lucida lo spessore affievolito delle cose, intrappolando la fluidità di Lila nel *décor* di un fittizio mondo narrato¹¹. Fittizio, poiché non c'è ragione di credere che Elena sia una narratrice attendibile: l'infittirsi inverosimile dei dettagli nel millimetrico recupero memoriale, il suo davvero straordinario successo in campo editoriale, frutto di un intreccio

⁸ E. Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, pp. 257 e 292.

⁹ «Lei era così, rompeva equilibri solo per vedere in quale altro modo poteva ricomporli» (ivi, p. 233).

¹⁰ E. Ferrante, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2007, p. 95.

¹¹ «Lei che si arrabbia per una insufficienza e per ripicca vuole ridurmi a niente come ha fatto con se stessa, io che ho scritto mesi e mesi e mesi per darle una forma che non si smargini, e batterla e calmarla, e così a mia volta calmarmi» (E. Ferrante, *Storia della bambina perduta*, cit., p. 444).

ciarsi provvido di circostanze e del succedersi di una serie di proppiani aiutanti, attestano il troppo pieno di una scrittura che dà esca alla comprensibile insofferenza di Lila, che decostruisce con ostinazione il personaggio da romanzo che dovrebbe certificare, di riflesso, la genialità dell'amica: «Io sono uno scarabocchio su uno scarabocchio, del tutto inadatta a uno dei tuoi libri; lasciami perdere, Lenù, non si racconta una cancellatura»¹². Ma Elena persevera nel suo esercizio di crudeltà retrospettiva, spremendo dall'essenza di Lila il senso stesso di una vocazione letteraria altrimenti fragilissima, se certificata dai soli lustrini mondani esibiti dalla scrittrice in carriera: «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»¹³. Sarebbe davvero auspicabile, nella prospettiva indiscreta del lettore, grattare dall'intonaco la patina cromatica dell'affresco per portare alla luce la soggiacente sinopia, ovvero l'alone della scrittura di Lila, che fonda per sottrazione, come rimando a una posizione vuota, l'autorevolezza della narrazione, a partire dal simbolico suicidio con cui la giovane donna, fra i miasmi della salumeria, consegna alle fiamme il manoscritto del suo meraviglioso e sconosciuto racconto infantile, *La fata blu*¹⁴.

Alla fine, dopo essersi resa sostanzialmente irreperibile per tutto il libro, anche nelle chiazze in cui si raddensa un'enigmatica presenza composta di materiali eterogenei, Lila scompare. In realtà la sua assenza è certificata come irrevocabile fin dalla prima pagina. Il lungo inseguimento punta solo a sostituire una posizione vuota con la presenza vicaria della scrittura: l'*horror vacui* è sedato dalla rassicurante comparsa, e invenzione, del suo doppio autoriale, quell'Elena Greco

¹² Ivi, p. 17.

¹³ E. Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 91.

¹⁴ «Le paginette infantili di Lila erano il cuore segreto del mio libro» (E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 453).

che non può “consistere” in sé, sia pure nell’orizzonte della finzione. «Come scriverei bene se non ci fossi!», lamenta l’alter ego di Calvino in un suo celebre romanzo. Ecco, è come se la sparizione di Lila sia l’unica condizione perché diventi l’autrice del libro che affida al suo scipito e insieme sinistro *Doppelgänger*, a Elena Greco. Il romanzo che ne consegue è una pseudo-autobiografia¹⁵, nel senso che l’Autrice, quella “reale”, che certo non casualmente si chiama Elena in un prioritario registro elusivo, si racconta delegando la responsabilità al suo eteronimo, che però travisa e mette fuori fuoco. Un sofisticato marchingegno metaletterario, che moltiplica i riflessi speculari, tenendo conto che dalla “realtà” dell’Incognita prendono l’abbrivo due derive segniche, che curvandosi si ricongiungono in perfetta e bidirezionale circolarità: procedendo per la via all’apparenza diritta, ci imbattiamo nella sua proiezione fantasmatica, in Elena Ferrante, che a sua volta si proietta in Elena Greco, la cui immagine è deformata e curvata dallo specchio storto in cui si riverbera duplicandosi come Lila, colei che smarginandosi finirà col cancellarsi, segno in difetto ma pur sempre segno, residuo fuoco fatuo, della realtà dell’Incognita; e reversibilmente, per l’altra via, quella obliqua. Perché il gioco regga, è necessario che qualcuno, per ridare la parola al Goethe dell’epigrafe, «sia tenuto a fare la parte del diavolo».

¹⁵ Per il concetto di «doppia pseudo-autobiografia» cfr. G. Turchetta, *Dal rione al mainstream. L’amica geniale di Elena Ferrante*, in V. Spinazzola (a cura di), *Un mondo da tradurre*, Milano, Il Saggiatore-Mondadori, 2016, p. 107.

DAL RIONE
AL MONDO

Lingua italiana, lingua napoletana

MARCO CARIA

Negli ultimi decenni la letteratura italiana ha manifestato un rinnovato interesse per le varietà linguistiche locali, considerate non soltanto come risorse espressive individuali, ma soprattutto come strumenti capaci di restituire la ricchezza dei contesti sociali che fanno da sfondo alle storie narrate. In questa prospettiva, la tetralogia *L'amica geniale* di Elena Ferrante costituisce indubbiamente un caso esemplare, poiché l'autrice – la cui identità rimane avvolta dal mistero e che molti ritengono celata dietro uno pseudonimo – sviluppa i suoi romanzi adoperando in modo mirato l'italiano e la parlata napoletana, così da delinearne i protagonisti soprattutto dal punto di vista identitario. Da tale sapiente combinazione di codici linguistici affiora inoltre una rappresentazione articolata di Napoli, o meglio di un suo quartiere periferico immaginario e dei suoi abitanti, che Ferrante ricostruisce con forte verosimiglianza e segue nella loro evoluzione dagli anni Cinquanta fino ai giorni nostri.

Tuttavia, l'impostazione linguistica adottata da Ferrante può essere pienamente compresa solo se inserita nella cornice storica che, a partire dal secondo dopoguerra, sostiene l'intero racconto. In quegli anni, infatti, grazie alla scolarizzazione obbligatoria, alla diffusione dei nuovi mezzi di comunicazione di massa e a un generale aumento della mobilità geografica, l'italiano si impose progressivamente come lingua

nazionale e di prestigio a scapito della trasmissione linguistica intergenerazionale delle varietà locali, il cui uso fu spesso disincentivato anche in ambito familiare. A tale riguardo giova dunque sottolineare come proprio la tensione tra l'affermarsi dell'italiano e la resistenza mostrata dai dialetti sia uno degli sfondi su cui si muove la scrittura di Ferrante: l'italiano e il napoletano non sono soltanto gli idiomi con cui bisogna destreggiarsi a seconda delle varie situazioni, ma diventano un veicolo utile a rappresentare i contrasti di un Paese in fermento sociale e linguistico e a dare voce a figure sospese tra il desiderio di emancipazione e il legame con le proprie radici.

Più specificatamente, Ferrante riproduce le dinamiche sociolinguistiche precedentemente descritte attraverso la strategia del plurilinguismo letterario¹, avvalendosi cioè di una narrazione che si sviluppa in prevalenza in italiano standard ma che, al tempo stesso, lascia spazio a frequenti richiami al napoletano, i quali si manifestano attraverso fenomeni come il *code-switching* e il *code-mixing*, consentendo all'autrice di mantenere da un lato il testo accessibile anche ai lettori non dialettofoni e, dall'altro, di preservare l'autenticità dell'ambientazione immaginata. Una conferma in tal senso viene da Andrea Villarini², il quale constata come nelle opere di Ferrante il napoletano sia una lingua quasi sempre "evocata" che compare principalmente in tre modalità: vocaboli ed espressioni popolari inseriti nei discorsi in italiano, inserti metalinguistici che commentano l'uso del dialetto e traduzioni di dialoghi che si suppone avvengano nella parlata locale. Ne deriva che per quanto l'italiano standard resti la lingua dominante nel testo, il dialetto trova comunque spazi importanti in cui emergere, e lo fa

¹ R. Ala-Risku, *Contrasti e commistioni. Plurilinguismo, dialetto e metalingua nella narrativa italiana contemporanea*, tesi di dottorato, Helsinki, Università di Helsinki-Unigrafia, 2016.

² A. Villarini, *Riflessioni sociolinguistiche a margine de «L'amica geniale» di Elena Ferrante*, in «Allegoria», 73, gennaio-giugno 2016, pp. 193-203.

principalmente nei frangenti di intensa emotività o nelle situazioni più intime, sottolineando come per i personaggi ferrantiani il napoletano sia la lingua del cuore, quella con cui esternare rabbia o minacciare il prossimo, o più in generale quella con cui esprimere tutto ciò che non si può o non si vuole dire in altri modi.

A fungere da raccordo tra i due sistemi linguistici – che altrimenti potrebbero apparire eccessivamente compartimentati nei rispettivi ambiti d'uso – interviene un ampio ventaglio di elementi riconducibili all'italiano regionale campano, che attraverso forme ibride contribuiscono ad arricchire e rendere più sfaccettato il profilo sociolinguistico dei protagonisti dei quattro romanzi. Ad esempio, in *L'Amica geniale* (p. 52) si legge: «Le bambole non c'erano. Lila ripeteva in dialetto: non ci stanno, non ci stanno, non ci stanno», dove risalta un tipico regionalismo meridionale legato all'uso del verbo “stare” al posto di “essere”; mentre in *Storia di chi fugge e di chi resta* (p. 272) nel passaggio «A tu per tu, nella casa silenziosa [...] passammo al dialetto [...]. Azzardai: ‘Forse dovete mettere un po’ d'ordine: Lina non può esagerare con la fatica’» compare il termine “fatica” al posto di “lavoro”, che è un altro tratto caratteristico delle parlate di alcune regioni del Sud Italia.

I regionalismi, insieme alla lingua nazionale e al napoletano *tout court*, consentono altresì di distinguere i personaggi anche in base all'estrazione sociale, al livello di istruzione e alle loro aspirazioni: le figure secondarie e meno colte si esprimono infatti prevalentemente in dialetto o in italiano substandard, come nel caso della madre di Lenù, che parla un «dialetto piegato a un italiano sgrammaticato» (*L'Amica geniale*, p. 89). Inoltre, a differenza degli altri abitanti del rione, la cui competenza linguistica rimane sostanzialmente invariata e ancorata al dialetto – tra le poche eccezioni spiccano Donato Sarratore e il figlio Nino, che parla in un italiano aulico e addirittura “libresco”, e la maestra Oliviero, che in ogni caso è l'incarnazione dell'istituzione scolastica

e del compito di italianizzazione a essa delegato – solo le due protagoniste intraprenderanno nel corso delle vicende narrate un percorso evolutivo dal punto di vista linguistico e culturale. In particolare, Lenù, che lascerà Napoli per motivi di studio, ridurrà l'uso del dialetto a favore dell'italiano standard in parallelo con la sua crescita intellettuale; Lila, invece, pur restando immersa nella semplicità e nelle difficoltà del quartiere, dimostra fin dall'inizio una straordinaria versatilità, con la capacità di alternare con naturalezza dialetto e lingua nazionale, anche nello scritto, a riprova della sua intelligenza e della capacità di adattarsi ai contesti più vari.

È ad ogni modo interessante notare come questa predisposizione di Lila appaia quasi come una dote innata, mentre Lenù deve invece sforzarsi per padroneggiare l'italiano, come si evince da due brani del volume *L'amica geniale*, rispettivamente alle pagine 44 e 57: «Lila faceva a mente calcoli complicatissimi, nei suoi dettati non c'era nemmeno un errore, parlava sempre in dialetto come noi tutti ma all'occorrenza sfoderava un italiano da libro, ricorrendo anche a parole come *avvezzo*, *lussureggiante*, ben volentieri. Sicché quando la maestra mandava in campo lei o a dire modi e tempi dei verbi o a risolvere problemi, saltava per aria ogni possibilità di fare buon viso a cattivo gioco, gli animi si inasprivano. Lila era troppo per chiunque» e successivamente «[...] inventava soprannomi umilianti e pur sfoggiando con la maestra vocaboli della lingua italiana che nessuno conosceva, con noi parlava solo un dialetto sferzante, pieno di male parole, che stroncava sul nascere ogni sentimento d'amore».

Parallelamente, lungo l'intero arco narrativo si comprende chiaramente come alle competenze linguistiche di Lenù e di Lila Ferrante faccia corrispondere più o meno esplicitamente anche una lotta di genere: mentre le altre donne del quartiere restano passivamente confinate in un silenzio imposto dalle convenzioni sociali, le due amiche fanno delle diverse lingue di cui dispongono uno “strumento di ribellione” con cui

ribadire la propria individualità nella vita quotidiana e nelle relazioni personali, passando magistralmente dall'italiano al dialetto o viceversa per segnare di volta in volta l'avvicinamento o il distanziamento rispetto a chi le circonda.

D'altro canto, il ruolo del napoletano come «lingua dell'immediatezza e della spontaneità»³ (Villarini 2016, p. 201) non si esaurisce neppure al termine della tetralogia, quando le protagoniste, pur avendo completato, seppure con esiti diversi, il loro percorso di italianizzazione, continuano ad affidarsi al dialetto per «esprimere i sentimenti più sinceri» (Villarini 2016, p. 202), come testimonia un passaggio di *Storia della bambina perduta* (p. 344), in cui Lenù, riflettendo su una discussione avuta con Lila, osserva: «Mi venne in mente che fosse ormai una questione linguistica. Lei ricorreva all'italiano come a una barriera, io cercavo di spingerla verso il dialetto, la nostra lingua della franchezza. Ma mentre il suo italiano era tradotto dal dialetto, il mio dialetto era sempre più tradotto dall'italiano, e parlavamo entrambe una lingua finta. Bisognava invece che sbottasse, che le parole diventassero incontrollate [...]».

Sulla scorta delle parole di Lenù, è peraltro utile ricordare a questo proposito anche quanto asserito da Luigi Bonaffini, per il quale

il dialetto si pone quindi come lingua della concretezza e della differenza, in diretta opposizione alla piatta omogeneità del linguaggio televisivo e pubblicitario, e offre quindi un maggiore potenziale di creatività individuale. La forza del dialetto, infatti, risiede nella sua essenziale "alterità", nella sua posizione di eccentricità rispetto alla lingua nazionale, nella sua storia diversa, prevalentemente orale, che lo ha salvato dal processo di erosione e usura che sempre accompagna le lingue letterarie. [...] Ac-

³ A. Villarini, *Riflessioni sociolinguistiche a margine de «L'amica geniale» di Elena Ferrante*, cit., p. 201.

canto ai fattori socioculturali, vi sono motivazioni di natura psicologica che spiegano la scelta del dialetto – e non soltanto del dialetto inteso come lingua materna, come in Pasolini e Zanzotto, ma anche come verità dimenticata, lingua sacra e arcaica, capace di rivelare l'essere nascosto di ciascuno. [...] Per gli uomini e le donne contemporanei, in pericolo di essere inghiottiti e annullati dalla società postindustriale, il dialetto può offrire il sostegno di una cultura che, pur minacciata di estinzione, si presenta come radicalmente diversa rispetto a quella dominante. Il dialetto, dunque, come testimonianza linguistica di un patrimonio culturale, di un'eredità collettiva e di una condizione antropologica condannata alla scomparsa. De Benedetti ha definito il dialetto “la dolorosa coscienza della storia”, perché solo il dialetto, a differenza della lingua delle classi dominanti, può farsi testimone delle ingiustizie della storia e dare voce agli esclusi e agli oppressi⁴.

Per concludere, è opportuno sottolineare come la compresenza di italiano, regionalismi campani e napoletano nel ciclo de *L'amica geniale* non si riduca a un semplice espediente formale, ma rappresenti il mezzo con cui Ferrante restituisce la complessità di un mondo in continua trasformazione, inserendo i suoi romanzi in una tradizione letteraria che, come ricordato all'inizio di questo contributo, ha fatto dell'uso dei dialetti e delle varietà regionali un'occasione per ampliare le possibilità espressive e dare voce a realtà marginali. In quest'ottica, l'opera assume un valore significativo tanto per la critica letteraria, che analizza come le scelte linguistiche concorrano alla definizione dei personaggi e alla costruzione dell'ambiente diegetico, quanto per la sociolinguistica, che vi riconosce una testimonianza del rapporto complesso e talvolta conflittuale tra lingua nazionale e dialetto. Alla luce di queste considerazioni, si può dunque affermare che la genialità richiamata nel titolo della quadrilogia ferrantiana non riguardi solo

⁴ L. Bonaffini, *Translating Dialect Literature*, in «World Literature Today», vol. 71, 2, 1997, pp. 279-288, p. 279 (trad. mia).

la rappresentazione dell'amicizia tra le protagoniste, ma anche l'uso della lingua, che costituisce uno degli aspetti più originali e incisivi dell'intera opera.

La Questione meridionale nel romanzo «L'amica geniale»

DONATELLA CARBONI

La Questione meridionale è da sempre una sfida che attraversa la storia e la geografia italiana, intrecciando problemi economici, sociali e ambientali in un'unica complessa trama. È importante sottolineare però che non si può comprendere appieno il ritardo del Mezzogiorno senza considerare le peculiarità del suo ambiente naturale e la sua morfologia, quegli ambienti naturali che hanno modellato territori, società e opportunità. Lo sottolinea Uldarigo Masoni nell'articolo *Riflessioni geografiche sulla questione meridionale* (1968): l'ambiente del meridione italiano non è una cornice passiva, ma un attore presente, che impone vincoli e condiziona storie individuali e collettive. Egli evidenziava come il paesaggio fisico del Sud presenta elementi che hanno storicamente limitato le potenzialità di sviluppo, imponendo vincoli strutturali all'agricoltura, all'urbanizzazione e alla diffusione delle infrastrutture.

L'intera Penisola è infatti attraversata dalla dorsale appenninica che, con il suo andamento arcuato, suddivide il territorio in due versanti principali. Nelle regioni centro-meridionali prevalgono gli ambienti montani e collinari, mentre le superfici pianeggianti risultano residuali: esse coprono circa il 20% del territorio nel Mezzogiorno continentale e soltanto il 16% nelle regioni insulari. Da un punto di vista morfologico, le regioni settentrionali presentano quindi una struttura fisica più favo-

revoles, sia per l'organizzazione del territorio sia per le infrastrutture. Questa complessità geomorfologica determina nel Sud della Penisola non solo significative difficoltà nei collegamenti e nella mobilità, ma accentua anche le vulnerabilità ambientali, contribuendo alla fragilità del territorio in termini di dissesto idrogeologico e limitata accessibilità.

Tale assetto geomorfologico ha avuto rilevanti conseguenze anche sullo sviluppo agricolo del Paese. Nelle regioni meridionali, la scarsa disponibilità di risorse idriche, l'elevata frammentazione fondiaria e la limitata estensione delle terre coltivabili hanno favorito il persistere di modelli agricoli tradizionali, con basse rese e forte specializzazione in colture mediterranee come olivo, vite e agrumi. Se da un lato queste colture rappresentano un patrimonio culturale e ambientale rilevante, dall'altro la mancata modernizzazione e l'assenza di una forte integrazione con i mercati globali, anche nel recente passato hanno limitato il potenziale di crescita economica. Oggi, tuttavia, la spinta verso l'agricoltura biologica e la valorizzazione dei prodotti tipici, sostenuta anche da politiche europee e nazionali, offre nuove opportunità per un modello di sviluppo più sostenibile e legato al territorio.

Al contrario, nel Nord, la maggiore presenza di pianure irrigue ha permesso l'affermazione di un'agricoltura intensiva legata alla piccola proprietà contadina, mentre nel Centro si è sviluppato un sistema agricolo più diversificato, tipico delle aree a mezzadria. Le poche pianure del Sud oltre che marginali, inoltre, sono caratterizzate da suoli alluvionali con problemi di drenaggio, in passato soggetti a fenomeni di impaludamento e alla diffusione della malaria, come attesta numerosa letteratura. Questo assetto geomorfologico si accompagna a fenomeni di carsismo, particolarmente diffusi nelle regioni calabresi e lucane, che complicano ulteriormente la disponibilità e la gestione delle risorse idriche, fondamentali per l'agricoltura e per gli insediamenti umani. La mancanza di grandi fiumi permanenti rende, inoltre, la disponibilità di acqua una risorsa incerta e spesso insufficiente, soprattutto

durante i mesi estivi, quando l'aridità si fa sentire pesantemente. Le precipitazioni concentrate in pochi mesi provocano piene improvvise e frane, mentre le lunghe estati siccitose aumentano il rischio di desertificazione e di incendi boschivi, fenomeni che stanno assumendo dimensioni crescenti a causa del cambiamento climatico. Le cosiddette "fiumare", corsi d'acqua temporanei tipici della Calabria e di alcune zone della Sicilia, sono anch'esse testimoni di questa alternanza tra siccità e improvvise alluvioni, che mettono a rischio infrastrutture, abitazioni e terreni coltivabili. In molte aree interne e montane, inoltre, lo spopolamento e l'abbandono delle terre hanno aggravato la situazione, poiché l'assenza di manutenzione del territorio favorisce il degrado ambientale e l'erosione dei suoli.

Anche gli insediamenti storicamente si sono sviluppati su alture e colline, per ragioni di difesa e per evitare le malattie legate alle zone paludose, come la malaria, endemica fino alla metà del XX secolo in molte aree. Questo ha creato una rete di piccoli centri abitati spesso isolati, con limitata accessibilità e scarsa integrazione infrastrutturale. Il risultato è stato un ritardo nella creazione di una rete urbana e produttiva di ampia scala, con conseguenze negative per la capacità di attrarre investimenti, creare occupazione e stimolare l'innovazione.

La geografia ha dunque giocato un ruolo fondamentale nel determinare la distribuzione della popolazione e la struttura economica del Sud. Oggi i vincoli della geografia fisica sono meno stringenti che in passato. Infrastrutture, mezzi di trasporto e sistemi di comunicazione efficienti hanno in parte permesso di abbattere le barriere della geografia e i costi connessi alle distanze tra i luoghi.

Ma è in un quadro ambientale degli anni Cinquanta del secolo passato, ancora fortemente condizionato dalle caratteristiche dell'ambiente naturale, in cui la differenza nei redditi tra Mezzogiorno e Centro-Nord divideva il Paese, che si inserisce il romanzo *L'amica geniale* di Elena

Ferrante che racconta la complessità del Mezzogiorno di quegli anni attraverso lo specchio di un quartiere popolare di Napoli.

Il quartiere in cui crescono Elena e Lila è un microcosmo in cui la geografia fisica si intreccia indissolubilmente con quella sociale. Le strade strette, i vicoli che si perdono in un dedalo di case fatiscenti e cortili bui, raccontano una realtà di isolamento e frammentazione spaziale. L'ambiente urbano, con la sua morfologia disordinata e spesso insalubre, diventa elemento determinante della vita quotidiana. Questa particolare conformazione geografica riflette, infatti, una storia di urbanizzazione selvaggia, tipica di molte città meridionali, dove il progresso industriale e urbanistico è stato frenato sia dai vincoli naturali e sia da un sistema economico arretrato, in cui l'assenza di spazi pubblici funzionali e di servizi adeguati diventa uno dei fattori che determinano il ristagno e la marginalizzazione e un'ampia fragilità territoriale che ancora oggi caratterizza molte aree del Mezzogiorno italiano.

Le difficoltà fisiche del territorio, l'assenza di spazi aperti e la densità abitativa si riflettono anche nei rapporti sociali, nelle forme di controllo e nelle dinamiche di potere che plasmano la vita quotidiana dei personaggi e della società tutta. Il legame tra ambiente urbano e strutture sociali emerge, infatti, con la presenza della camorra, che sfrutta questa geografia frammentata per consolidare il suo controllo. La mancanza di una presenza istituzionale forte, unita a un tessuto urbano difficilmente permeabile, crea un terreno fertile per il potere mafioso, che diventa così un elemento di governo "parallelo" del territorio. Il legame tra ambiente e società emerge anche nella rappresentazione delle dinamiche di fuga e aspirazione a un riscatto che caratterizza i personaggi del romanzo. La mobilità sociale e geografica è limitata da barriere reali e da barriere simboliche: la geografia fisica con le sue difficoltà infrastrutturali, e la geografia sociale con le sue reti di potere e di controllo. Le tensioni sociali, inoltre, emergono da un contesto fisico e sociale che spesso non offre vie di fuga se non attraverso la migrazione. La de-

scrizione della migrazione interna e della dispersione di giovani talenti rappresenta così una chiara metafora delle dinamiche reali che hanno caratterizzato e caratterizzano tuttora il Mezzogiorno.

Un ulteriore aspetto rilevante riguarda la natura e il paesaggio intorno alla città. La Napoli della Ferrante è una città con un rapporto problematico con l'ambiente naturale: la presenza del Vesuvio, la conformazione del territorio costiero e montuoso, la vulnerabilità ai rischi ambientali come frane e alluvioni sono parte di un quadro che riflette e racconta la fragilità del Mezzogiorno. Nel romanzo, la natura appare come un limite e insieme una presenza costante, un richiamo alla complessità del rapporto tra uomo e territorio. In questo contesto, il ruolo delle donne, e in particolare delle due protagoniste, riflette e testimonia la trasformazione culturale e sociale del Mezzogiorno. Nonostante le tradizioni patriarcali e le difficoltà ambientali, le donne diventano protagoniste di un cambiamento lento e spesso difficile, mostrando capacità di resistenza e innovazione. Lila, con la sua intelligenza vivace e la sua forza d'animo, e Elena, con la sua determinazione a studiare e a uscire dal "ghetto", rappresentano due modi diversi di affrontare la questione meridionale, fra accettazione e sfida. L'ambiente, dunque, diventa nel racconto un fattore che plasma vite e destini, intrecciando geografia fisica e sociale in una narrazione potente e coinvolgente. Il degrado urbano, la fragilità ambientale e le tensioni sociali che emergono dal quartiere napoletano sono una metafora efficace del divario territoriale e delle contraddizioni che hanno caratterizzato e ancora oggi caratterizzano il Mezzogiorno italiano.

L'analisi della Questione meridionale attraverso la lente geografica e ambientale ci permette, dunque, di superare visioni semplicistiche e di capire come le disuguaglianze territoriali italiane siano in realtà disuguaglianze ambientali, infrastrutturali e sociali intrecciate. Tutto ciò aggravato dal fatto che le attuali emergenze ambientali, legate al cambiamento climatico, aggravano ulteriormente questo quadro. Se-

condo il rapporto ISPRA (2025), il Mezzogiorno è una delle aree più esposte in Italia a fenomeni di desertificazione, incendi boschivi e dissesto idrogeologico, con conseguenze gravi per l'agricoltura e la sicurezza delle popolazioni. Inoltre, la perdita di suolo fertile, l'aumento della frequenza di eventi alluvionali e l'innalzamento delle temperature accentuano il rischio di emarginazione territoriale e sociale. Questi aspetti confermano quanto la questione meridionale non possa essere risolta senza un approccio integrato che tenga conto delle peculiarità ambientali e territoriali.

Il territorio fisico del Sud Italia con la sua fragilità, la sua complessità e le sue risorse “nascoste” ha certamente plasmato nei secoli una società che ancora oggi lotta per superare i propri limiti e affermare un nuovo modello di sviluppo sostenibile. Abbiamo certamente molti modi e molte fonti che ci permettono di analizzare la questione meridionale, tra i tanti, certamente uno strumento efficace ci viene offerto dalla letteratura contemporanea, come quella prodotta da Elena Ferrante, che contribuisce con la sua opera a rendere visibile questo stretto legame tra ambiente, territorio e vita quotidiana, offrendo una narrazione che può essere non solo testimonianza di un recente passato, ma anche strumento di riflessione e di cambiamento¹.

¹ Fornisco qui una bibliografia essenziale, risultata di supporto alla mia riflessione: E. Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011; Ispra, *L'Italia e l'ambiente. Stato, prospettive e scenari*, 2023. <https://www.isprambiente.gov.it/files2023/pubblicazioni/pubblicazioni-di-pregio/italia-e-ambiente.pdf> (ultima consultazione 8 settembre 2025); Ispra, *Ecosistemi terrestri ed incendi boschivi in Italia*, Rapporti CSA, n. 1, 2025, https://www.isprambiente.gov.it/files2025/attivita/report_incendi_2024_ispra.pdf (ultima consultazione 8 settembre 2025); U. Masoni, *Riflessioni geografiche sulla «questione meridionale»*, in «Geographica Helvetica», 23, 1968, pp. 169–171; I. Talia, *Ambiente, uomini, città nell'organizzazione territoriale del Mezzogiorno*, Napoli, Liguori Editori, 2007; V. Daniele, *Il Paese diviso. Nord e sud nella storia d'Italia*, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 2019.

Tra Nord e Sud. Il tessuto economico e imprenditoriale del secondo dopoguerra

FEDERICO ROTONDO

Riflessioni sulla condizione socioeconomica dell'Italia nel secondo dopoguerra

Il miracolo economico italiano identifica un periodo della storia d'Italia compreso tra i primi anni Cinquanta e i primi anni Sessanta del Novecento, ovvero i primi decenni della Prima Repubblica, e caratterizzato da una forte crescita economica e da un rapido sviluppo tecnologico dopo l'iniziale fase di ricostruzione post-bellica¹. In quegli anni, il *boom* economico trasformava il Paese, ma non tutti ne beneficiavano allo stesso modo. Napoli, come altre aree del Sud, viveva una condizione di doppia tensione. Da una parte, c'era il peso di un'economia ancora largamente agricola e arretrata, dall'altra, la pressione di un progresso che sembrava avanzare troppo lentamente.

Tra i fattori interni di sviluppo, fortemente collegati, si possono citare la ricostruzione delle infrastrutture ed il ripristino della capacità produttiva, l'abbandono dell'agricoltura e la conseguente urbanizzazione da parte di milioni di italiani, l'industrializzazione e l'innovazione tecnologica, l'espansione del mercato interno dovuta all'aumento del

¹ Cfr. V. Zamagni, *La storia economica dell'Italia*, Bologna, Il Mulino, 2007.

reddito pro capite. Tra i fattori esterni, è doveroso citare i circa 1,2 miliardi di dollari messi a disposizione dal Piano Marshall, l'adesione alla Comunità Economica Europea (CEE), la crescita del commercio globale, i bassi prezzi del petrolio e lo sfruttamento delle risorse energetiche domestiche². Non si deve trascurare inoltre il ruolo di alcune politiche economiche, come la Riforma agraria, l'intervento diretto statale, ad esempio attraverso la creazione dell'Istituto per la Ricostruzione Industriale (IRI), ed una sostanziale stabilità politica³.

Negli anni che intercorsero tra il 1959 e il 1962, i tassi di incremento del reddito raggiunsero valori da primato pari al 6,4%, al 5,8%, al 6,8% e al 6,1%. Il settore industriale, nel solo triennio 1957-1960, registrò un incremento medio della produzione del 31,4%. Assai rilevante fu l'aumento produttivo nei settori in cui prevalevano i grandi gruppi: autovetture 89%, meccanica di precisione 83% e fibre tessili artificiali 66,8%. Infine, le esportazioni italiane si svilupparono nel periodo 1950-1962 ad un ritmo nettamente superiore a quello registrato dalle esportazioni mondiali.

Il ritardo del Mezzogiorno e della Sardegna

Tra le principali contraddizioni che caratterizzarono il periodo di crescita, è opportuno sottolineare l'allargamento dei divari, sia tra il Nord e il Sud del Paese, sia tra le classi sociali⁴. In particolare, mentre il Nord si industrializzava rapidamente, il Mezzogiorno restava ancorato ad una economia agricola e arretrata. Ciò, in ragione di una prevalente

² Cfr. G. Toniolo, *L'economia italiana dal 1861 a oggi 2013*, Bari, Laterza, 2013.

³ Cfr. V. Zamagni, *Dalla periferia al centro. La seconda rinascita economica dell'Italia (1945-2008)*,

Bologna, Il Mulino, 2003.

⁴ Cfr. Banca d'Italia, *Il divario Nord-Sud: sviluppo economico e intervento pubblico*, n. 25, Roma, 2022.

concentrazione industriale e produttività agricola e terziaria nel Setten-trione, mentre nel Meridione un eccesso di forza lavoro, spesso senza alcuna qualificazione, dava luogo ad un moltiplicarsi di attività precarie e scarsamente produttive e determinava attività terziarie di scarso sup-porto ad una società industriale. Inoltre, l'espansione sui mercati inter-nazionali accresceva il divario perché interessava soprattutto aziende concentrate nel Nord. Alcuni semplici dati aiutano a mettere a fuoco la crescente distanza che andava a crearsi tra le due aree del Paese: durante il decennio Cinquanta, il tasso annuo di crescita dei redditi pro capite era stato pari al 5,3% nell'Italia centrosettentrionale e al 3,2% nel Mezzogiorno, mentre nel 1960 quattro regioni settentrionali (Pie-monte, Valle d'Aosta, Liguria e Lombardia) assorbivano un volume di redditi da lavoro (4.099 miliardi) praticamente doppio rispetto a quello (2.088 miliardi) di sette regioni centro-meridionali (Abruzzo, Molise, Campania, Puglia, Basilicata, Calabria, Sicilia e Sardegna). Per tale re-gione il Settentrione era divenuto una meta dal richiamo inarrestabile per masse diseredate provenienti dalle aree più povere del Paese⁵.

Lo Stato italiano, tuttavia, fin da subito dopo la guerra aveva mostra-to consapevolezza del forte ritardo delle regioni meridionali rispetto al resto del Paese, e di conseguenza la volontà di intervenire attraverso strumenti volti a promuoverne lo sviluppo socioeconomico. Tra questi, si segnala l'istituzione, con la Legge del 10 agosto 1950, n. 646, del-la Cassa per il Mezzogiorno, la cui finalità era il «progresso economico e sociale del Mezzogiorno», da ricercare non tanto replicando una struttura uguale a quella dell'economia del Centro-Nord, poiché erano profondamente diverse le caratteristiche ambientali e geografiche delle due zone, quanto, piuttosto, avviando la trasformazione della struttura propria di una economia sottosviluppata e depressa. La Cassa si prefig-

⁵ Cfr. F. Barca, *Italia frenata. Paradossi e lezioni della politica per lo sviluppo*. Bologna, Il Mulino, 2006.

geva pertanto di creare le condizioni affinché il sistema socioeconomico potesse sviluppare autonomamente le forze necessarie a sospingere un processo di evoluzione graduale ma spedito. A distanza di oltre sessant'anni, è possibile asserire che l'intervento ha dato vita a risultati controversi: da un lato, ha contribuito alla creazione di infrastrutture fondamentali nel Sud, dall'altro, ha rappresentato un esempio di politiche pubbliche inefficaci, condizionate da interessi locali e nazionali, incapaci di risolvere le radicate problematiche del Mezzogiorno. Esso rimane tuttavia un simbolo degli sforzi dello Stato italiano per affrontare le disuguaglianze territoriali.

Aspetti positivi e criticità caratterizzarono, d'altronde, anche il *Piano straordinario per favorire la rinascita economica e sociale della Sardegna*, istituito con la Legge dell'11 giugno 1962, n. 588, per ridurre l'arretratezza economica e stimolare uno sviluppo integrato e sostenibile nella regione. La Sardegna, al tempo, presentava un'economia prevalentemente agricola, caratterizzata da un'agricoltura arretrata, una scarsa industrializzazione e deboli infrastrutture. Tra gli aspetti positivi prodotti dal Piano, si ricordano la promozione dello sviluppo industriale (vedasi i grandi progetti industriali come i poli chimici di Porto Torres e Sarroch, e altri insediamenti nell'area di Ottana e Portovesme), il miglioramento delle infrastrutture (tra cui le reti stradale e ferroviaria, acquedotti e reti elettriche), lo sviluppo del turismo (ad esempio, la nascita della Costa Smeralda) e la modernizzazione agricola. Tra le problematiche, il fatto che molte delle industrie create fossero legate a interessi esterni all'isola e poco integrate con il suo tessuto economico locale, una tendenziale concentrazione degli investimenti nelle zone costiere, l'incapacità di ridurre significativamente l'emigrazione, i danni significativi al paesaggio e all'ambiente conseguenti alla creazione dei poli industriali.

Il contesto economico ed il tessuto imprenditoriale ne «L'amica geniale»

Nella saga de *L'amica geniale*, il contesto economico e sociale gioca un ruolo centrale, poiché riflette le difficoltà e le trasformazioni del quartiere napoletano in cui le protagoniste crescono. Il tessuto imprenditoriale descritto nel romanzo, in particolare, rappresenta un microcosmo della società italiana: piccole botteghe e artigiani che lottano per sopravvivere e imprenditori locali più scaltri ed ambiziosi. Nel romanzo, il lavoro nero rappresenta una realtà costante: molte famiglie del quartiere vivono di espedienti, piccoli lavoretti o mansioni occasionali, soprattutto nei primi anni del romanzo. Emergono quindi alcune attività principali, tra cui il commercio al dettaglio, tipico di molte famiglie del quartiere che, attraverso di esso, cercano di migliorare la propria condizione economica. I piccoli negozi, come quello di alimentari della famiglia Carracci, rappresentano il cuore del quartiere. Protagonista del graduale passaggio dal commercio al dettaglio alla piccola imprenditoria locale è la famiglia Solara, che gestisce un bar, ma viene poi coinvolta nella gestione del calzaturificio avviato prima dai Cerullo, e sostenuto poi da Stefano Carracci. La lavorazione delle scarpe è un simbolo di un'economia artigianale in evoluzione verso modelli industriali. La famiglia Solara è anche espressione di una mentalità imprenditoriale conservatrice incline a sovrapporre, ad attività lecite, l'utilizzo di metodi criminali. L'ascesa dei Solara, che sfruttano le opportunità offerte dal mercato nero, rappresenta un capitalismo "grigio" dove il confine tra imprenditoria e criminalità si fa sottile. I Solara, con il progresso economico e l'espansione urbana, indirizzeranno i propri interessi verso la speculazione immobiliare. Criminalità e camorra, d'altra parte, sono elementi sotesi fin dalle prime pagine del romanzo. Si distingue in tal senso la figura di Don Achille, padre di Stefano Carracci. Egli rappresenta una personalità importante all'inter-

no del rione: è temuto da tutti in quanto malavitoso, ed è immaginato dalle due protagoniste bambine come un “orco cattivo”.

Con il passare degli anni, irrompe nel romanzo il tema della fabbrica. Il salumificio Soccavo, in cui trovano lavoro Lila ed Enzo, diventa un luogo simbolico di alienazione e sfruttamento, caratterizzato da condizioni di lavoro difficili, soprattutto per le donne, e dinamiche di potere. La figura di Bruno Soccavo rappresenta l'autorità capitalista che sfrutta il lavoro operaio per il proprio tornaconto. Lila, che si distingue per il suo spirito ribelle e intellettualmente vivace, vive l'esperienza in fabbrica come una forma di umiliazione, dalla quale si riscatterà diventando una imprenditrice di successo nel settore innovativo dell'informatica. Ancora una volta, i protagonisti crescono insieme alla società italiana, su cui impatta in quegli anni l'avvento delle nuove tecnologie.

Altro tema presente nel romanzo è quello dell'emigrazione, sia interna (verso il Nord Italia) che esterna (verso altri paesi europei), come risposta alle difficoltà socioeconomiche del Sud. Elena lascia Napoli per Pisa e poi Torino, mentre Antonio Cappuccio, figlio di Melina e suo primo fidanzato, va a lavorare in Germania.

Il mondo del lavoro, insieme alla cultura ed all'educazione, rappresenta per i personaggi chiave del romanzo (Lila e Lenù) uno strumento per opporsi e riscattarsi dalle condizioni sociali ed economiche del proprio ambiente. Tuttavia, nonostante gli sforzi e la determinazione, le capacità ed il talento di cui sono dotate, sembra che le protagoniste non riescano mai, del tutto, ad emanciparsi dal rione Luzzatti e dalle sue dinamiche oppressive. I temi del passato che ritorna, dei conflitti irrisolti, della precarietà esistenziale e delle occasioni mancate permeano il romanzo e le vite delle protagoniste, nonostante la crescita personale e le affermazioni professionali. In tal senso, il romanzo rispecchia le dinamiche dell'economia italiana, ed in particolare del Mezzogiorno, che, nonostante i profondi e ripetuti processi di ricostruzione, trasformazione e sviluppo, supportati da piani, risorse e politiche di accom-

pagnamento, non ha mai del tutto superato le problematiche ataviche che sembrano connotarne inesorabilmente l'identità: lacune strutturali, inefficienza amministrativa, corruzione e clientelismo, scarsa sicurezza sul lavoro e divario di genere. Il personaggio che meglio raffigura questo ineluttabile destino è Nino, che da giovane detesta il padre di cui si ritiene moralmente superiore, ma a cui finisce per assomigliare in età adulta, nonostante l'elevato grado di istruzione, l'affermazione professionale e le esperienze di vita.

Emancipazione per Costituzione

CARLA BASSU

Lila e Lenù: la scuola come strumento di realizzazione individuale e promozione sociale

L'amica geniale è un libro violento e anche per questo profondamente vero. I personaggi sono profondi e sfaccettati, mai stereotipati e si muovono in un contesto di degrado in cui però emerge con forza dirompente il tentativo delle protagoniste di emanciparsi, di migliorare sé stesse e il mondo che le circonda. In questo impegno strenuo Lila e Lenù trovano un unico sostegno e una sola possibilità di uscita: la scuola e una insegnante in particolare – la maestra Oliviero – supportano e promuovono le bambine secondo una prospettiva nuova rispetto al passato, che intende le istituzioni pubbliche come motore di promozione sociale ed espressione individuale. La scuola e la biblioteca pubblica sono a tutti gli effetti strumenti costituzionali con cui la nuova forma di Stato sociale non impone ma aiuta e prevede l'eguaglianza sostanziale che non si limita a riconoscere una eguaglianza formale ma impone alla Repubblica di rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale che ostacolano un effettivo equilibrio di opportunità.

In questa sede, prendendo spunto dalla vicenda di Lila e Lenù, magistralmente raccontata da Elena Ferrante, si intende evidenziare il ruolo fondamentale che l'istruzione esercita nelle democrazie contem-

poranee, come leva di emancipazione e realizzazione individuale e le prospettive conseguenti alla pervasività della tecnologia digitale nelle nostre vite.

Il diritto di studiare e di essere istruiti acquisendo strumenti cognitivi che funzionano come anticorpi all'indottrinamento e alla strumentalizzazione è messo a repentaglio dalla carenza di investimenti economici in un settore che dovrebbe essere valorizzato al massimo, ma anche da un progressivo degrado alfabetico in senso ampio, favorito da alcune dinamiche legate all'uso distorto delle nuove tecnologie. Le risorse della comunicazione digitale sono importantissime e si traducono in potenzialità potenti che tuttavia, se non utilizzate con criterio, rischiano di portare a una involuzione del grado di discernimento delle persone. Il grado di potenziale strumentalizzazione delle persone da parte di chi detiene il potere politico è inversamente proporzionale al livello di alfabetizzazione funzionale e democratica della comunità di riferimento. Si tratta di un concetto che va oltre il mero dato del livello di istruzione, riguardando in senso ampio la conoscenza dei principi, dei valori e delle regole che caratterizzano una democrazia e devono essere rispettati da chiunque, anche e soprattutto da chi si trova al governo di un Paese. Emerge dunque una relazione che lega i fenomeni di ingerenza sulla sfera dei diritti e l'incrinatura dell'equilibrio dei poteri con la incapacità di analizzare con cognizione di causa le dinamiche democratiche a causa di una carenza di strumenti. In sostanza, ordinamenti con ampie fette di popolazione scarsamente scolarizzate o con percorsi educativi non funzionali all'acquisizione delle capacità di valutazione lucida degli argomenti oggetto dell'agenda politica sono più esposti a manifestazioni di degrado e regressione costituzionale e finanche a derive autoritarie. La scarsa alfabetizzazione e coscienza democratica predispone all'accettazione acritica di informazioni e messaggi non verificati o non basati su dati reali e affidabili e costituisce l'humus

ideale per gli strateghi delle fake news e per chi mina dall'interno il patrimonio costituzionale liberal democratico.

Se si accetta la linearità di questa considerazione l'Italia si trova in una situazione critica. Il rapporto rilasciato dall'OCSE nel dicembre 2024 segnala una situazione preoccupante, che si presta a un impatto significativo in termini di qualità della democrazia. Nello specifico, l'Organizzazione per la Cooperazione e lo Sviluppo Economico, nella sua indagine sulla competenza degli adulti (PIAAC), colloca il nostro Paese in fondo alla classifica europea e mondiale con riguardo alla alfabetizzazione, abilità matematica, analisi e soluzione dei problemi. In particolare, l'Italia è sest'ultima in Europa per capacità di lettura e analisi di un testo; quartultima per abilità di calcolo e terz'ultima per comprensione e superamento dei problemi. In generale, oltre il 25% degli italiani presenta un livello di competenza pari o inferiore a 1, il valore più basso e le prestazioni risultano sempre sotto della media. I dati attestano una situazione stazionaria rispetto ai punteggi molto bassi ottenuti nella ricerca condotta nel decennio 2011-2012 con riguardo alle competenze di alfabetizzazione (*literacy*) e abilità di calcolo e matematica (*numeracy*), mentre si registra un arretramento rispetto alla capacità di risoluzione dei problemi con più variabili, in relazione alla quale ben il 46% degli italiani e delle italiane in età adulta hanno conseguito un risultato pari o inferiore a 1, mentre la media Ocse è del 29%. Si badi che il livello stabile relativo ai primi due indicatori non può essere letto in maniera consolatoria perché la situazione risulta solo apparentemente immutata, si riscontra un sostanziale ampliamento del gap tra le persone con grado di competenza più elevati e quelle con minori abilità tra il 2011-2012 e il 2022-2023.

Il media, secondo lo studio OCSE il 26% della popolazione dei Paesi scrutinati (35 per cento in Italia), dispone di ridotte capacità alfabetiche, risultando in grado di comprendere ed elaborare solo frasi brevi e semplici. D'altro lato, solo il 12% degli adulti sondati, con un

dato italiano del pari al 5%, rientra nella fascia più alta di *literacy* e *numeracy*. Peggiora è l'esito del riscontro delle abilità di Adaptive Problem Solving (APS) con una media OCSE del 29% – che raggiunge il 46% delle persone adulte in Italia – in grado solo di fronteggiare problemi semplici, con poche variabili e poche informazioni non variabili, strutturati in un solo passaggio. D'altra parte, queste persone non raggiungono il livello minimo di capacità relativa alla risoluzione di problemi composti da passaggi molteplici e diversi, che richiedono il controllo e la valutazione di più variabili. Con riguardo a questa categoria di competenze soltanto il 5% della media Ocse raggiunge il grado più alto di abilità (livello 4) e la quota già bassa crolla all'1% in Italia. Interessante e deprimente è l'analisi dei dati dal punto di vista della classificazione anagrafica, con una statistica generica che registra competenze genericamente inferiori per le persone che superano i 55 anni di età, ma questo vale solo in parte in Italia dove anche la fascia dei trentenni dimostra capacità inferiori alla media tanto che, mediamente, i neolaureati italiani mostrano competenze inferiori rispetto ai diplomati finlandesi.

Investire sull'istruzione per salvaguardare e rafforzare la democrazia. L'importanza di un'alfabetizzazione digitale

«Senza alfabeto non c'è democrazia né sviluppo. Regna invece il sottosviluppo e il diniego dei diritti democratici»: con questa sintesi illuminante il linguista e già ministro dell'istruzione Tullio De Mauro, a metà degli anni Novanta del secolo scorso, individuava la relazione tra alfabetizzazione, democrazia e progresso. È lo stesso concetto espresso nella sostanza dalla celebre frase di don Lorenzo Milani, secondo cui «finché ci sarà uno che conosce duemila parole e un altro che ne conosce duecento, quest'ultimo sarà oppresso dal primo».

Dalla prospettiva costituzionale siamo nel quadro del riconoscimento e della garanzia del principio di eguaglianza sostanziale che deve essere assicurato tramite la rimozione – da parte di chi detiene il potere pubblico in un ordinamento democratico – dei fattori di ordine economico e sociale che ostacolano il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione delle persone all'organizzazione politica, economica e sociale della comunità di riferimento. Tullio De Mauro individuò tra gli ostacoli che impediscono di raggiungere piena parità, libertà ed equità sociale, civile e politica della cittadinanza la mancata o carente padronanza di strumenti di conoscenza linguistica, di codici del linguaggio dei media e della comunicazione pubblica e privata.

Come anticipato, ci si confronta con un concetto molto esteso che comprende la concezione tradizionale di alfabetizzazione strumentale (da intendersi come totale capacità di decifrare un testo) e funzionale (che consiste nell'incapacità di comprendere appieno e di contestualizzare un testo che si è tecnicamente capaci di leggere), considerate come Funzionali al diritto socio-politico di ciascun individuo di comprendere e assimilare i contenuti verbali, scritti e per immagini trasmessi nelle molteplici modalità consentite dalla società contemporanea, in continua e rapida evoluzione. Si tratta, di materiale complesso e influenzato dall'uso delle tecnologie più avanzate, reso difficilmente decodificabile da chi non dispone degli idonei dispositivi cognitivi. Il grado adeguato di alfabetizzazione di cui disporre nella società contemporanea è dunque quello che consente a ciascuno e ciascuna di non essere soggetto passivo e quindi spettatore inerte e inerme di fronte alle decisioni altrui. Oggi, per approntare un pacchetto base di competenze idoneo a vivere in comunità e contribuire allo sviluppo comune in un contesto democratico maturo occorre affiancare a un giusto grado di alfabetizzazione strumentale e funzionale competenze digitali e mediatiche che consistono nella capacità di leggere, deco-

dificare ed elaborare i contenuti accessibili via web e distinguere le informazioni attendibili da quelle false o ingannevoli. Si tratta di conoscenze che sono lungi dall'essere diffuse capillarmente – come dovrebbe essere – nella società contemporanea in cui a un pieno e amplissimo accesso agli strumenti tecnologici, al web e ai social media non corrispondono conoscenze preparatorie riguardanti l'uso e le conseguenze della nostra attività online e delle informazioni che ci vengono trasmesse. È come se – paragone improprio ma evocativo – si avesse a disposizione un bolide di Formula 1 e non si esitasse a guidarlo in una strada cittadina senza prima averne studiato con attenzione il funzionamento. Un livello minimo di alfabetizzazione digitale e di conoscenza dei meccanismi della comunicazione via web e non solo è un requisito indispensabile per un utilizzo consapevole della risorsa inestimabile rappresentata dalla tecnologia più avanzata, che tenga al riparo da strumentalizzazioni e consenta di esercitare attivamente e proficuamente i propri diritti di cittadinanza. Dando per presupposto il ruolo enorme svolto da internet come strumento di realizzazione di diritti e dispositivo dall'enorme potenziale di promozione di opportunità e libertà, sarebbe riduttivo e fuorviante considerare la digitalizzazione come corrispondente a un processo automatico di democratizzazione dell'accesso delle informazioni. Fermo restando, insomma, il valore incontestabile della possibilità di accesso universale e immediato a una mole inquantificabile di informazioni e nozioni, non si può trascurare che il valore funzionale della risorsa è proporzionale alla capacità del singolo di districarsi e orientarsi nell'oceano informativo e di classificare le fonti in ragione del grado di affidabilità e coerenza. È importante inserire attività di orientamento e preparazione alla medialità tra le attività scolastiche già dalla scuola primaria, naturalmente nelle forme più adatte alle peculiarità dell'età della popolazione studentesca, che entra in contatto precocemente con dispositivi elettronici e informazioni diffuse

via web. Chissà che piega avrebbe preso la storia de *L'amica geniale* se Lila e Lenù fossero state native digitali, lo chiederei volentieri a Elena Ferrante¹.

¹ Ho riflettuto sulla base dei seguenti riferimenti bibliografici: T. De Mauro, *Idee per il governo. La scuola*, Roma-Bari, Laterza, 1995; Id., *L'educazione linguistica democratica*, Roma-Bari, Laterza, 2018; T. Groppi, *Menopeggio, La democrazia costituzionale nel XXI secolo*, Bologna, Il Mulino, 2020; L. Milani e Scuola di Barbiana (a cura di), *Lettera a una professoressa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 2010; *Do adults have the skills they need to thrive in a changing world? Survey of Adult Skills 2023*, 10 dicembre 2023, in https://www.oecd.org/en/publications/do_adults-have-the-skills-they-need-to-thrive-in-a-changing-world_b263dc5d-en.html (ultima consultazione 31 agosto 2025).

Su *L'amica geniale* quale modello educativo

FILIPPO SANI

Nella quadrilogia di Elena Ferrante, la crescita e la formazione della protagonista Elena avviene nel corso dei *Trente Glorieuses* dell'economia occidentale che, in Italia, videro la ratifica di grandi riforme quali il varo della scuola media unica del 1962 e la legge Codignola del 1969, ossia la liberalizzazione dell'accesso alle facoltà universitarie. Riforme che sono spesso associate al tema della mobilità sociale che investe le gerarchie culturali degli anni Sessanta e porta alla maturazione di nuove assiologie intellettuali e pedagogiche. La celebre *Lettera a una professoressa* (1967) di don Lorenzo Milani fu, al contempo, il sintomo delle prospettive e delle delusioni di quella stagione, l'espressione dei limiti sociali intrinseci al modello di scuola di massa che si stava progressivamente attuando in Italia. Limiti inerenti soprattutto alla distanza linguistica che separava gli alunni della nuova scuola media dalla generazione di docenti che si era formata tra il fascismo e gli anni Cinquanta. Era una distanza sulla quale gravava il severo giudizio che, nel primo dopoguerra, Giovanni Gentile aveva espresso sulle ipotesi di ampliamento della scolarizzazione:

Lo Stato dunque deve bensì aprire una porta verso l'alta cultura, ma piuttosto stretta che larga, affinché non vi precipiti dentro una folla. La quale dovrà trovarvisi necessariamente a disagio, e quindi operarvi (con la forza che è propria delle leggi naturali) a cambiare il carattere

della cultura, per adattarlo a sé, nulla curante, com'è pur naturale, della degenerazione, anzi dell'annichilamento che a poco a poco si viene a produrre, di ciò che costituisce l'essenza e il valore della cultura stessa. Inutile analizzare; è lo spettacolo a cui assistiamo giorno per giorno. Cresce la folla nelle scuole, e diminuisce la cultura. Diminuisce nelle scuole e diminuisce nella nazione¹.

Peraltro la concezione gentiliana, erede della tradizione vichiano-cuochiana,

si basava sull'esistenza di due classi opposte, l'una tutto sensi, miti e leggende («sensuale ed immaginativa» la definì Angelo Camillo De Meis, esponente del primo elitismo italiano ben conosciuto da Gentile) e l'altra dominata invece dalla ragione («riflessiva e pensante»). La contrapposizione, che finiva per coincidere con quella fra governanti e governati presente in ogni formazione sociale, secondo la celebre formula proposta quasi negli stessi anni dai «teorici delle *élites*», Gaetano Mosca e Vilfredo Pareto in testa, alimentava sotto svariati piani una giustificazione teorica a questa indiscutibile costante della storia umana².

Nel secondo dopoguerra, la forma scolastica dell'aristocraticismo gentiliano della media superiore, rappresentata dalla centralità del liceo classico³, si accompagnava al paradigma dei «pampini bugiardi» nelle elementari, denunciato nel libro del 1972 curato da Marisa Bonazzi⁴. I libri di lettura erano informati da un ampio repertorio di suggestioni

¹ G. Gentile, *La nuova scuola media*, Firenze, Vallecchi, 1925, p. 365.

² M. Morandi, *La scuola secondo Gentile: un modello esclusivo*, in M. Ferrari, M. Morandi (a cura di), *Pedagogie dell'esclusione / Pedagogie dell'inclusione*, Brescia, Scholé, 2024, pp. 56-57. Cfr. anche T. Iermano, «Siamo sull'orlo della guerra civile». *De Sanctis, il Mezzogiorno e lo stato d'assedio*, in «Studi desanctisiani», 2, 2014, pp. 35-36.

³ A. Scotto di Luzio, *Il liceo classico*, Bologna, il Mulino, 1999.

⁴ Cfr. M. Bonazzi (a cura di), *I pampini bugiardi. Indagine sui libri al di sopra di ogni sospetto: i testi delle scuole elementari*, introduzione di U. Eco, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1972.

e di sentenze correlate all'etica del lavoro, alla morale della pazienza e della rassegnazione e spesso all'estetica della divisa militare. Si trattava di un immaginario in cui i dispositivi parenetici venivano proposti attraverso evocazioni attinte dai più logori imitatori di D'Annunzio, da rimasticature dell'eroismo dei semplici di stampo deamicisiano, da immagini rurali tratte dai più attardati amatori del pascolismo. Il risultato era la costruzione di un italiano artificioso per semicolti che aveva la funzione di contrapporsi ai dialetti regionali, all'italiano popolare e agli idioletti familiari. Rientrava dunque nell'ambito di politiche di formazione dell'unità culturale della nazione destinate a decadere nel corso degli anni Sessanta e Settanta, sotto i colpi di un nuovo quadro di tecnologie (non soltanto mediali) e di consumi di massa. L'immaginario dei «pampini bugiardi» veniva progressivamente ridotto al ruolo di rimasuglio di un'epoca ormai trascorsa, bersaglio preferito per effettuare i migliori strali contro i pedagogismi di un mondo ritenuto, per buona sorte, superato.

Nel paradigma culturale ed educativo che ha dominato tra gli anni Venti e i Sessanta del secolo scorso, la donna colta e soprattutto laureata ha continuato ad essere oggetto di sospetti e diffidenze, «associata alla perdita irrimediabile delle funzioni naturali legate alla casa e alla famiglia, e dunque all'allontanamento dalla castità e all'allentamento della sua relazione, ritenuta altrettanto naturale, con i compiti riproduttivi»⁵. Anche in questo caso influiva il magistero di Gentile che, fin dal 1918, si era così espresso sull'avvento della figura della professoressa:

[La scuola media] verrà abbandonata dagli uomini, attratti verso carriere più vantaggiose e virili: e invasa dalle donne, che ora si accalcano alle nostre università, e che, bisogna dirlo, non hanno e non avranno mai né quell'originalità animosa del pensiero né quella ferrea vigoria spirituale

⁵ F. Sani, *L'educazione delle donne e Fénelon*, in M. Ferrari, G. Cospito, M. Morandi (a cura di), *La pedagogia in età moderna*, Brescia, Scholè, 2025, p. 235.

che sono le forze superiori, intellettuali e morali, dell'umanità e devono essere i cardini della scuola formativa dello spirito superiore del paese⁶.

Il processo di femminilizzazione della docenza, che ha attraversato potentemente il mondo occidentale per tutta la prima metà del XX secolo, rispondeva a logiche non riconducibili soltanto a strategie economiche oppure, *sic et simpliciter*, all'influsso dei movimenti di emancipazione della donna, ma a fattori che dovrebbero essere studiati paese per paese, considerando di volta in volta «le condizioni economiche, il diritto, le tradizioni religiose e culturali, la durata degli studi, l'esistenza o meno di classi miste, i tassi di urbanizzazione e le guerre»⁷. A dispetto della vastità del fenomeno, le parole di Gentile testimoniavano in quale misura, per la donna, l'accesso al mondo dell'insegnamento medio e universitario potesse darsi soltanto a patto che, da parte sua, fossero adottati modelli di maschilità professorale codificati e irrigiditi nel corso dell'*entre-deux-guerres*.

Ora, in rapporto a questi mondi, il notevole spazio consacrato alla scuola e all'istruzione nei romanzi di Ferrante viene come a sancire il senso di permanente insoddisfazione che perseguita la protagonista.

Ciò su cui si mette l'accento non sono solo gli acquisti ma anche le perdite dell'effettivo riscatto sociale di Elena, che ruotano intorno ad una sua costante percezione di estraneità, frustrazione e precarietà. Se è vero che queste educatrici/ pigmalione hanno trasformato la sua vita, è altrettanto chiaro che l'oggetto primario del desiderio di Elena, il loro riconoscimento, rimane in larga misura inattuabile. Nel meccanismo narrativo, questa inattuabilità non dipende mai solo da una ambivalenza personale

⁶ G. Gentile, *Esiste una scuola italiana? Lettera aperta a S.E. Berenini*, in «Il Resto del Carlino», 4 maggio 1918.

⁷ M. van Essen, R. Rogers, *Écrire l'histoire des enseignantes. Enjeux et perspectives internationales*, in «Histoire de l'éducation», 98, 2003, p. 13.

delle traghettatrici, ma da un limite di classe delle istituzioni scolastiche e culturali in cui esse si identificano⁸.

Elena è oppressa da una forma di violenza simbolica legata alla sua origine plebea, rionale, aggravata dall'essere donna in un mondo, quello delle *humanitates*, dominio esclusivo dei maschi almeno a partire dalla formulazione della *Ratio studiorum*. I docenti delle scuole sono l'espressione dell'opposizione tra popolo e intellettuali che, a partire dall'opera di Cuoco, era stata riproposta nell'idealismo gentiliano. Di fronte alle incapacità strutturali dei dominati, che manifestano le contraddizioni della mobilità sociale degli anni Sessanta, risuonano per tutta la quadrilogia le parole implacabili e spietate della maestra Oliviero: «La plebe è una cosa assai brutta [...]. E se uno vuole restare plebe, lui, i suoi figli, i figli dei suoi figli, non si merita niente»⁹. Nei romanzi di Ferrante le espressioni e gli sguardi nei confronti di questa plebe irredimibile non cambiano se si passa dalla cultura gentiliana agli intellettuali organici del secondo dopoguerra. La subordinazione culturale si manifesta nelle forme della subordinazione linguistica, considerata alla luce della *code theory* di Basil Bernstein:

la teoria del codice non sostiene l'idea che l'unica origine del fallimento e del successo scolastico risieda nella presenza o nell'assenza di attributi dello studente, della famiglia o della comunità. Il successo o il fallimento sono una funzione del curriculum dominante della scuola, che agisce in modo selettivo su coloro che sono in grado di acquisirlo. La modalità codificata dominante della scuola regola le sue relazioni comunicative, le richieste, le valutazioni e il posizionamento della famiglia e dei suoi studenti. La teoria del codice afferma che esiste una distribuzione ineguale, regolata dalla classe sociale, dei principi di comunicazione privi-

⁸ T. De Rogatis, *Global novel, realismo traumatico e fenomenologia dell'educazione scolastica nell'Amica geniale di Elena Ferrante*, in «L'ospite ingrato», 9, 2021, p. 318.

⁹ E. Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 67.

legiati, delle loro pratiche interazionali generative e della base materiale rispetto alle agenzie primarie di socializzazione (ad esempio la famiglia) e che la classe sociale, indirettamente, influenza la classificazione e l'inquadramento del codice trasmesso dalla scuola in modo da facilitarne e perpetuarne l'acquisizione ineguale. Pertanto, la teoria del codice ... richiama l'attenzione sulle relazioni tra le macro-relazioni di potere e le micro-pratiche di trasmissione, acquisizione e valutazione, nonché sul posizionamento e l'opposizione a cui tali pratiche danno origine¹⁰.

È il professor Gerace che ride quando, da parte di Elena, sente pronunciare la parola oracolo con l'accento piano, e non sdrucchiolo. Quando Elena arriva alla Normale di Pisa impone alla propria lingua e al proprio corpo (la mimica del volto, il modo di camminare, la prossemica, l'abbigliamento) un riaddestramento meticoloso e severo in modo da sentirsi più adeguata al contesto. Operazione che porta a frustrazioni e insuccessi perché la sua origine popolare è vissuta quale colpa che riemerge di continuo, come quando viene derisa da un'altra normalista a causa del suo accento napoletano. La scelta di Elena è allora quella di accentuare il proprio ruolo di dominata: «mi sentii ferita, ma reagii ridendo e accentuando il fondo dialettale come se mi prendessi in giro allegramente da sola»¹¹. Ancor peggio accade quando la protagonista reagisce da napoletana popolare, con schiaffi e insulti, di fronte a un'altra compagna che l'ha ingiustamente accusata di furto¹². Un ulteriore esempio è rappresentato dall'educazione di Rinuccio dove l'origine popolare riemerge come se si trattasse di una maledizione insanabile¹³.

¹⁰ B. Bernstein, *Class, Codes and Control*, IV, London, Routledge and Kegan Paul, 1990, pp. 118-119.

¹¹ E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, p. 332.

¹² Ivi, p. 333.

¹³ Ivi, p. 458. Su questi tre passaggi del testo cfr. T. De Rogatis, *Global novel, realismo traumatico e fenomenologia dell'educazione scolastica nell'Amica geniale di Elena Ferrante*, cit., pp. 321-323.

Anche la diseguaglianza di genere è affrontata in una prospettiva di lunga durata: non c'è soluzione di continuità tra hegeliani napoletani ottocenteschi, intellettuali organici del PCI e terzomondisti pre e post-sessantotto. In tutti questi casi, alla donna è sempre richiesta un'intelligenza conveniente alla maschilità intellettuale a lei contemporanea, un'élite privilegiata cui le donne colte possono accostarsi, ma non parteciparvi compiutamente.

In conclusione, la quadrilogia di Ferrante è una narrazione omo-diegetica in cui il processo di crescita della protagonista rinvia a una speranza evolutiva inevitabilmente e costantemente irrisolta, in cui l'incessante esigenza di mascheramento rispecchia le logiche di acquisizione ineguale dei principi di comunicazione privilegiati.

VEDERE
PER CREDERE

L'amica seriale. (Breve) Storia dell'adattamento televisivo

LUISA CUTZU

Titoli di testa

Il pubblico che mi ero conquistata alla fine degli anni Sessanta si unì a quello che tra alti e bassi avevo coltivato negli anni Settanta e a quello nuovo, più folto, di adesso. Ciò giovò ai primi due libri, che furono ristampati, e al terzo che continuò a vendere molto bene, mentre si concretizzava sempre più l'idea di trarne un film¹.

Così ci informa Elena Greco, nota Lenù, nel quarto romanzo di Elena Ferrante quando racconta l'ascesa della propria notorietà come scrittrice. Nel 2014, quando l'atto conclusivo della saga di Lila e Lenù giunge in libreria, erano già stati realizzati due adattamenti cinematografici tratti dai romanzi di Ferrante: *L'amore molesto* (Mario Martone, 1995) e *I giorni dell'abbandono* (Roberto Faenza, 2005)².

¹ E. Ferrante, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 297.

² Per un maggiore approfondimento sugli adattamenti delle opere di Elena Ferrante si segnalano L. Cardone, *L'amore molesto* (Mario Martone, 1995), in G. Carluccio, A. Masecchia, S. Rimini (a cura di), *Cinema, letteratura, intermedialità*, Roma, Carocci, 2023; G. Lombardi, *Of Genius and Brilliance: Notes on the Adaptation of Elena Ferrante's «L'amore molesto» and «L'amica geniale»*, in «L'Avventura», 6, n. speciale, 2020, pp. 131-44; L. Cardone, *Sensibili differenze. «L'amore molesto» da Ferrante a Martone*, in L. Cardone, S. Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e*

A soli tre anni dall'uscita del romanzo *Storia della bambina perduta*, ultimo titolo della tetralogia, viene annunciata la produzione di una serie televisiva tratta dall'opera di Ferrante. Uno dei casi letterari più rilevanti degli ultimi anni, *L'amica geniale*, attira nel 2017 l'interesse di Fandango e Wildside che, in collaborazione con Rai Fiction, HBO, TimVision, Fremantle e The Apartment, decidono di produrre un adattamento televisivo, per un totale di trentaquattro episodi. Tra il 2018 e il 2024 vengono così distribuite tramite *pay tv*, e in chiaro su Rai1, i quattro capitoli della serie: *L'amica geniale*, *Storia del nuovo cognome*, *Storia di chi fugge e di chi resta* e *Storia della bambina perduta*.

L'adattamento di *L'amica geniale*³, diversamente da quanto accade con altre saghe popolari, non diluisce la trama per prolungarne la serializzazione, ma mantiene intatta la scansione e la struttura dei romanzi. Ogni singola stagione corrisponde infatti a un solo libro e restituisce i passaggi fondamentali di una storia complessa che copre un arco di oltre cinquanta anni. Nei prossimi paragrafi si cercherà di costruire una panoramica, seppur breve, della serie tv attraverso la messa in luce degli aspetti più interessanti di questo ambizioso progetto.

L'adattamento geniale

In un panorama quotidianamente arricchito da nuove produzioni seriali, *L'amica geniale* si basa su due aspetti fondamentali: da un lato si

nei media, Pisa, ETS, 2015, pp. 95-104.

³ Sull'adattamento dal romanzo alla serie televisiva si segnalano A. Mileto, *Libertà orizzontale. La fine de L'amica geniale*, in «Fata Morgana Web», 13 gennaio 2025, <https://www.fatamorganaweb.it/liberta-orizzontale/> (ultimo accesso 10 settembre 2025); L. Faenza, *A ciascuno il suo? Riflessioni sull'adattamento filmico dell'Amica geniale*, in «La Balena Bianca», 11 dicembre 2018, <https://www.labalenabianca.com/2018/12/11/ciascuno-suo-qualche-riflessione-sulladattamento-filmico-dellamica-geniale/> (ultimo accesso 10 settembre 2025).

fonda su un testo di partenza il cui successo è riconosciuto a livello mondiale; dall'altra si inserisce nella recente tendenza che si definisce attorno alla notorietà dell'autore o del regista⁴. In questo caso, oltre al nome ben noto della scrittrice, le registe e i registi coinvolti provengono tutte e tutti dal cinema italiano contemporaneo. Dopo le prime speculazioni circolate all'indomani dalla conferma del progetto, e che ipotizzavano registi come Daniele Vicari e Gabriele Mainetti, viene confermato Saverio Costanzo, che firma, insieme a Elena Ferrante, Francesco Piccolo e Laura Paolucci, anche la sceneggiatura di tutti gli episodi. Costanzo, già reduce dall'esperienza della serie *In Treatment* (2013-2017), ha fin da subito manifestato un grande entusiasmo per il progetto e, nel corso di una intervista, ha così commentato:

non ho esitato un attimo ad accettare. Prima di adattare un lavoro devi però capire se il cuore del racconto somiglia a quello che puoi mettere in scena. E, *mutatis mutandis*, era questo il caso perché condividevamo [con Elena Ferrante, ndr] l'idea di rappresentazione e l'ostinazione verso la verità drammaturgica. È stato un privilegio più che una responsabilità⁵.

Con questa convinzione, Costanzo dirige la prima e la seconda stagione, eccezione fatta per il quarto e il quinto episodio della seconda, affidati, come vedremo, ad Alice Rohrwacher.

L'episodio inaugurale, *Le bambole*, si apre, come nel romanzo, nel nostro presente: un telefono squilla, una donna anziana risponde, Lila è scomparsa. Una voce narrante (interpretata da Alba Rohrwacher) introduce il lungo flashback che segue la storia delle due protagoniste.

⁴ N. Dusi, G. Grignaffini, *Capire le serie TV. Generi, stili, pratiche*, Roma, Carocci, 2020, p. 105.

⁵ A. de Tommasi, *Saverio Costanzo: «L'amica geniale», i volti di Elena Ferrante e quella citazione di Rossellini*, in «The Hot Corn», 21 settembre 2018, <https://hotcorn.com/it/film/news/saverio-costanzo-lamica-geniale-volti-elena-ferrante-quella-citazione-rossellini/> (ultimo accesso 10 settembre 2025).

Le prime immagini ci conducono nella classe della maestra Oliviero, a Napoli, pochi anni dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. Per la prima volta vediamo le due bambine, Lila (Ludovica Nasti) e Lenù (Elisa Del Genio) delle quali seguiremo le vicende fino all'età adulta.

Il rione che ospita i personaggi si presenta cupo e opprimente, fatto di palazzi uniformi e strade polverose. L'ambientazione evoca chiaramente il cinema neorealista e non è un caso, quindi, che Costanzo, verso la fine del secondo episodio, omaggia esplicitamente *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945) riprendendo la celebre sequenza della morte di Pina⁶. Il rione, come è noto, è un vero personaggio della narrazione: ha una forza accentratrice, una calamita che trattiene i personaggi e li àncora a un destino che sembra in molto casi già scritto; in altri casi, invece, il rione si fa luogo aspro e respingente, che induce alla fuga. La sua trasformazione, nel corso delle stagioni, riflette i mutamenti della città, della società e dei protagonisti stessi.

Nella seconda stagione, *Storia del nuovo cognome*, dove si riconferma la presenza delle attrici Gaia Girace e Margherita Mazzucco – subentrate nel corso della stagione precedente – assistiamo a un avvenimento che segna una importante svolta narrativa, assecondata anche dalla svolta registica: le due protagoniste, per la prima volta, si allontanano insieme dal rione. I due episodi ambientati a Ischia vengono affidati ad Alice Rohrwacher che durante una intervista li definisce «una vacanza»⁷. Si tratta infatti di un momento di rottura dalla clau-

⁶ F. Zucconi, *Dell'inopportunità. «La morte di Pina» in una sequenza di L'amica geniale di Saverio Costanzo*, in «Fata Morgana Web», 10 dicembre 2018, <https://www.fatamorganaweb.it/l-amica-geniale-saverio-costanzo/> (ultimo accesso 10 settembre 2025).

⁷ C. Ugolini, «*L'amica geniale*», le nuove puntate dirette da Alice Rohrwacher: «Ho portato la serie in vacanza», in «La Repubblica», 16 febbraio 2020, https://www.repubblica.it/spettacoli/serie/2020/02/16/news/_l_amica_geniale_le_nuove_puntate_di_alice_rohrwacher_ho_portato_in_vacanza_la_serie_-248571466/ (ultimo accesso 10 settembre 2025).

strofobia urbana che porta le due protagoniste a vivere un passaggio cruciale della loro amicizia: «[Costanzo] desiderava che i due capitoli ambientati a Ischia segnassero una discontinuità pur nel rispetto di una storia collettiva, che ormai è del pubblico, quindi una discontinuità più segreta»⁸. Il cambiamento, così tangibile da un punto di vista narrativo, è stato ulteriormente sottolineato da una variazione registica e stilistica percepibile. Rohrwacher, che per la prima volta si trova a dirigere un prodotto seriale, non è però nuova ai racconti che prevedono una corallità al femminile (pensiamo ad esempio al film *Le meraviglie* del 2014 o al più recente *Le pupille* uscito nel 2022), aspetto che le ha dato modo di muoversi con maggiore agio in un set “ereditato”. Le attrici protagoniste, Girace e Mazzucco, cresciute artisticamente sotto la guida attenta di Costanzo, con Rohrwacher saggiamente un cambiamento che diverrà ulteriormente tangibile con la terza stagione.

Il testimone passa infatti a Daniele Lucchetti che, sebbene anch'esso nuovo alla serialità televisiva, si è spesso cimentato nella messa in scena di adattamenti – pensiamo, a titolo di esempio, ai film *I piccoli maestri* (1997) tratto dall'omonimo romanzo di Luigi Meneghello e *Lacci* (2020), tratto dal romanzo di Domenico Starnone. *Storia di chi fugge e di chi resta* è un momento chiave non solo della relazione tra Elena e Lila ma anche del mondo che le circonda. Gli anni Settanta e le tensioni politiche che li hanno attraversati diventano lo sfondo di una stagione in cui le due protagoniste cercano la via per l'autodeterminazione attraverso lo studio, il lavoro e il conflitto con l'ambiente a loro circostante.

Infine, la quarta e ultima stagione, *Storia della bambina perduta*, viene affidata a Laura Bispuri, che aveva già esplorato l'universo femminile nei suoi film *Vergine giurata* (2015) e *Figlia mia* (2018). Il cambio di

⁸ C. Ugolini, «L'amica geniale», le nuove puntate dirette da Alice Rohrwacher: «Ho portato la serie in vacanza», cit.

rotta è netto: oltre al *recasting* delle protagoniste (interpretate ora da Alba Rohrwacher e Irene Maiorino) – e di molti altri attori della serie –, Bispuri porta sullo schermo l'ultima e delicata fase della vita di Lila e Lenù con un approccio facilitato dalla scrittura di Ferrante, capace di mettere al centro l'amicizia tra due donne come motore narrativo. Commenta Bispuri:

È incredibile che quattro lunghi romanzi siano incentrati su due amiche, è un elemento femminista molto originale. In passato ho raccontato spesso le donne, il loro mondo mi interessa. Quindi ho avuto una certa facilità a entrare nella vita di Lila e Lenù⁹.

Titoli di coda

Come abbiamo cercato di evidenziare, *L'amica geniale* è un ampio bacino di spunti di indagine e riflessione. Il successo della serie conferma la capacità della storia, attraverso il mezzo televisivo, di farsi racconto universale in grado di raggiungere un pubblico internazionale. Allo stesso tempo, il caso di *L'amica geniale* si è trasformato in ulteriori rielaborazioni: nel 2022 è stata pubblicata una graphic novel a cura di Mara Cerri e Chiara Lagani e successivamente uno spettacolo teatrale tratto dal romanzo illustrato; infine, il documentario *La mia amica geniale*, diretto da Clarissa Cappellani nel 2018, che esplora l'amicizia tra le due attrici Gaia Girace e Margherita Mazzucco seguendole nella loro vita quotidiana stravolta dall'avvento della serie tv.

⁹ V. Nesi, *La regista de L'amica geniale: «Sono scivolata nell'amicizia tra Lenù e Lila, sempre più giù...»*, in «Corriere della sera», 10 novembre 2024, https://www.corriere.it/sette/24_novembre_10/la-regista-de-l-amica-geniale-sono-scivolata-nell-amicizia-tra-lenu-e-lila-sempre-piu-giu-acd0d39c-a244-4337-b9f3-a8d4ec7b7x1k.shtml?refresh_ce (ultimo accesso 10 settembre 2025).

Tutti i prodotti elencati non ampliano tanto l'universo narrativo, i cui argini restano ben definiti dalle parole di Ferrante, quanto alimentano l'immaginario collettivo che si è formato attorno alla saga, dimostrando la capacità della storia di “smarginare” per trovare sempre nuovi approdi.

Nuovo cinema Ferrante.

Storie per la voce e per lo sguardo

LUCIA CARDONE

Sugli schermi

Il garbato documentario di Giacomo Durzi e Laura Buffoni, realizzato nel 2016 e marcato dal bruciante titolo di *Ferrante Fever*, sembra inaugurare una nuova stagione di attenzioni medialì per l'autrice, giacché a partire da quell'anno si riavvia il carosello degli adattamenti per gli schermi, piccoli e grandi, delle sue storie. Invero, fin dal romanzo d'esordio, *L'amore molesto* (1992), il cinema si era profilato potentemente nell'orizzonte di Ferrante, grazie all'omonimo film firmato da Mario Martone nel 1993. Il regista, con la collaborazione epistolare e dunque cifrata, agita nella separazione e insieme nella prossimità della corrispondenza con la scrittrice, cui sottopone la sceneggiatura, traduce in tracce audio-visive la segreta midolla di una materia che sulle prime sembra impossibile da "adattare" e, ancor più, da "ridurre". La pellicola propone un corpo a corpo fra la protagonista, Delia, e sua madre, Amalia, oscuramente perduta e rievocata in guisa di ridente, imprendibile fantasma che si aggira nella ferocia di Napoli, la città-madre, fatta di carne, di memorie dolenti e vive, frammiste di violenza e bellezza

indicibili. Qui si compie un incontro straordinario – e ineguagliato, a mio modo di vedere – fra la prosa ferrantiana e la macchina da presa.

Ritorrerò più avanti sulla felicità di questa intesa, quasi una alchimia, alla quale, assieme alle cure di Martone, hanno contribuito le strade e i vicoli partenopei, la fisicità, i gesti, le espressioni e i volti degli interpreti, fra cui spicca Anna Bonaiuto nel ruolo della protagonista, che con la sua grazia nervosa e fuori dal canone s'involta nello spazio della metropoli e nell'enigma della storia con passi obliqui e interroganti, trascinandoci nei gorgi del suo passato. Vorrei però fin d'ora sottolineare quanto raro sia un simile esito, che forse, proprio a cagione della sua riuscita, avrebbe potuto scoraggiare tentativi ulteriori. Invece, nonostante le palesi difficoltà poste dal processo di adattamento, nel corso di questi anni sono piuttosto numerosi i prodotti audiovisivi che muovono dalle pagine dell'autrice: da *I giorni dell'abbandono* (R. Faenza, 2005), a *The Lost Daughter* (*La figlia oscura*, M. Gyllenhaal, 2021); dalla serie televisiva tratta da *L'amica geniale* (S. Costanzo, 2018-2024), che ripercorre la saga di Lenù e Lila in quattro stagioni, fino alla recente *La vita bugiarda degli adulti*, per la regia di Edoardo De Angelis, distribuita sulla piattaforma Netflix nel gennaio del 2023.

Insomma, fin dall'inizio e con intensità crescente nell'ultimo lustro, alla fama di Elena Ferrante partecipa con vigore anche il cinema, misurandosi peraltro con nuovi formati, come le *tv series*, appunto, e il documentario citato in apertura, *Ferrante Fever*. E sembra veramente una febbre globale quella che, covando nelle librerie indipendenti americane e approfittando della tenera immediatezza del passaparola, ha concentrato sulla scrittrice italiana attenzioni internazionali e morbide curiosità nostrane. In aggiunta, occorre osservare come l'amicizia avventurosa, opaca e invincibile narrata in *L'amica geniale* abbia marcato (e in un certo senso "brandizzato") tanto i territori della realtà, disegnando su Napoli una sorta di cartografia degli affetti che viene offerta a turiste e turisti appassionati in appositi tour; quanto quelli, più

larghi, degli immaginari¹: basti pensare a Greta Gerwig che individua nelle giovanette di Ferrante una potente ispirazione per il suo *Little Women* (*Piccole donne*, 2019).

Le regole dell'attrazione

Penso che a provocare questo fenomeno abbia contribuito il “profilo perduto” di una scrittrice di eccezionale talento e di enorme successo, che tenacemente continua a nascondere le sue tracce reali. Difatti, possiamo leggere in numerose interviste e in diversi contributi di riflessione, redatti a latere della produzione letteraria, quanto per lei sia inaccettabile l'esposizione alla visibilità pubblica e come, per porvi rimedio, si sia risolta a “inventare Elena Ferrante”, mettendo al mondo, assieme ai romanzi, la loro autrice, una sorta di avatar, con un nome e una succinta biografia, in grado di accompagnare i suoi libri nei meandri dell'editoria. Non si tratta semplicemente di un *alter ego*, ma dell'ideazione di una seconda sé stessa, un'«altra necessaria»² che le ha consentito di dire, della sua esistenza, ciò che le è parso dicibile, o meglio ciò che riteneva essenziale «per la costruzione della sua soggettività»³, per riconoscersi ed essere riconosciuta, senza tuttavia esibire alcun documento o prova di identità.

Pur accolta come mossa di marketing inaudita e scandalosa – e qui è appena il caso di accennare all'imbarazzante campagna stampa del 2016 volta a “smascherare” Elena Ferrante⁴ – la decisione di entrare nello spazio della letteratura costruendo per sé una persona fittizia si

¹ Cfr. A. Guadagni, *La leggenda di Elena Ferrante*, Milano, Garzanti, 2021.

² C. Bracchi, *Cosima o l'altra necessaria del paradigma autobiografico*, in M. Farnetti (a cura di), *Chi ha paura di Grazia Deledda?*, Albano Laziale, Iacobelli, 2011, pp. 145-161, p. 146.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. V. Scarinci, *Elena Ferrante*, Milano, Doppiozero, 2009, pp. 1-6 e 64-67.

riallaccia a una tradizione forte per le donne che scrivono, fin da tempi assai lontani. Basti ricordare, restando ai casi più vistosi, Jane Austen che firma i suoi romanzi d'esordio con un sibillino «By a Lady»; o le sorelle Brontë – Emily, Anne e Charlotte – che scelgono altrettanti pseudonimi maschili per dare alle stampe i loro testi.

I ricorsi alla pseudonimia e dunque all'occultamento di sé sono frequentissimi e, guardando al panorama nostrano, vorrei rammentare soltanto Maria Vittoria Rossi (1911-1969), alias Irene Brin, per citare il suo nome più conosciuto, che ha plasmato per se stessa molteplici maschere e altrettanti *noms de plume* – dal proustiano Oriane al nobiliare e snobisticamente ironico Contessa Clara, dal cinematografico Marlene al familiare Mariù, dall'autorevole Geraldina Tron al delicato Adelina, e l'elenco potrebbe ben continuare – per scrivere di moda, di cinema, di teatro, di letteratura, di arti, di galateo... insomma un nome per ogni genere e per ogni interesse culturale: una straripante fioritura di lettere, di agili sillabe che si inseguono da una pagina all'altra, in una giostra di identità sfuggenti, destinate a trasformarsi continuamente, per sempre danzanti e in divenire; per ogni nome, una scrittrice diversa, un viso sommariamente tratteggiato, un persuasivo, volatile, calco biografico.

La ridda delle scrittrici inventate e rese reali dalle scrittrici stesse porterebbe via troppo tempo, e dunque mi fermerò qui, facendo soltanto balenare, accecante come un fuoco di bengala nel buio di una notte vellutata, il gran ricamo di *Possession* (1990) intessuto da Antonia S. Byatt, autentica creatrice di mondi. Ma questa è un'altra storia, e occorre invece ritornare alla nostra, al mistero di Elena Ferrante: anche lei è una creazione testuale, anche lei, al pari della Christabel La Motte di Byatt, esiste per le lettrici e i lettori nella pienezza di una personalità compiuta, riconoscibile, senza sfocature. Insomma, tutti sanno esattamente chi è Elena Ferrante: una donna che ha scritto, a partire dal 1993, otto romanzi nei quali, variamente, ha affrontato alcuni temi ritornanti come il nodo materno, la violenza di un'infanzia vissuta nel

Meridione, la fiducia nella cultura come strumento di affermazione di sé e di riscatto sociale, la forza e la fragilità delle relazioni femminili⁵.

Ciò detto, ancora mi preme sottolineare come l'attitudine al nascondimento e alla cancellazione del proprio vissuto reale sia una pratica diffusa fra le scrittrici, tanto da costituirne, a tratti, una marca di differenza; non si può negare che, nel contesto contemporaneo, ossessionato dalla presenza, tale scelta rechi scompiglio e attiri su chi la compie inesauribili curiosità. La nutrita filmografia di Ferrante testimonia quanto tali attrattive siano efficaci nell'ambito del cinema e dei circuiti medialti.

La voce negli occhi

Accanto alla questione identitaria, di per sé irresistibile nei quartieri dell'industria culturale, a pungolare l'interesse nei confronti dell'autrice, soprattutto fra coloro che guardano alle pagine pensando allo schermo, è la speciale qualità della scrittura, la sua peculiare inflessione che tende a farsi voce, suono che persuade e che conquista, parola incarnata che corre per l'incerto spazio condiviso fra chi racconta e chi accoglie la storia. Non per caso, a prevalere negli adattamenti audiovisivi quale soluzione narrativa maggioritaria è il massiccio ricorso alla *Voice over*. È sufficiente, per averne contezza, ritornare alla serie televisiva tratta da *L'amica geniale*, nella quale il racconto della voce narrante sostiene l'intera struttura finzionale, motiva le scelte dei personaggi, enuncia i legami di causa ed effetto, commenta, indirizza, spiega, risonando leggera, grazie anche al soffio soave di Alba Rohrwacher, per gli interstizi della trama, appoggiandosi saldamente alla scrittura di Ferrante. Così,

⁵ Per una riflessione più approfondita sulle tematiche ritornanti in Ferrante e segnatamente per il rilievo assunto dal tema materno, cfr. S. Chemotti, "Elena Ferrante: il corpo a corpo con la madre", in Ead., *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 149-154; e T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018.

Saverio Costanzo e la squadra degli sceneggiatori sembrano non volersi allontanare dalla voce che fila nei romanzi: essa infatti viene riportata, quasi impressa, sulle immagini, sui volti e finanche sulla pelle delle protagoniste. Da questa prospettiva, la vicinanza col testo di partenza è assoluta, e corrisponde alle retoriche consuete del teleschermo, specialmente quando si trova al cospetto di storie grandi, complesse, estese in un tempo lungo, disseminate nei decenni e nelle generazioni, popolate da un vasto stuolo di personaggi in movimento e in trasformazione⁶. Eppure, questa prossimità letterale, questa voce che mai tace e alla quale le immagini disciplinatamente obbediscono, piegandosi in campiture meramente illustrative, riesce soltanto in magra parte, a mio parere, a restituire la densità della scrittura, il suo carattere avvolgente, intimo. Paradossalmente, la presenza invasiva della *Voice over*, che pure ordina i fatti e consente al pubblico televisivo di orientarsi con agio, finisce per depotenziare l'incandescenza del racconto, in un certo senso lo addomestica, ne rimuove le asprezze e le ambiguità.

Di sicuro è difficile resistere alle lusinghe di quella voce, che sembra offrire una via sinuosa, liscia e scorrevole per l'adattamento, disegnando un percorso che costeggia da vicino il fluire romanzesco delle vicende. Difficilissimo, poi, è trovare la misura, la giusta distanza da quella voce, che fatalmente attrae, che è insieme narrazione ed esercizio di coscienza, corpo e pensiero. A farlo è Mario Martone nel suo *L'amore molesto* che, rinunciando alla *Voice over*, trova uno spazio d'azione den-

⁶ Sull'adattamento televisivo della saga di Lila e Lenù, cfr. G. Lombardi, *Of Genius and Brilliance: Notes on the Adaptation of Elena Ferrante's «L'amore molesto» and «L'amica geniale»*, in «L'avventura», 6, n. Speciale, 2020, pp. 131-144; L. Faienza, *Questa storia non è una commedia. Intragenericità e modalità di adattamento nella serie tv dell'«Amica geniale»*, in M. Fusillo et al. (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Bologna, Il Mulino, 2021, pp. 303-320; e D. Renga, «L'amica geniale». *Un racconto locale dalla circolazione globale*, in L. Barra, F. Guarnaccia (a cura di), *Super Tele. Come guardare la televisione*, Roma, minimum fax, 2021, pp. 15-24.

tro la compattezza della narrazione, prendendosi la libertà di trasporre la scrittura in una personalissima visione cinematografica. Arditamente, ribalta il punto di vista, scegliendo di guardare la protagonista da fuori, di cogliere il dato visibile e dunque filmabile della sua interiorità. Non ha cercato di mimare Ferrante, di prenderne la voce: la storia è ordita da un occhio accurato e attento, capace di registrare i segni esteriori di un processo che avviene nel profondo e si riverbera nei gesti minuti, nei passi spezzati della personaggia, nelle brulicanti strade della città e nei viluppi di una memoria lacunosa e fallace. Così, il “vedere”, nel film, si ispessisce fortemente, in stretto dialogo con la componente sonora, fatta di rumori, di silenzi e di fruscii, che sembra sovrastare e impastarsi alla visione, assumendo su di sé l’intera esperienza della protagonista tradotta nell’avvicinarsi delle inquadrature.

Ecco, rivedendo Delia e il suo girovagare, riandando alla sua allegrezza e alla risata dell’ultima, liberatoria inquadratura del film, mi sorprendo a pensare che lei stia lì ad aspettare Lila e Lenù, creature umbratili e ambivalenti che in qualche modo le somigliano e le sono compagne, per camminare con loro nei territori incogniti dell’immaginazione, e per attraversare insieme lo spazio ampio del grande schermo, dove la voce sa tramutarsi in visione.

Muri scrostati e mari agitati. Napoli e le donne in cerca di libertà: tre movimenti, dal cinema muto al romanzo

GIULIA SIMI

Primo movimento: Assunta Spina (1915)

L'arco di un porticciolo, forse a Margellina, incornicia una veduta suggestiva, dove il mare incontra la collina del Vomero e il profilo di Castel Sant'Elmo lambisce un cielo luminoso. Con il trucco della sovrimpressione, il corpo di una donna si manifesta in scena, coperto da un morbido drappo con lunghe frange che scendono sulla gonna. I capelli sono raccolti morbidi alla nuca, le mani appoggiano sui fianchi; d'un tratto la donna allarga le braccia, apre e richiude il suo scialle, mentre dirige il volto in direzione degli spettatori e delle spettatrici. È questa la scena iniziale di *Assunta Spina* (Bertini-Serena, 1915): un'entrata divistica sui bordi della metanarrazione o forse un presagio funesto, dove la distinzione tra Assunta Spina e Francesca Bertini – corpo attoriale e autoriale¹ – è quasi al grado zero. D'altra parte, l'adattamento filmico

¹ L'accreditamento di Francesca Bertini alla regia di *Assunta Spina* è recente. Si veda il DVD edito dalla Cineteca di Bologna nel 2015. L'attrice, tuttavia, lo ha sempre dichiarato in modo inequivocabile nella sua autobiografia. Si veda, su questo, la piattaforma progetto di ricerca DaMA – Drawing a Map of Italian Actresses in Writing: < https://damadivagrarie.org/it/opere/266_il-resto-non-conta >

dal testo teatrale (e prima ancora novella) di Salvatore Di Giacomo (1888) diventa, nel codice del *diva film* degli anni Dieci italiani, un vero e proprio atlante di posture attrazionali, dove a esporsi, per il piacere di chi guarda, è soprattutto il corpo femminile². L'occhio si appoggia sulle linee sinuose di Bertini, ma anche sull'increspatura della superficie dell'acqua e sulle morbide colline dello sfondo. Napoli si rivela allora nella sua veste sontuosa e pittoresca, amata dagli italiani e ancor più dagli stranieri, in un immaginario ancora attivo nella produzione cinematografica attuale. Spazio di sogno e d'amore, il mare torna nelle sequenze di festa e in quelle di gite romantiche e morbidi abbracci. Come in vere e proprie cartoline animate o nella tradizione dei "film dal vero" prodotti, spesso con intenzioni turistiche, alle origini del dispositivo cinematografico, il corpo di Bertini si staglia sul paesaggio del golfo di Posillipo o sulla veduta dell'isola di Nisida.

Ma la realtà, con la sua miseria e la sua violenza, irrompe presto. Assunta è un'operaia di una stireria e vive in un quartiere popolare. Nella seconda sequenza, l'inquadratura a camera fissa e in campo medio, tipica del cinema muto italiano di quegli anni, la mostra mentre esce di casa sistemandosi il grembiule. Le riprese in esterni, nell'idea coraggiosa e allora innovativa di un cinema che scende in strada, colgono le superfici di un palazzo povero, dove le usure dell'intonaco occupano l'attenzione spettatoriale. Sono quei muri scrostati che Pier Paolo Pasolini, più tardi, individuerà come specifico neorealista. "Selciati, pini, muri scrostati"³ campeggiano in buona parte delle inquadrature del film. I vicoli stretti di una Napoli sottoproletaria, con i panni disordinati appesi alle finestre e riflessi nel selciato allagato, sono lo spazio

² Si veda C. Jandelli, *L'attore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica*, Venezia, Marsilio, 2016.

³ P.P. Pasolini, "La ricchezza", in Id., *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961, ora in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2003, pp. 897-947.

angusto in cui il corpo di Assunta si muove sfuggendo ai corteggiamenti indesiderati. E poi la folla, che riempie gli spazi interni ed esterni, in un groviglio di corpi che talvolta accompagnano, talvolta ostacolano quello di Assunta. Napoli risponde anche così a quell'immaginario vitale della povertà dove si consumano drammi d'amore e di violenza e dove le donne, il cui corpo è perennemente sotto minaccia, finiscono ancora, come Assunta, per compiere estremi sacrifici d'amore.

In questa città tormentata, dove la luce del mare si contrappone al chiaroscuro dei vicoli e delle stanze, Napoli e i corpi delle donne sono il laboratorio per il futuro Neorealismo.

Secondo movimento: È piccerella (1922)

Napoli, quartiere Mercato. Le strade pullulano di corpi festanti: è la Festa del Carmine. Una didascalia ci avvisa che stiamo per vedere «la tavola dei poveri» e un pranzo affollato occupa un intero vicolo, con le sedie addossate ai muri scrostati dei palazzi, le bottiglie di vino che marciano il ritmo visivo, i corpi scomposti dei commensali che la camera indaga fluttuando dal campo lungo ai primi piani. E gli sguardi in macchina con le risate grottesche di volti rugosi e senza denti ci portano verso un realismo che indugia sulla dilatazione visiva e scardina le gerarchie della narrazione. Siamo a metà del film *È piccerella* (1922), uno dei due lungometraggi sopravvissuti di Elvira Notari, regista, produttrice, sceneggiatrice napoletana che con la sua Dora Film ha realizzato, negli anni Venti del Novecento, più di 60 lungometraggi⁴. Margaritella, la protagonista, è una donna che si oppone alle costrizioni di coppia e anela al movimento. «Quando la cinepresa di Notari cammina con

⁴ Per un affondo su Elvira Notari e il suo rapporto con la città si veda G. Bruno, *Rovine con vista. Napoli e il cinema di Elvira Notari*, Macerata, Quodlibet, 2023 (prima edizione Princeton University, 1993).

Margaretella per le strade di Napoli», nota Anna Masecchia, si avverte «tutta la spinta di un gesto creativo rivoluzionario»⁵. Nella sequenza della Festa del Carmine, la giovane donna – una vera e propria *femme fatale* – finge un mal di testa per sottrarsi a Tore, aspirante fidanzato che manipola a piacimento e con il quale non ha alcuna voglia di chiudersi nelle strettoie della coppia. Quando un gruppo di amiche si affaccia alla finestra del suo appartamento per invitarla a vedere lo spettacolo pirotecnico «da ncoppa ‘o balcone ‘o’ Ricciulillo», si legge nella didascalia, Margaritella escogita un piano di fuga. La ritroviamo allora su un accalcato balcone, da cui scendono addobbi di carta fluttuanti nel vento. Il suo sguardo si posa sui cappelli degli uomini e delle donne in transito per i vicoli, ma anche sui «fuochi artificiali», annunciati così a noi spettatrici dalla didascalia. La camera inquieta di Notari, con movimenti di macchina lievi ma continui, si concede allora il virtuosismo di una serie di inquadrature agli archi delle luminarie o alle girandole dei fuochi: stagliate nel nero piatto della notte, le forme delle luci di festa si fanno astratte e risuonano con gli esperimenti del cinema sperimentale coevo, da *Le Retour à la raison* di Man Ray (1923), con le luci della città che fluttuano nel buio, ai cerchi ipnotici *Anemic Cinema* di Marcel Duchamp (1926). E in questa sequenza di *cinéma pur* – come lo avrebbe definito Germaine Dulac – Notari sembra affidare non solo il vitalismo caotico della città di Napoli, ma anche l’incandescenza di un corpo di donna alla ricerca rischiosa della propria libertà. Nel finale del film, Tore finirà per uccidere Margaritella, mentre ancora una volta si trova in transito e fuori dalle mure domestiche. Il cammino delle donne però non si ferma.

⁵ A. Masecchia, *La città delle donne. Centocinquanta anni dalla nascita di Elvira Notari*, in «Fata Morgana Web», Febbraio 2025, articolo online < <https://www.fatamorganaweb.it/centocinquanta-anni-dalla-nascita-di-elvira-notari/> > (ultima consultazione 6 settembre 2025).

Terzo movimento: L'Amica geniale (2011)

Napoli, quartiere popolare nella periferia est della città, anni Cinquanta. Due bambine di quinta elementare salgono le scale di una palazzina per bussare alla porta di quello che è percepito come l'uomo più temuto del quartiere. Sono convinte che abbia preso le loro bambole. Nel filo memoriale di quell'evento straordinario, dove è la paura a trasformare il tempo del gioco in vera e propria amicizia, la protagonista e io narrante, Elena, ci confida che la traccia rimasta tra i suoi ricordi è «l'impressione della spalla che strisciava contro il muro scrostato»⁶.

E così, in quel sintomo visivo che ha reso celebre nel mondo il Neorealismo italiano, Ferrante decide di marcare l'atto di un cominciamento. Nel passo in salita, verso un luogo spaventoso, nel tentativo di recuperare le loro bambole gettate in un gesto di sfida nell'oscurità di una cantina, l'amicizia tra due bambine sancisce una nuova nascita, quella di un sé che non può trovare libertà se non nella relazione con l'altra. Nella scrittura spesso cinematografica di Ferrante, la sequenza si chiude prima che la porta del temuto Don Achille si apra e, in un sapiente montaggio che apre un flashback di secondo grado, Elena passa a raccontare i primi anni della loro conoscenza: l'intelligenza inarrivabile di Lila, i suoi «occhi a fessura» con cui sembrava tagliare il mondo, le numerose prove di coraggio a cui la chiamava. La città è lo spazio del loro farsi, giorno dopo giorno. Ai muri scrostati si agguingono allora ferri per stendere i panni che diventano sbarre dove dondolarsi, tombini dove infilare le braccia temendo di essere invase dagli scarafaggi; fiori, tappini, pezzi di vetro e di ferro con cui giocare in cortile; ma anche il sangue, quello che esce dalle teste spaccate dalle pietre tirate dai maschi – per invidia, per paura, per attrazione – e

⁶ E. Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 24.

quello pauroso degli strozzini assassinati a casa, che cola giù con un rigagnolo dalle pentole di rame.

La scrittura di Ferrante ha l'impasto del cinema, dove abbondano descrizioni che si manifestano come inquadrature di prossimità, *close-up* che costruiscono una trama di visioni materiche e potenti. Nel primo libro, che dà il nome all'intera saga, Napoli è in gran parte un rione popolare fatto di edifici fatiscanti, case povere e piene di disperazione, grida, violenza. Un labirinto polveroso e maleodorante, da cui è esclusa la monumentalità sontuosa del centro; da cui, soprattutto, è escluso il mare. Quel mare tanto amato dai vedutisti, su cui si basava la fortuna turistica della città e l'amore per l'Italia pittoresca, non era per le due bambine alla portata, neanche della vista. Quando il loro viaggio «oltre i confini del rione» prende inizio, diventa presto uno sguardo di «piccole donne» in cammino:

Vedemmo un cavallo che calava cautamente giù da un terrapieno e attraversava la strada nitrendo. Vedemmo una donna giovane, affacciata a un balconcino, che si pettinava col pettine stretto per i pidocchi. Vedemmo molti bambini mocciosi che smisero di giocare e ci guardarono minacciosamente. Vedemmo anche un uomo grasso in canottiera che sbucò da una casa diroccata, si aprì i calzoncini e ci mostrò il suo pene⁷.

Nell'iterazione di questo verbo alla prima persona plurale, «vedemmo», in un climax di disgusto e di minaccia, la libertà delle due bambine negozia la sua misura. Ed è lo sguardo quello che resta. Lo stesso sguardo con cui Lila saprà cogliere più tardi, come un'epifania mostruosa e dai contorni sfrangiati, la verità delle cose. Tra fuochi d'artificio e spari, accalcati in un terrazzo a festeggiare il passaggio d'anno negli ultimi anni Cinquanta, tra le urla e le scie luminose, gli occhi di Lila afferrano «il punto morto del mondo».

⁷ Ivi, p. 71.

Al mare, quel giorno, non arriveranno. E quando Elena lo vedrà per la prima volta, tempo dopo, non sarà calmo come nelle cartoline o nelle vedute di Assunta Spina, ma «agitatissimo» e «fragoroso»⁸. Un mare in tempesta, come quello delle eroine romantiche: non però per affogare aneliti o palpiti d'amore, ma per trovare l'energia trascinante di una libertà che solo insieme, nella relazione tra donne, si può conquistare.

Mio padre mi strinse la mano come se temesse che sgusciassi via. Infatti avevo voglia di lasciarlo, correre, spostarmi, attraversare la strada, farmi investire dalle scaglie brillanti del mare. In quel momento così tremendo, pieno di luce e di clamore, mi finì sola nel nuovo della città, nuova io stessa con tutta la vita davanti, esposta alla furia mobile delle cose ma sicuramente vincitrice: io, io e Lila, 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 forza⁹.

⁸ Ivi, p. 134.

⁹ *Ibidem*.

«Io sono l'oggetto».
Corpo, resistenza e sovversione in Elena
Ferrante e Marina Abramović

ANTONELLA CAMARDA

Vite parallele: quelle di Elena Greco e Lila Cerullo, da un lato, quella di Marina Abramović, dall'altro. Un incontro a prima vista paradossale e impossibile, ma che diventa plausibile sotto le nuvole di Napoli, in una dimensione sospesa nel tempo, fra realtà e finzione.

Solo due anni separano, a livello anagrafico, le due protagoniste de *L'Amica geniale*, la cui data di nascita è fissata dalla loro autrice al 1944, e l'artista di Belgrado, nata nel 1946. Le tre donne condividono un rapporto complesso con la realtà. Se è vero che le prime due sono personaggi di finzione, sono anche, come riconosciuto da lettori e critici, portatrici di un grado di verità profonda, talmente verosimili nelle loro azioni e reazioni, nei loro pensieri e nelle loro storie intime, da prendere letteralmente vita nelle pagine del romanzo. Al contrario, Abramović ha sempre fatto dell'ambiguità fra vita e performance, tra opera d'arte e biografia, un pilastro della sua pratica, spinto spesso agli estremi dell'umanamente tollerabile: una soggettività data in pasto a un pubblico a volte solidale, più spesso aggressivo e spiazzato da questa indistinzione.

Si potrebbe immaginare allora – in un universo in cui la dimensione letteraria e quella cronachistica si intrecciano e confondono – che Lenù

e Lila si ritrovino, per caso, in una sera del 1974, in via Calabritto, di fronte allo Studio Morra, spazio dedicato all'arte contemporanea, aperto lo stesso anno da Giuseppe Morra con spirito pionieristico, in un contesto per molti aspetti ostile. Un capannello di persone si affolla davanti al portone: sono quasi tutti uomini, fumano sigarette e chiacchierano mentre aspettano di entrare.

L'occasione è la performance *Rhythm 0* di Marina Abramović, destinata a diventare una pietra miliare dell'arte del XX secolo, ma in quel momento solo un esperimento al confine tra arte e psicologia collettiva. Per sei ore consecutive, Abramović resta al centro della galleria, in balia dei partecipanti. C'è un tavolo imbandito, come in una festa di quartiere, ma senza cibo e vino: ci sono invece settantadue oggetti ordinatamente disposti.

Pistola, proiettile, vernice blu, pettine, campanello, frusta, rossetto, coltellino tascabile, forchetta, profumo, cucchiaino, cotone, fiori, fiammiferi, rosa, candela, specchio, bicchiere, macchina fotografica Polaroid, piuma, catene, chiodi, ago, spilla da balia, fermaglio per capelli, spazzola, benda, vernice rossa, vernice bianca, forbici, penna, libro, foglio di carta bianca, coltello da cucina, martello, sega, pezzo di legno, ascia, bastone, osso di agnello, giornale, pane, vino, miele, sale, zucchero, sapone, torta, lancia di metallo, scatola di lamette, piatto, flauto, cerotto, alcol, medaglia, cappotto, scarpe, sedia, stringhe di cuoio, filo di lana, filo di ferro, zolfo, uva, olio d'oliva, acqua, cappello, tubo di metallo, ramo di rosmarino, sciarpa, fazzoletto, bisturi, mela¹.

Questa la lista degli oggetti preparati dall'artista. Il tutto è accompagnato da laconiche istruzioni: «Ci sono 72 oggetti sul tavolo che ognuno può usare su di me nel modo in cui desidera. Io sono l'oggetto.

¹ K. Biesenbach (ed.), *Marina Abramovic: The Artist is Present*, exhibition catalogue, New York, Museum of Modern Art, 2009, p. 74.

Durante questo periodo io assumo la completa responsabilità di quello che succede»².

La performance è documentata attraverso una serie di fotografie e di racconti, dell'artista stessa e dei testimoni, che variano nei dettagli – a volte non irrilevanti – e mostrano come, nel caso di Abramović e più in generale della performance, il confine fra realtà, finzione, racconto e memoria sia labile. Si genera una “comunità di memoria” che non necessariamente comprende solo chi era effettivamente presente, e che si apre inevitabilmente all'errore³. Soprattutto, si apre alla narrazione, sprigiona un potenziale letterario che ancora di più trasforma l'artista in personaggio.

La storia è nota: da un inizio giocoso e timido, la serata evolve in un crescendo inquietante. Il pubblico la tocca, le aggiusta i capelli, le offre piccoli segni d'affetto. Oggetti “amichevoli” iniziano a essere usati in modo ostile; oggetti “romantici” si prestano all'abuso. Poi arriva la nudità, i tagli sulla pelle, l'umiliazione, fino a che qualcuno le punta contro la pistola. L'atmosfera si fa pesante. Il gallerista interviene urlando. Sipario.

Abramović non parte necessariamente da una prospettiva di genere: è interessata a testare i limiti del corpo e il potere di azione all'interno dello spazio sociale. Tuttavia, non è indifferente – sia durante l'atto performativo sia nella memoria e nell'esegesi dello stesso – che il corpo sia un corpo femminile.

La notte napoletana iniziò a scaldarsi. – ricorda una testimone – Nella terza ora tutti i suoi vestiti le erano stati tagliati via con un rasoio. Nella quarta ora le stesse lame iniziarono a esplorare la sua pelle. La sua gola fu

² *Ibidem*.

³ F. Ward, *Marina Abramovic: Approaching Zero*, in A. Dezeuze (ed.), *The «Do-it-Yourself» Artwork: Participation from Fluxus to New Media*, Manchester, Manchester University Press, 2009, pp. 132-144, p. 136.

tagliata in modo che qualcuno potesse berne il sangue. Vari piccoli abusi sessuali furono compiuti sul suo corpo. Lei era così dedicata all'opera che non avrebbe opposto resistenza allo stupro o all'omicidio⁴.

Ne *L'Amica geniale*, gli oggetti giocano a più riprese un ruolo non diverso, nel mediare i rapporti ambigui e imbevuti di violenza che legano le protagoniste alle loro controparti maschili. Non si tratta però di processi passivi, in cui la donna perde la sua capacità di agire, ma di negoziazioni, di atti di aggressione che innescano resistenza, sovversione, in alcuni casi curiosità e desiderio.

Ferrante lo dichiara subito, platealmente: tra i primi episodi raccontati nel romanzo c'è quello delle sassate fra Lila e Enzo. Il ragazzino lancia pietre appuntite, la bambina le aspetta, le evita in segno di sfida, risponde con lanci altrettanto precisi e violenti; rischia la vita pur di affermare la sua identità e non sottomissione. Poco più avanti, Enzo regala a Lila un serto di sorbe, che lei rifiuta ma poi conserva. Un gesto di tenerezza che però ha tratti ambigui: a Lenù, la voce narrante, ricorda «le carogne dei topi lungo lo stradone»⁵.

Stefano mette Lila all'angolo, cerca di afferrare la lingua e la minaccia di pungergliela con uno spillo; Enzo minaccia Gigliola Spagnuolo di ammazzarla con un coltello, perché lei lo ha rifiutato e poi deriso di fronte alle amiche. Gli esempi si susseguono. Marcello Solara spezza il braccialetto di Elena, e Lila reagisce minacciandolo con un trincetto alla gola. Per il giovane camorrista è l'inizio di un desiderio che si auto-rappresenta come amore e si manifesta attraverso un continuo travaso di oggetti per la famiglia: pacchetti di cibo e dolci, un costoso televisore, ma soprattutto l'anello di fidanzamento. È un regalo non desiderato, che Lila non ha chiesto né accettato, e che viene vissuto da lei come una forma di imposizione, quasi una violenza simbolica,

⁴ Ivi, p. 137.

⁵ E. Ferrante, *L'Amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, p. 59.

sicuramente un segno di possesso, un tentativo di affermare un potere su di lei e sulla sua famiglia, una minaccia mascherata da dono. Lila lo restituisce, e questo gesto ha un peso enorme: è un rifiuto del legame, ma anche un atto di autonomia (potremmo dire: di *agency*), una sfida aperta all'ordine maschile del rione.

Le scarpe realizzate in gran segreto da Lila e dal fratello Rino sono così determinanti nella narrazione da dare il sottotitolo – *Storia delle scarpe* – alla seconda parte del romanzo. Rappresentano il desiderio di un futuro migliore, ma funzionano anche come oggetto di scambio, prova d'amore: sono connesse con il desiderio, la frustrazione, il riscatto, il fallimento, e ancora una volta con la violenza.

Chissà se le due protagoniste, davanti allo spettacolo inconsueto di Marina Abramović, ne avrebbero colto la connessione con il loro mondo e la loro storia, o se invece lo avrebbero considerato una bizzarria, una pantomima violenta in un contesto che abbondava tanto di violenza vera, da non aver bisogno delle sue rappresentazioni. Sarebbero potute rimanere a guardare affascinate, o andare via con un gesto di stizza, una o l'altra, oppure insieme. Non è dato saperlo, e del resto questo incontro non è mai avvenuto: è solo un frammento di una fan fiction mai scritta.

Nel 2021, Ferrante e Abramović sono protagoniste di un dialogo a distanza, portato avanti via email e pubblicato dal *Financial Times*⁶. Ferrante parte dalla constatazione di una distanza: un diverso punto di vista nei confronti del sé e del mondo. Da un lato, la massima visibilità e il massimo coinvolgimento del corpo dell'artista, che diventa medium effettivo; dall'altro, l'estremo distacco della scrittrice dal suo pubblico,

⁶ «*I have a lot of questions for you*»: Elena Ferrante talks to Marina Abramović, in «Financial Times», September 24, 2021, <https://on.ft.com/45ZM0xc> (ultimo accesso in data 31/08/2025).

insito in fondo nella pratica di ogni romanziera, ma portato all'estremo nel suo caso, fino a sottrarre ai lettori persino la rassicurante attestazione di un'identità certa. Tuttavia, per Ferrante, a uno sguardo più profondo, il punto di connessione è dato proprio dal corpo: «intendo — scrive l'autrice — che anche il corpo è, con le sue tante esperienze, un materiale grezzo, così come la pietra, il legno, la carta, l'inchiostro. Ciò che è importante è come questo materiale è lavorato poeticamente, come lo inventiamo, come diventiamo il suo autore».

L'incontro virtuale tra le righe del giornale è, a tutti gli effetti, performativo per Abramović e letterario per Ferrante, con un grado di artificio travestito da intimità che, per entrambe, è parte del gioco dell'arte. La distanza resta incolmabile, ma alcuni temi ritornano: quello del corpo, si è detto, ma anche quello del rapporto tra maschile e femminile, che Ferrante legge come legato alla violenza, potenzialmente distruttivo dell'identità, una gabbia storicamente e socialmente determinata che mette a rischio le possibilità espressive femminili. «C'è una violenza inevitabile — dice — nell'incontro-scontro tra il maschile e il femminile così come sono storicamente determinati».

Abramović è critica rispetto a questa visione: al termine di un lungo processo di autocoscienza e di decenni di pratica, risolve la dicotomia nell'assolutezza della creazione artistica, che «dovrebbe essere rimossa dalla specificità maschile e femminile». Tra il corpo delle donne e il potere degli uomini ci sono una serie di sovrastrutture che le donne stesse hanno contribuito a costruire, e che sta alle donne distruggere. Sovrastrutture che, all'interno di un sistema capitalistico e patriarcale, sono rese visibili dagli oggetti e dai modi in cui gli uomini li utilizzano per e sui corpi delle donne. Ferrante afferma poi di aver provato per anni a scrivere un romanzo che avesse al centro *Rhythm 0*, senza riuscirci, bloccata da qualcosa che la spaventava e le impediva di arrivare a una risoluzione.

In queste pagine ho voluto avanzare l'ipotesi che *L'Amica geniale* sia, anche al di là della coscienza della sua autrice, e nell'assenza o meglio l'invisibilità di quel riferimento, proprio quel romanzo.

FOUND
IN TRANSLATION

L'Amica geniale. Un fenomeno letterario fra Italia e Spagna

CHIARA PETRA CANU

Due Paesi

La tetralogia de *L'amica geniale* di Elena Ferrante ha segnato profondamente il panorama letterario contemporaneo, ottenendo notevole successo in Italia e significativa diffusione internazionale, tanto da essere riconosciuto quale miglior libro del secolo secondo la classifica del «New York Times»¹. L'opera esplora, come noto, la complessa e profonda amicizia tra due ragazze cresciute in un quartiere povero di Napoli, affrontando temi legati all'amicizia, alla crescita, alle disuguaglianze sociali e al ruolo delle donne nella società. Se il libro in Italia ha trovato un ampio consenso sin dalla sua prima pubblicazione nel 2011, la sua ascesa in Spagna è stata più graduale, ricevendo un impulso significativo solo dopo l'adattamento televisivo della serie nel 2018. Qui ci si propone di analizzare il successo de *L'amica geniale* in Italia e in Spagna, soffermandosi sui fattori che ne hanno influenzato la diffusione, sul contesto culturale e sociale dei due paesi e sui modi in cui le

¹ C. Taglietti, «*L'amica geniale*» è il libro del secolo secondo il «New York Times», in «Il Corriere della Sera», 12 luglio 2024, https://www.corriere.it/cultura/24_luglio_12/amica-geniale-libro-secolo-secondo-new-york-times (ultima consultazione 19 settembre 2024).

dinamiche del mercato editoriale hanno contribuito a determinarne il successo, con particolare attenzione al ruolo dell'adattamento televisivo come fattore di rilancio.

«L'amica geniale», un fenomeno italiano

In Italia, *L'amica geniale* – saga composta da *L'amica geniale* (2011), *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013) e *Storia della bambina perduta* (2014) – è diventata un fenomeno senza precedenti. L'opera ha coinvolto profondamente il pubblico per la sua capacità di raccontare con autenticità le trasformazioni della società italiana attraverso le vicende personali di Elena e Lila, configurandosi secondo i dettami del genere letterario conosciuto come *Bildungsroman*². Sebbene il riconoscimento da parte della critica sia stato significativo, è stata infatti soprattutto la risposta del grande pubblico, che ha apprezzato l'intensità e la riuscita dei personaggi delle due protagoniste, a risultare dirimente per il successo dell'opera. Ma tra i fattori chiave del suo successo dobbiamo annoverare anche la sua rilevanza socioculturale, data soprattutto dalla efficace problematizzazione della frattura fra il nord e il sud della Penisola. Inoltre, la rappresentazione della crescita delle protagoniste, della loro ricerca di indipendenza e delle difficoltà legate al loro genere e alla loro classe sociale ha toccato in modo diretto la sensibilità di lettori e lettrici nonché, in seguito, di spettatori e spettatrici.

La scrittura di Ferrante è caratterizzata da realismo e crudezza, anche e soprattutto laddove esplora la complessità dei rapporti umani e, in

² Cfr. P. Sammut, *Donne e spazi nella tetralogia «L'amica geniale» di Elena Ferrante: un Bildungsroman del ventunesimo secolo?*, Dissertation presented to the Faculty of Arts of the University of Malta for the degree of Ph.D. in Italian, September 2021, in <https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/104309/1/22PHDITL001.pdf> (ultima consultazione 28 agosto 2025).

particolare, quelli tra donne. E la sincerità nella rappresentazione della vita quotidiana, così come nell'analisi delle delicatissime fasi della formazione delle due bambine, poi ragazzine e poi adulte, da cui l'opera è caratterizzata, è stata particolarmente apprezzata e di impatto. Non è da dimenticare infine, sebbene nemmeno da mistificare, la dimensione dell'anonimato a cui è ricorsa l'autrice, alimentando la curiosità e l'interesse intorno alla sua figura e creando un'aura di mistero che ha contribuito ad aumentare la visibilità del libro.

«*La amiga estupenda*» in Spagna: una ricezione controversa

In Spagna *L'amica geniale* ha ricevuto una buona accoglienza, ma non ha generato il caso Ferrante come è accaduto in Italia. Si può affermare che *La amiga estupenda* abbia ottenuto un grande successo, senza però trasformarsi in un fenomeno letterario come in Italia o negli Stati Uniti. Le vendite iniziali non furono poche, ma sicuramente non si può parlare di un *best seller*. Tutto cambia nel momento in cui inizia la *Ferrante Fever*, una febbre che contagia il mondo dagli USA fino all'Europa.

La autora napolitana emprendió en 2011 un proceso que, adquiriendo las características de la novela por entregas, desembocaría en lo que el documental de Giacomo Durzi califica como «Ferrante Fever». La «fiebre Ferrante» trasladó a una autora que ya era reconocida en Italia a la fama internacional y la crítica descubrió en la saga *Dos amigas* a una «novelista ausente», como indica Filipetto, que, sin embargo se hace muy presente en un relato completo, sin censuras ni omisiones intencionadas, de la intimidad de dos mujeres que crecen en un barrio periférico del Nápoles de los años 50 del siglo XX³.

³ A. M. González Rossi, *Lenù y Lila: análisis de la representación de la amistad femenina en «La amiga estupenda» de Elena Ferrante*, Trabajo de Fin de Máster en Estudios de Género y Políticas de Igualdad, Universitat de La Laguna, Curso académico 2019-2020, p. 5 (in <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/23470>, ultima consultazione 28 agosto

Si può notare che la forte risonanza dell'opera di Ferrante è stata, in larga parte, trainata dall'omonima serie televisiva prodotta da HBO e RAI nel 2018 sotto la direzione di Saverio Costanzo. Molti lettori e lettrici, infatti, si sono avvicinati al libro spinti/e dalla curiosità suscitata dall'adattamento televisivo più che non dal riconoscimento del valore letterario dell'opera. Tant'è che una parte del pubblico spagnolo, stando a quanto risulta dalla rete, descrive il libro come «lento», «noioso» e pieno di luoghi comuni, considerandolo una lettura adatta ai giovani ma lontana dal rappresentare un capolavoro della letteratura contemporanea⁴.

Un aspetto ancora più curioso è che, in Spagna, la serie e, in misura minore, i libri hanno ricevuto attenzione anche da parte di testate non esplicitamente progressiste. Sebbene non si possa parlare di un sostegno organico da parte dell'estrema destra, la diffusione e il successo della serie presso un pubblico eterogeneo sembrano indicare interpretazioni divergenti del suo contenuto, forse influenzate dalle specificità culturali e politiche del contesto spagnolo rispetto a quello italiano, dove l'opera è generalmente associata a una sensibilità progressista.

La ricezione di Ferrante in Spagna mette in luce un divario culturale tra quel Paese e il nostro. Nonostante le legendarie affinità culturali fra Italia e Spagna, le loro realtà sociali divergono in modo significativo. In Italia, troviamo sempre più la presenza di una società conservatrice, specialmente in termini di diritti sociali, mentre la Spagna mostra una maggiore apertura e un maggiore progressismo, soprattutto dopo la transizione democratica. Queste differenze influenzano inevitabilmente il modo in cui un'opera letteraria viene recepita e interpretata. In questo contesto, *L'amica geniale* viene letta in Spagna non tanto come

2025).

⁴ Cfr. il blog di lettura <https://quelibroleo.com/la-amiga-estupenda-dos-amigas-1?sort=&page=2#comentarios> (consultato il 21 novembre 2024).

un'opera che riflette problematiche universali, ma piuttosto come una narrazione legata ad un contesto culturale e sociale percepito come altro, e rafforzato come tale dalla sua trasmissione mediatica. Questi elementi riducono significativamente l'influenza del romanzo sulla narrativa contemporanea spagnola, confinandolo come fenomeno di nicchia e dimostrando che non tutte le opere letterarie riescono ad attraversare i confini come ci si aspetterebbe. Inoltre, anche il mistero dell'identità di Ferrante ha avuto in Spagna un impatto relativo, venendo percepito più come una curiosità letteraria che come un elemento trainante del fenomeno culturale. A tal proposito, appare interessante menzionare Carmen Mola, la "Ferrante spagnola", colei che investì la Penisola Iberica del fenomeno della pseudonimia legata al mistero della vera identità di un autore ovvero di un'autrice. Mistero che si sciolse allorché Carmen Mola non decise di venire allo scoperto, mostrandosi al proprio pubblico e svelando di corrispondere all'identità di ben tre uomini...

Politique, culturelle, féministe:
L'amica geniale nella stampa francofona.
Un'analisi corpus-based

NICLA MERCURIO

Introduzione

Il fenomeno letterario de *L'amica geniale* di Elena Ferrante ha oltrepassato i confini nazionali, affermandosi come un caso di rilevanza globale¹. La tetralogia, insieme cruda e poetica², ha suscitato ampio interesse da parte del pubblico non solo per le vicende personali delle protagoniste, ma anche per la rappresentazione di un'Italia divisa tra tradizione e modernità, tra sistema patriarcale e riscatto femminile – temi che trovano eco nella scrittura femminile e nella riflessione sul

¹ G. Turchetta, *Dal rione al mainstream: L'amica geniale di Elena Ferrante*, in V. Spinazzola (a cura di), *Un mondo da tradurre*, Milano, Mondadori, 2016, pp. 104-111; T. De Rogatis, «*L'amica geniale*» di Elena Ferrante: le ragioni di un successo globale, in «Enciclopedia italiana», 1, 2019, pp. 55-64; C. Bisoni, E. Farinacci, *L'amica geniale: anatomia di una comunità interpretativa transnazionale*, in «CINERGIE», 18, 2020, pp. 49-58.

² T. De Rogatis, *Global novel, realismo traumatico e fenomenologia dell'educazione scolastica nell'Amica geniale di Elena Ferrante*, in «Didattica e letteratura: rappresentazioni simboliche e canone letterario», 9, 2021, pp. 305-326.

realismo sociale, già declinato in chiave visionaria ne *Il mare non bagna Napoli* di Maria Ortese (1953)³.

Numerosi studi hanno analizzato l'opera ferrantiana, ma risulta poco esplorato il discorso su *L'amica geniale* nei contesti francofoni, dove la saga è distribuita con il titolo *L'amie prodigieuse*. Questo contributo propone un'analisi corpus-based di un centinaio di articoli in lingua francese, condotta con gli strumenti della linguistica dei corpora⁴, al fine di indagare la recezione dei romanzi di Ferrante nella stampa francofona.

L'amie prodigieuse

Nei paesi francofoni europei e in Québec, la tetralogia è edita dal 2014 da Gallimard, con i titoli *L'amie prodigieuse – I Prologue, Enfance et adolescence* (2014), *Le nouveau nom – II Jeunesse* (2016), *Celle qui fuit et celle qui reste – III Âge adulte* (2017), *L'enfant perdue – IV Épilogue, Maturité* (2018). L'adattamento televisivo è distribuito in Francia da Canal+ e France2, in Belgio da BeSeries, in Svizzera da RTS2 e in Québec da Club Illico.

Secondo Raspiengeas⁵, il successo della saga è stato progressivo. Se il primo volume ha registrato vendite modeste, il secondo ha segnato

³ S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2nd edition, New Haven/London, Yale University Press, 2000; cfr. E. Caffè, *Global Feminism and Trauma in Elena Ferrante's Saga «My Brilliant Friend»*, in «MLN», 136 (1), 2021, pp. 32-53; F. Sielo, *Note sul realismo visionario di Elena Ferrante: i luoghi di Napoli tra letteratura e cinema*, in «Polygraphia», 2, 2020, pp. 193-205.

⁴ J. Sinclair, *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford, OUP, 1991; E. Tognini-Bonelli, *Corpus Linguistics at Work*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2001.

⁵ J.-C. Raspiengeas, *Elena Ferrante, phénomène de librairie*, in «La Croix», 2017, <https://www.la-croix.com/Culture/Livres-et-idees/Elena-Ferrante-phenomene-librairie-2017-01-26-1200820199> (ultima consultazione 17 agosto 2025).

un punto di svolta (130.000 copie in grande formato, oltre 300.000 in tascabile), rilanciando così il precedente (da 11.000 copie complessive a 640.000 in tascabile). Alla pubblicazione del terzo volume, la saga aveva superato le 1,3 milioni di copie vendute. Come rileva Dupuis, nel 2018 *L'enfant perdue* ha dominato le classifiche, precedendo opere francofone⁶.

Le recensioni della critica e del pubblico acclamano lo spessore storico e culturale dei romanzi, la sintesi tra dimensione intima e collettiva, l'esplorazione del disagio e della violenza. Come riporta l'editore sul suo sito Web, Delorme di *Le Journal du Dimanche* scrive di una storia «politique, culturelle, féministe» [politica, culturale e femminista]⁷ dell'Italia, una «prodigieuse saga napolitaine» [prodigiosa saga napoletana]. Per il lettorato, è un'immersione «dans l'Italie de l'époque, dans le Naples de l'ouvrier» [nell'Italia dell'epoca, nella Napoli operaia], dominata da dinamiche violente, patriarcali, e dalla «mafia locale» (Amazon). Tuttavia, accanto a questa rappresentazione, ne emerge anche una patinata, da cartolina, come mostra una mappa stilizzata di Napoli proposta da Amazon e intitolata «dans les pas de Lila et Elena» [sui passi di Lila ed Elena], che invita a ripercorrere i luoghi della città citati nei romanzi, trasformando l'ambientazione in elemento turistico.

Metodologia e corpus di studio

La nostra analisi si basa sulla linguistica dei corpora (*Corpus Linguistics*), una disciplina o approccio che indaga il linguaggio attraverso testi reali, scritti o orali, sviluppatasi negli anni Ottanta con l'avvento

⁶ J. Dupuis, *Meilleures ventes de livres: prodigieuse Elena Ferrante*, in «L'Express», 2018, https://www.lexpress.fr/culture/livre/meilleures-ventes-de-livres-prodigieuse-elena-ferrante_1987212.html (ultima consultazione 17 agosto 2025).

⁷ D'ora in avanti, le traduzioni dal francese, riportate tra parentesi quadre, sono a cura dell'autrice del contributo.

dell'informatica, integrando strumenti della linguistica computazionale e concetti statistici⁸. Per il presente contributo, è stato utilizzato il software Sketch Engine, un *concordancer* che permette di estrarre liste lessicali e contesti d'uso da un corpus, cioè un insieme di testi.

Il nostro corpus è costituito da 117 articoli pubblicati tra il 2016 e il 2024 su otto quotidiani nazionali di quattro paesi francofoni: «Le Monde» (12) e «Le Figaro» (25) (FR), «L'Avenir» (5) e «Le Soir» (11) (BE), «Le Matin» (5) e «Le Temps» (12) (CH), «La Presse» (24) e «Le Journal de Montréal» (23) (QU). Abbiamo selezionato gli articoli effettuando una ricerca avanzata su Google con le parole-chiave *amica geniale*, *amie prodigieuse*, *elena ferrante*. Il 40,2% sono stati pubblicati in Québec, il 31,6% in Francia, e soltanto il 14,5% in Svizzera romanda e il 13,7% in Belgio. Inseriti in diverse rubriche (*Culture*, *Livres*, *Programmes TV/Séries*, *Opinions*, *Styles de vie*), riguardano sia i romanzi e la serie tv, che l'autrice e la sua identità, spesso oggetto di attenzione mediatica.

Analisi quali-quantitativa

L'analisi ha previsto una prima fase di estrazione terminologica quantitativa con Sketch Engine, che ha permesso di osservare alcune aree semantiche più ricorrenti, come media e letteratura (*roman*, *livre*, *écriture*, *adaptation*) [romanzo, libro, scrittura, adattamento], e onomastica dei personaggi, con riferimenti all'identità dell'autrice (*elena ferrante*, *pseudonyme*, *anonymat*) [pseudonimo, anonimato], oltre che tre aree tematiche che ruotano attorno ai sostantivi *femme* [donna], *violence* [violenza] e *naples* [napoli].

⁸ J. Sinclair, *Corpus, Concordance, Collocation*, cit.; E. Tognini-Bonelli, *Corpus Linguistics at Work*, cit.; E.F. Barbera, *Linguistica dei corpora e linguistica dei corpora italiana. Un'introduzione*, Milano, Qu.A.S.A.R, 2013.

Femminismo, maternità, emancipazione

Femme ricorre in contesti d'uso che tematizzano la condizione femminile e le disuguaglianze di genere. Le collocazioni con *féminisme* [femminismo], *féministe* [femminista] e *féminin* [femminile] rivelano una lettura dell'opera in chiave politico-sociale, come le grandi «séries féminines, engagées, contemporaines» [serie femminile, impegnate, contemporanee], quali *The Handmaid's Tale* o *Big Little Lies*.

Dal corpus emerge che la saga si concentra sugli aspetti più «opaques» o «intimes» [oscuri, intimi] della vita femminile, che «on sait seulement si on est une femme» [si conoscono solo se si è donna], spesso marginalizzati in altri discorsi. Le collocazioni mostrano anche la centralità della maternità, sia come esperienza personale che come vincolo sociale: «ouvrière comme Lila, ou surdiplômée comme Elena Greco, une femme est mariée, d'abord, et "mamma"» [operaia come Lila, o sovraqualificata come Elena Greco, una donna è innanzitutto spostata e mamma]. Al di là delle differenze socio-culturali fra le due protagoniste, che incarnano modelli diversi di femminilità, sono confinate in ruoli che le identificano come mogli e madri, cresciute in un mondo «dominé par les hommes» e dai «valeurs patriarcales» [dominato dagli uomini e dai valori patriarcali]. Espressioni come «harcelée par son patron» [molestata dal suo datore di lavoro] denunciano le costrizioni imposte alle donne, che i romanzi criticano in modo esplicito: Ferrante lega la battaglia individuale di Lila e Lenù a un quadro storico più ampio di resistenza, una lotta «sans relâche» [incessante] per la condizione femminile e di classe.

Storia della violenza

Allo stesso modo, il sostantivo *violence* e l'aggettivo *violent* [violento] rimandano sia a dinamiche interpersonali che al contesto sociale, un

«univers violent où les femmes luttent pour leur voix» [universo violento in cui le donne lottano per farsi ascoltare]. La saga è definita una «histoire de la violence» [storia della violenza], che attraversa la vita di Lila e Lenù, il loro quartiere, Napoli e tutta l'Italia.

La violenza coinvolge le protagoniste sin dall'infanzia, in un quartiere «saturé de rapports de domination et de violence» [saturato di rapporti di dominazione e di violenza]. La sottomissione appare come il destino comune, e la stessa Lila è «engluée dans un mariage violent et sans amour» [incastrata in un matrimonio violento e senza amore].

Altrettanto incisiva è la violenza urbana e politica, dalla «Camorra» alle «rixes sanglantes entre fascistes et communistes» [risse cruento tra fascisti e comunisti], dalle «Brigades rouges» [Brigate rosse] alla «violence des années de plomb» [violenza degli anni di piombo]. Napoli è un «théâtre de la violence» [teatro della violenza], dove l'istruzione, unica possibilità di riscatto, è per pochi/e.

Cronaca e immaginario turistico

Napoli è la «troisième héroïne» [terza eroina] della saga: non un «décor», uno sfondo, ma un «personnage à part entière» [personaggio a tutti gli effetti], che svela il contrasto tra spazio vissuto e rappresentato, tra realtà locale e ricezione globale⁹. Nei contesti d'uso, *naples* cooccorre con *quartier*, *violence*, *misère*, *camorra*, *clientélisme*, *machisme* e *superstition* [miseria, clientelismo, maschilismo, superstizione], evidenziando una narrazione della città segnata da degrado e tensioni sociali.

Al contempo, la stampa ricorre a una messa in scena estetizzante e turistica, come dimostrano unità lessicali quali *lieux à visiter*, *photographies*, *itinéraires littéraires* [luoghi da visitare, fotografie, itinerari

⁹ E. Segnini, *Local Flavour vs Global Readerships: The Elena Ferrante Project and Translatability*, in «Italianist», 37 (1), 2017, pp. 100-118.

letterari]¹⁰. Alcuni articoli sono corredati da immagini di Napoli e da consigli su ristoranti e luoghi di interesse, che trasformano una periferia violenta in una città-icona¹¹, da «*enfer des quartiers pauvres*» [inferno dei quartieri poveri] a meta gastronomica («*découvrir la pizza là où tout a commencé*» [scoprire la pizza là dove tutto è cominciato]).

Napoli incarna inoltre la complessa relazione tra Lila e Lenù, che sono le «*deux visages de Naples, intellectuel et instinctif*» [due facce di Napoli, intellettuale e istintiva], ma anche il sentimento di «*amour et haine*» [amore e odio] che lega i/le napoletani/e alla loro città. Un'ambivalenza che riflette la tensione tra radicamento e desiderio di emancipazione che attraversa la storia.

Osservazioni conclusive

Secondo la nostra analisi, la stampa francofona interpreta *L'amie prodigieuse* come un ritratto sociale, politico e femminista, che racconta l'Italia del Dopoguerra evocando temi universali attraverso la storia di due donne e di una città.

L'immaginario mediatico, che abbiamo tracciato a partire da un'estrazione terminologica, è strutturato in tre principali macro-tematiche: la condizione femminile, la violenza sistemica e Napoli. Il lessico e i contesti d'uso esaminati hanno evidenziato che gli articoli del corpus, pur pubblicati in rubriche diverse, convergono verso una lettura impegnata dell'opera ferrantiana, che privilegia la denuncia della violenza patriarcale e delle ingiustizie sociali. La rappresentazione della stessa

¹⁰ A. Avalle, *The Ultimate Ferrante Experience: Convergence Culture, Literary Tourism, and the Quest for Authenticity*, in «Italian Culture», 39 (1), 2021, pp. 19-32; F. Sielo, *Note sul realismo visionario di Elena Ferrante: i luoghi di Napoli tra letteratura e cinema*, op. cit.

¹¹ Cfr. M. Trifuoggi, F. Sielo, *My Brilliant City: Naples, Urban Poverty and the «Ethnographic Imagination» of Elena Ferrante*, in «Journal of Modern Italian Studies», 28 (3), 2023, pp. 362-379.

Napoli oscilla tra immaginario turistico e realtà di una regione complessa.

In prospettiva, si potrebbe estendere l'analisi ai media partecipativi (social, commenti e recensioni di/elle utenti), in francese e in italiano, per ampliare la comprensione dell'impatto de *L'amica geniale*.

Tradurre Napoli: *L'amica geniale* parla cinese

FRANCESCA PUGLIA

Dalla Napoli degli anni Cinquanta alle metropoli cinesi di oggi, *L'amica geniale* ha compiuto un viaggio che è insieme geografico e culturale. La storia di Lila e Lenù, segnata da dialetto, povertà, ambizione e legami femminili, ha trovato in Cina una platea inattesa ma ricettiva, capace di riconoscersi nei sogni e nei conflitti di due ragazze nate in un mondo lontano, eppure sorprendentemente familiare. Traduzione in cinese mandarino, serie TV e dibattiti online hanno trasformato la “fortuna cinese” del romanzo in un esempio di come la narrativa possa acquisire una risonanza transnazionale senza perdere la sua voce locale.

Elena Ferrante rappresenta una figura di primo piano nel panorama della letteratura mondiale contemporanea, grazie al successo planetario della saga in quattro volumi de *L'amica geniale*, tradotta in oltre quaranta lingue con più di dieci milioni di copie vendute nel mondo dal 2011¹. Al primo posto nella classifica dei Cento migliori libri del XXI secolo secondo il New York Times², il primo libro della

¹ Y. Yang, *Translating the mysteries of Naples*, in «China Daily», 9 novembre 2023, <https://epaper.chinadaily.com.cn/a/202311/09/WS654c25e8a310d4219e3a9e7b.html>, accesso: 4/8/2025.

² *Best books of the 21st century*, in «The New York Times», 2024, <https://www.nytimes.com/interactive/2024/books/best-books-21st-century.html#book-10>, accesso:

quadrilogia ha innescato la cosiddetta *Ferrante Fever*³, oltrepassando i confini nazionali e orientando l'attenzione del pubblico internazionale sulla letteratura e sui prodotti culturali dell'Italia contemporanea. In questa costellazione di successi, il caso cinese si distingue per le specificità del mercato editoriale e culturale locale. Pubblicata nel 2017 dalla Shanghai 99 Readers per la Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社 (People's Literature Publishing House), la versione in cinese mandarino del primo volume, *Wo de tiancai nüyou* 我的天才女友, ha conquistato un pubblico ampio e partecipe, alimentato non solo dalla curiosità verso un'autrice la cui identità rimane avvolta nel mistero, ma anche da una profonda risonanza tematica con il vissuto di lettrici e lettori cinesi. Come sottolineato da Riva in un recente studio dedicato alla circolazione dell'opera in Cina, alcuni elementi centrali della saga, dalla Napoli popolare alla costruzione di una nuova identità femminile, sono stati riconosciuti come universali e attuali, confermando la capacità della narrativa di Ferrante di dialogare con contesti culturali distanti⁴.

La trasposizione in cinese della quadrilogia è stata affidata alla italianista Chen Ying 陈英. Professoressa di Lingua Italiana presso l'Università degli Studi Internazionali del Sichuan a Chongqing e figura di spicco nella mediazione culturale sino-italiana, Chen ha curato la traduzione in cinese di alcuni tra i più importanti autori italiani della contemporaneità, tra cui Eco, Baricco, Tabucchi, Magris e Piperno⁵. Vincitrice del premio *One Way Street Book* 2022 come migliore tradut-

4/8/2025.

³ Documentario di Giacomo Durzi (2017) sul successo internazionale di Ferrante.

⁴ N. Riva, *The 'Ferrante phenomenon' in China: Circulation and reception of the «Neapolitan Novels» and «My Brilliant Friend»* in «Kervan—International Journal of Afro-Asiatic Studies», 28, 2024, pp. 351-374.

⁵ *Author profile*, in «Menabò», <https://www.menaboonline.it/author/ying-chen>, accesso: 7/8/2025. Chen è anche traduttrice di altre opere di Ferrante: *La vita bugiarda degli adulti*, 2019; *La frantumaglia*, 2003 (2016); *L'invenzione occasionale*, 2019; *L'amore molesto*, 2022.

trice dell'anno in Cina⁶, Chen ha affrontato le complesse sfide traduttive poste dalla prosa di Ferrante, legate principalmente alla necessità di trovare equivalenti funzionali per un tessuto linguistico stratificato che alterna registro alto e basso, italiano standard e varietà dialettale. Come ha rivelato durante una conferenza alla Biblioteca di Shanghai nel 2019, riportata da *The Paper*, tali difficoltà hanno inizialmente generato in lei una comprensibile esitazione⁷: la complessità traduttiva, unita alla consapevolezza della risonanza internazionale dell'opera, rendeva particolarmente delicato il compito di trasferire in lingua cinese non solo il contenuto narrativo, ma anche le sottili stratificazioni linguistiche e sociali della scrittura ferrantiana. Restucci, analizzando la resa in cinese dei riferimenti culturali presenti nel primo volume de *L'amica geniale*, rileva come Chen abbia adottato strategie traduttive mirate nella trasposizione di toponimi, elementi etnografici e richiami socio-politici. In alcuni casi la traduttrice ricorre alla generalizzazione, sostituendo termini specifici della cultura di partenza con espressioni più generiche nella lingua di arrivo, come avviene per “cotognata”, reso con *lingshi* 零食 (snack) o per “provolone”, tradotto con *nailao* 奶酪 (formaggio). In altri casi privilegia invece l'esplicitazione, aggiungendo informazioni che nel testo di partenza restano implicite: così, “Millecento” diventa *Feiyate 1100 qiche* 菲亚特1100汽车 (auto Fiat 1100) e “Lambretta” viene reso *Lanmeida motuoche* 兰美达摩托车 (moto Lambretta). Non mancano infine esempi di adattamento, ossia sostituzioni di elementi culturali italiani con riferimenti più familiari ai lettori cinesi: emblematico è il caso dei giochi Dama e Tris, trasformati nel *san ren tiaopi*

⁶ Chen Ying *Profilo bio-bibliografico*, Università di Palermo, <https://www.unipa.it/Chen-Ying--Provilo-bio-bibliografico/>, accesso: 7/8/2025; “Author profile,” *Menabò*, cit.

⁷ *The Paper*, “专访 | “那不勒斯四部曲”译者：真正的友谊不是只有甜的”, 2019, https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_3294462, accesso: 8/8/2025.

三人跳棋, un tradizionale gioco da tavolo cinese⁸. L'accuratezza e la sensibilità delle scelte traduttive di Chen non tardano a trovare riconoscimento. Lo stesso editore del romanzo per la Shanghai 99 Readers dichiara in una intervista:

Prof. Chen's translation was the key to the novel's success in China, which garnered tens of thousands of readers evoking profound discussion on many topics probed by the author⁹.

L'impatto sul mercato editoriale cinese è immediato e quantificabile: il primo volume ottiene nel 2017 un punteggio di 8.6 su Douban 豆瓣, social network letterario e principale piattaforma cinese per recensioni, su cui risulta terzo tra i libri stranieri più popolari dello stesso anno¹⁰. Sempre secondo Douban, la quadrilogia, tradotta come *Nabulesi si-buqu* 那不勒斯四部曲, dal titolo inglese *Neapolitan Quartet*, risulta essere la prima opera italiana nella classifica dei 250 libri più letti nella Repubblica Popolare Cinese: per primo il quarto volume, *Storia della bambina perduta* (*Shizong de haizi* 失踪的孩子), diciannovesimo in classifica, seguito dal secondo volume, *Storia del nuovo cognome* (*Xin mingzi de gushi* 新名字的故事) al ventesimo posto, il terzo, *Storia di chi fugge e di chi resta* (*Likai de, liuxia de* 离开的, 留下的) al novantaquattresimo e infine il primo volume al centoventottesimo¹¹.

Due fattori principali hanno contribuito al successo della quadrilogia in Cina: da un lato, l'attenzione degli istituti di cultura italiana in Cina al fenomeno globale della *Ferrante Fever*; dall'altro, la messa in onda

⁸ F. Restucci, *Elena Ferrante in China: Analysis of the Translation of Cultural References in the First Volume of My Brilliant Friend*, in «Annali di Ca' Foscari. Serie orientale», 59, 2023, pp. 393-428.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Douban, “年度最受关注图书2017”, 2017, <https://book.douban.com/annual/2017#1>, accesso: 8/8/2025.

¹¹ Douban, *Top 250 books*, in <https://book.douban.com/top250>, accesso: 8/8/2025.

ufficiale, a partire dal 2019, delle quattro stagioni della serie TV ispirata a *L'amica geniale* sulle principali piattaforme di streaming cinesi: iQiyi, Tencent Video, Youku e Bilibili. La serie TV di Saverio Costanzo, prodotta per HBO e RAI, figura tra i pochi prodotti televisivi italiani a varcare ufficialmente i confini della Repubblica Popolare, che limita a trentaquattro il numero annuale di film o serie di importazione. Tagliata in alcune scene esplicite, la serie è riuscita a superare le maglie delle linee guida governative per l'importazione audiovisiva¹². Per quanto riguarda le iniziative promosse dagli enti culturali italiani in Cina, va sottolineato il loro ruolo decisivo nella propagazione dell'entusiasmo per il fenomeno letterario Ferrante. Tra le più rilevanti, si ricordano: un ciclo di tre conferenze tenute da Tiziana De Rogatis a Shanghai e Nanchino in occasione della presentazione al pubblico dei primi due volumi nella traduzione di Chen nel Giugno 2017, organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura di Shanghai¹³; la mostra fotografica *L'amica geniale: When Literature Appears on Screen* presso il Museo d'Arte Mu Xin 木心 di Wuzhen, che tra il 2021 e il 2023 ha accolto oltre venticinquemila visitatori¹⁴; l'evento *Chongqing incontra l'Amica Geniale*, organizzato dal Consolato Generale d'Italia a Chongqing in collaborazione con il Chongqing Window of International Culture and Tourism (CQWICT), che nel maggio 2022 ha ospitato una performan-

¹² La circolazione dei contenuti audiovisivi in Cina è rigidamente controllata, con il divieto di riferimenti a sesso, violenza o temi ritenuti contrari all'ideologia del Partito Comunista. A gestire tale regolamentazione è la NRTA (Amministrazione Nazionale per la Radio e la Televisione), agenzia ministeriale competente.

¹³ *Elena Ferrante*, Istituto Italiano di Cultura Shanghai, https://iicshanghai.esteri.it/it/gli_eventi/calendario/elena-ferrante/, accesso: 11/8/2025.

¹⁴ *Mostra fotografica: «L'amica geniale»*, Istituto Italiano di Cultura Shanghai, https://iicshanghai.esteri.it/it/gli_eventi/calendario/mostra-fotografica-l-amica-geniale/, accesso: 9/8/2025; *Storie, io: Le donne e il mondo nella scrittura di Elena Ferrante*, Istituto Italiano di Cultura Shanghai, https://iicshanghai.esteri.it/it/gli_eventi/calendario/conferenza-storie-io-le-donne-e-il-mondo-nella-scrittura-di-elena-ferrante/, accesso: 9/8/2025.

ce dell'Orchestra Sinfonica di Chongqing che ha eseguito la colonna sonora della serie TV, ad accompagnare la discussione letteraria guidata dalla traduttrice Chen, seguita da diecimila persone connesse in diretta su Weibo 微博¹⁵; la conferenza *Storie, io: Le donne e il mondo nella scrittura di Elena Ferrante*, tenutasi il 29 giugno 2024 presso la Biblioteca di Shanghai, con interventi di Dai Jinhua 戴锦华, professoressa dell'Università di Pechino, Shen Qilan 沈奇岚, critica cinematografica, e la traduttrice dell'opera¹⁶.

La ricezione de *L'amica geniale* in Cina rappresenta un esempio paradigmatico di come un'opera fortemente radicata in un contesto locale possa assumere una dimensione transnazionale attraverso la traduzione e la combinazione di scelte editoriali e iniziative di promozione culturale. La versione in mandarino curata da Chen non si è limitata a rendere comprensibile un tessuto linguistico complesso e stratificato, ma ha saputo trapiantare in un nuovo orizzonte culturale lessico, riferimenti regionali e sfumature emotive senza snaturarne la voce originaria. Il dispiegamento di strategie editoriali mirate, la visibilità garantita dalla trasposizione televisiva e l'impegno degli istituti di cultura italiani hanno contribuito a creare condizioni di ricezione favorevoli. Il successo di Ferrante in Cina, misurabile nei dati di gradimento, nella vivacità delle discussioni online e nel numero di eventi dedicati, testimonia la capacità della narrativa di oltrepassare barriere linguistiche, culturali e politiche, e pone *L'amica geniale* come una significativa eccezione nel panorama poco rappresentato della letteratura italiana contemporanea nel contesto cinese.

¹⁵ *Chongqing incontra «L'amica geniale»*, Consolato Generale d'Italia a Chongqing, 2022, https://conschongqing.esteri.it/it/news/dal_consolato/2022/05/chongqing-incontra-l-amica-geniale/, accesso: 9/8/2025.

¹⁶ *Storie, io: Le donne e il mondo nella scrittura di Elena Ferrante*, cit.

Da Napoli con amore: il viaggio de *L'amica geniale* in Russia

MONICA PUGLIA

È già il 2016 quando Sinbad, casa editrice moscovita indipendente specializzata nella pubblicazione di letteratura straniera contemporanea, decide di tradurre in russo i romanzi del *Neapolitanskij Kvartet* di Elena Ferrante, nome con cui è nota in Russia la quadrilogia che racchiude l'epopea di Lenù e Lila. Era perciò prevedibile che buon vento avrebbe soffiato nelle vele dell'impresa editoriale dal momento che, all'uscita di *Moja genial'naja podruga* (*L'amica geniale*), tutti i volumi della saga erano già stati pubblicati non solo in Italia dai tipi della casa editrice romana E/O, ma anche nella traduzione inglese ad opera di Ann Goldstein. *My Brilliant Friend* circolava da tempo e aveva contribuito a trasformare in fenomeno mondiale la storia delle due amiche napoletane. La *Ferrante Fever* o, come la chiamano i russi, la *lichoradka Ferrante* ha dilagato anche tra i lettori e le lettrici della Federazione, tanto che vengono pubblicati già nel 2017 i restanti volumi del Quartetto e, tra il 2019 e il 2021, i libri precedenti dell'autrice. La traduzione dell'opera della Ferrante in lingua russa però non è stata esente da problemi. Kožanova individua tre elementi determinanti: il ritardo con cui l'opera è stata tradotta in russo; il cambio di casa editrice (da Sinbad, infatti, l'opera è stata acquisita da Corpus, da sempre attenta al mercato librario italiano ed entrata a far parte del grande gruppo edi-

toriare «Eksmo-AST»); l'impossibilità di costruire una voce autoriale unica per la Ferrante, come invece è avvenuto grazie alla Goldstein nel mercato anglosassone. Se la traduttrice inglese è diventata una sorta di avatar dell'autrice, tanto da rilasciare interviste e parlare a suo nome, nel mondo letterario russo la figura di Elena Ferrante pare ancora più inafferrabile, dispersa come è tra le voci delle traduttrici: O. Tkačenko (*L'amica geniale, Storia di chi fugge e di chi resta, Storia della bambina perduta*), T. Bystrova (*Storia del nuovo cognome*), E. Arabadži (*I giorni dell'abbandono*, con la redazione di I. Bezrukova), E. Tarusina (*La figlia oscura*), A. Jampol'skaja (*La vita bugiarda degli adulti*), O. Poljak (*L'amore molesto*)¹.

Anche per questa ragione, la ricezione della saga nella Federazione non si è configurata come un fenomeno uniforme, ma si è registrata invece una profonda frattura tra il mondo accademico e il grande pubblico. Infatti, se la magistralità della traduzione della Goldstein ha incuriosito anche gli studiosi di letteratura italiana del mondo anglosassone, lo stesso non è accaduto in Russia. Sebbene alcune studiose abbiano cominciato ad affacciarsi al mondo de *L'amica geniale*, si rileva ancora un certo snobismo per l'opera dell'autrice nel suo complesso, etichettata come "letteratura al femminile" e "letteratura di massa", alla quale non viene riconosciuto valore al di là di queste due categorie². Nonostante questa premessa, gli studi stanno iniziando a germogliare e si sono soffermati su alcuni degli aspetti salienti della scrittura della Ferrante, come la questione femminile³, la centralità di Napoli («città

¹ D. V. Kožanova, «Obrezka» i «razdraj»: problemy perevoda «ključevych slov» Èleny Ferrante na russkij jazyk, in *Perevod-most meždu mirami. Materialy mežvuzovskich naučno-praktičeskich konferencii*, Moskva, Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarnyj Universitet, 2022, pp. 112-113.

² Ivi, p. 118.

³ T.V. Savel'eva, *Ženskij diskurs v cikle romanov Èleny Ferrante «Neapolitanskij Kvartet»*, in E.A. Suchovaja (a cura di), *Nauka XXI veka: Problemy, Poiski, Rešenija. Materialy XLIV naučno-praktičeskoj konferencii, posvjaščennoj 75-letiju Pobedy v*

maledetta» che non lascia scampo⁴ e capace di condizionare vita, azioni e sentimenti dei personaggi⁵) e le peculiarità lessicali (dall'analisi sul «lessico non equivalente» – toponimi, gergalismi, nomi, giornali locali, cibi⁶ – fino a quella di termini come «frantumaglia» e «smarginatura»)⁷.

La risposta del pubblico, invece, è stata immediata, istintiva, da *Ferrante Fever*, tanto che la casa editrice Sinbad ha pensato di dedicare un sito alla scrittrice (elenaFerrante.ru).

Ma cosa piace della sua prosa alle lettrici e ai lettori russi? Ol'ga Tkačenko, una delle traduttrici, in un'intervista per un blog⁸, ricollega il successo del Quartetto al celarsi della voce dell'autrice dietro quella di Elena Greco, certo meno talentuosa della Ferrante, ma capace di legare il lettore alla pagina perché egli finisce per credere a quello che legge, piuttosto che rimanere ammaliato da acrobazie stilistiche. Tutto nell'opera converge alla ricerca di una totale sincerità narrativa: le regole delle scuole di scrittura, secondo cui gli episodi devono essere legati uno all'altro per la buona riuscita di una storia, vengono ribaltate per far «cadere gli eventi sulla testa dei personaggi»⁹, come avviene per

Velikoj otečestvennoj vojne, Miass, Geotur, 2020, pp. 223-230.

⁴ N.V. Javorovskaja, «Mif o Neapole» v cikle romanov «Neapoletanskij kvartet» È. Ferrante, in «Novoj Filologičeskij Vestnik», 4 (71), 2024, pp. 270-281. DOI 10.54770/20729316-2024-4-270

⁵ I. E. Čibireva, *Obraz Neapolja v narrative Èleny Ferrante*, in «Mir Nauki, Kul'tury, Obrazovanija», 2 (75), 2019, pp.518-520.

⁶ M.V. Saleeva, V.E. Dmitrienko, *Bezëkvivalentnaja leksika v romane Èleny Ferrante «Moja genial'naja podrugà»*, in O.V. Lapunova (a cura di), *Romanija: Jazykovoe i kul'turnoe nasledie. Materialy I Meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii*, Minsk, Belarus Gosudarstvennyj Universitet, 2019, pp. 95-98.

⁷ D.V. Kožanova, «Obrezka» i «razdraj»: *problemy perevoda «ključevykh slov» Èleny Ferrante na russkij jazyk*, cit.

⁸ E. Oaro, *Svoboda dovedennaja do naglosti. Interv'ju s perevodčicej Èleny Ferrante* (17/03/2017), <https://www.inspire-writing.com/intervju-s-perevodchicej-jeleny-ferrante> (ultimo accesso 10/09/2025).

⁹ Ibidem.

i fatti che si avvicinano senza copione nella vita. Per la traduttrice, la vividezza e la sincerità del testo conferiscono alla storia un grado di verosimiglianza che conquista il lettore.

A queste considerazioni, valide a prescindere dalla nazionalità, se ne aggiungono delle altre, più specifiche. L'ambientazione napoletana, ad esempio, è attraente per i lettori russi già sulla carta. La città di Napoli, le isole del suo golfo e in maniera più generale l'Italia meridionale fanno parte dell'immaginario russo e il titolo con cui la quadrilogia è stata ribattezzata all'estero voleva di certo attrarre gli stranieri affascinati dall'idea di immergersi in una storia ambientata in una grande città del sud Italia, affacciata sul Mediterraneo. La Napoli di Lila e Lenù però riesce a trattenere il lettore russo oltre l'apparenza, perché non è relegabile a mera cornice, ma si fa storia d'Italia e geografia viva. Descritta senza esotismi o facili strizzate d'occhio, Napoli appare un luogo crudele nella sua verità, una città modellata da correnti di risacca che rendono difficile la fuga e plasmano gli abitanti "infrangendoli" contro le mura impietose dei vicoli. Una Napoli che «difficilmente può piacere a qualcuno. Si può solo amare»¹⁰. L'assenza di sconti rispetto alla realtà è ciò che ha reso *L'amica geniale* universale e capace di superare i confini nazionali. Secondo la critica letteraria Marija Zakručenko dalla Napoli di Lila e Lenù parte un filo che unisce l'infanzia russa e quella napoletana: nelle palazzine fatiscenti del Rione Luzzatti si possono intravedere le atmosfere dei cortili delle *chruščevki*, i palazzoni sovietici costruiti per risolvere le emergenze abitative negli anni Sessanta¹¹. Così i quartieri poveri di Napoli diventano luoghi di pellegrinaggio reale o virtuale, attraverso i numerosi itinerari online che ripercorrono i luo-

¹⁰ S. Kумыш, *Mračnye tajny Neapolitanskogo Detstva* (28/11/2016), <https://calendar.fontanka.ru/articles/4609/> (ultimo accesso 10/09/2025).

¹¹ M. Zakručenko, *Progulki po Neapolju s Ėlenoj Ferrante. Topografija romanov popularnejšej ital'janskoj pisatel'nicy* (28/06/2017), <https://gorky.media/context/progulki-po-neapolju-s-elenoj-ferrante/> (ultimo accesso 10/09/2025).

ghi dei romanzi, ripresi da siti anglosassoni o realizzati *ex novo*¹². Nel respiro vitale della città, costretto nelle costole in cemento dei quartieri degradati, spezzato dai tumulti di anni severi e feroci, la Tkačenko riconosce la vita russa dei “terribili” anni Novanta, a dimostrare quella *sozvučnost'*, la consonanza, che la traduttrice sente unire i russi e gli italiani. Ciò che viene narrato non si addolcisce neanche davanti all'infanzia, non fase dorata dell'esistenza, come sottolinea Kumyš¹³, ma stagione entusiasmante e dolente, esattamente come il resto della vita.

Infine, è giunto il momento dei dati, perché il fenomeno Ferrante non può non passare anche dai numeri. Ci si è concentrati sugli indici di gradimento dei romanzi del quartetto, in particolare quelli riportati sul noto sito russo livlib.ru, a metà tra un social network e un aggregatore, che raccoglie recensioni e consigli di lettura da parte degli utenti. Si è preferito non analizzare i dati dei siti che vendono libri (dal più generalista ozon.ru, l'Amazon russo, a quelli specializzati, come labirint.ru o litres.ru), ma si è optato per una piattaforma intorno alla quale gravitano lettori non occasionali e presumibilmente più attenti, dal momento che scelgono di recensire e valutare libri su un sito dedicato. Nella tabella che segue si possono osservare i diversi parametri che il sito tiene in considerazione: 1. La valutazione del libro (S: mi è piaciuto/I: indifferente/N: non mi è piaciuto + la valutazione media); 2. Il numero dei lettori; 3. Il numero di coloro che pianificano di leggere un dato testo; 4. Il numero delle recensioni; 5. Posizione nella classifica dei libri di narrativa contemporanea all'interno del sito stesso.

¹² Ibidem. S. Kumyš, *Kakoj on - neapolitanskij kvartal iz romanov Èleny Ferrante* (19/06/2019), <https://style.rbc.ru/impressions/5d3070429a79477ea2f598d5> (ultimo accesso 10/09/2025).

¹³ S. Kumyš, *Mračnye tajny Neapolitanskogo Detstva*, cit.

TITOLO	VALUTAZIONE	LETTORI	FUTURI LETTORI	NUMERO RECENSIONI	CLASSIFICA IN NARRATIVA CONTEMPORANEA
<i>L'amica geniale</i>	S (8702) I (1035) N (274) 4.3	12107	8065	470	66
<i>Storia del nuovo cognome</i>	S (6212) I (376) N (82) 4.5	8129	2005	156	25
<i>Storia di chi fugge e di chi resta</i>	S (5209) I (526) N (101) 4.3	7222	1661	126	63
<i>Storia della bambina perduta</i>	S (4927) I (543) N (96) 4.4	6841	1812	176	53

Riguardando un numero limitato di lettori della saga, questi dati risultano essere parziali, cionondimeno rispecchiano il successo della prosa di Ferrante in Russia: tutti i libri del Quartetto si posizionano tra i primi cento nella categoria “letteratura contemporanea” all’interno del sito (con *Storia del nuovo cognome* addirittura al 25° posto). Le valutazioni degli utenti, pertanto, risultano molto elevate (da 4.3 a 4.5) e non diminuiscono nei libri che seguono *L'amica geniale*: calano infatti, come fisiologico, i lettori, ma il gradimento di *Storia della bambina perduta* è perfino più alto di quello del libro capofila. Osservando poi quanti lettori hanno già in previsione di leggere il primo volume, c'è da aspettarsi un'ulteriore crescita a cascata anche per tutti gli altri.

Purtroppo, duole sottolineare che il fenomeno Ferrante rimane un evento circoscritto. La storia appassionante di Lila e Lenù, infatti, non è servita da traino per il resto della letteratura italiana contemporanea che continua a occupare un posto marginale nel mercato librario russo¹⁴.

¹⁴ D.V. Kožanova, «Obrezka» i «razdraj»: problemy perevoda «ključevych slov» Èleny Ferrante na russkij jazyk, cit., p. 112.

L'amica geniale... o *estupenda*?

Spunti per una riflessione sulla traduzione spagnola di un titolo

NADIA LA MANTIA

Il ruolo di chi traduce nel mondo moderno è quello cruciale del mediatore: colui/colei che facilita la comunicazione, colma le lacune culturali e promuove la comprensione tra lingue e popoli non si limita, infatti, a convertire parole, bensì trasferisce l'essenza, lo stile e l'intenzione del messaggio originale, adattandolo al contesto culturale della lingua di arrivo per garantire, in questo modo, una accurata ricezione e valorizzare l'integrità del messaggio. Gli studi in merito al ruolo del traduttore e della traduttrice hanno confermato che, nel corso della storia, questa figura è vissuta tra luci e ombre, oscillando tra anonimato e popolarità: tutt'oggi si alterna, difatti, la sua considerazione quale figura chiave nei processi di divulgazione di nuove idee con la sua totale assenza in altri ambiti altrettanto fondamentali della realtà odierna, sebbene continui ad esserne un elemento centrale ed essenziale.

La traduzione letteraria, arte complessa ed affascinante, presenta un'infinità di ostacoli. Nel processo di diffusione e globalizzazione della letteratura e della cultura, il compito del traduttore è fondamentale non tanto nella valutazione dei titoli da tradurre, spesso decisi da un'editoriale esterna, quanto nella scelta del titolo tradotto: in tal

caso, chi traduce deve optare per un titolo che non solo rispecchi il significato originale, ma che allo stesso tempo catturi il tono, lo spirito ed il genere del testo, tenendo sempre presenti le sfumature culturali e linguistiche della lingua di destinazione, affinché risulti affascinante, efficace e coinvolgente per il pubblico locale. Ma non è così semplice raggiungere un equilibrio perfetto tra fedeltà e creatività, rispetto dell'originale e adattamento al nuovo contesto: la celebre espressione italiana "traduttore traditore" racchiude in sé questa grande tensione, assai complessa da sciogliere. A tale proposito, è piuttosto paradigmatico il caso che si analizzerà di seguito, che è solo il punto di partenza per una serie di riflessioni in merito alla sempiterna questione: fedeltà assoluta o tradimento necessario?

Estupenda, brilliant, prodigieuse: tutti aggettivi diversi per descrivere un'idea, un'immagine, quella che parimenti potrebbe riferirsi a Lenù e Lila, le protagoniste della tetralogia di Elena Ferrante, uno dei successi editoriali più eclatanti degli ultimi decenni: *L'amica geniale*. Non è infatti particolarmente chiaro che tale aggettivo si riferisca proprio a Raffaella "Lila" Cerullo, personaggio a tratti ossimorico, descritta nelle pagine del primo romanzo come una bambina terribile e sfolgorante, dal fare fastidiosamente gelido e deciso, che aveva fin da piccola la caratteristica della determinazione assoluta tanto da sorprendere tutti per aver imparato a leggere a soli tre anni, guardando le lettere e le figure del suo sillabario; bambina dalle irrequiete e magrissime gambette scattanti, che non riusciva a tenere ferme neanche in presenza della severissima maestra, testimone del fatto che quella piccola indisponente fosse al di là di ogni possibile competizione; che faceva a mente calcoli complicatissimi, «nei suoi dettati neanche un errore e se sempre parlava in dialetto come tutti, all'occorrenza sfoderava un italiano da libro, ricorrendo anche a parole come *avvezzo*, *lussureggiante*, *ben volentieri*»; quella che era troppo per chiunque, «la cui prontezza mentale sapeva di sibilo, guizzo, morso letale», sebbene niente nel suo

aspetto si accordasse a tutto ciò: scarmigliata, sudicia, sulle ginocchia e i gomiti croste di ferite che tardavano a guarire, «secca come un'alice salata, mandava un odore di selvatico, aveva un viso lungo, stretto alle tempie, chiuso tra due bande di capelli lisci e nerissimi», ma che a volte si illuminava come una santa guerriera. Bimba dagli occhi grandi e vivissimi, che «sapevano diventare fessure dietro cui, prima di ogni risposta brillante, c'era uno sguardo che pareva non solo poco infantile, ma forse non umano». Quella che non piaceva perché la sua lingua affilata inventava soprannomi umilianti ed era capace di stroncare, con una parola, ogni sentimento d'amore, e che agli occhi di tutti era più forte delle bambine e dei maschi del quartiere e dei suoi stessi genitori, a cui era inutile vietare qualsiasi cosa perché sapeva come superare il limite senza mai subirne le conseguenze: una bambina terribile, la più detestata della scuola e del Rione, ma che finiva per far cedere la gente che, addirittura, era costretta a lodarla.

O forse quell'attributo si riferisce a Elena Greco, voce narrante dell'intera saga. Non particolarmente aggraziata ma quasi perfetta in tutto, Lenù è bellissima, angelica, dai boccoli biondi e gli occhi color del mare, educata, felice di mostrarsi ma non sfrontata, così delicata da intenerire chiunque anche quando, dimostrando quanto sia superiore rispetto agli altri, non suscita odio né invidia. Ligia al dovere e amante della scuola al punto da considerarla un posto assai più bello di casa sua, è l'orgoglio e la soddisfazione del padre e dei fratelli durante il suo percorso di studi. Sebbene il rapporto con la madre sia controverso e talvolta incomprensibile, Lenù critica aspramente le mancanze di rispetto di Lila nei confronti dei suoi genitori, ma allo stesso tempo riesce a capire quanta violenza stia subendo l'amica e perciò le rimane sempre e comunque accanto. Dotata di intelligenza acuta e grande ambizione, Lenù è unica nel raggiungere gli obiettivi, diversa dalle altre, perché ha sogni ed aspirazioni che la porteranno a fuggire dal

rione, dalla violenza, dalla povertà ma soprattutto dall'ignoranza, prima andando a studiare a Pisa e poi diventando scrittrice.

Confesso che quando terminai di leggere il romanzo mi feci proprio questa domanda: ma in tutta questa storia, chi è l'amica geniale? Ricordo perfettamente che, trattandosi di una narrazione in prima persona fatta da Lenù, pensai fosse scontato che si riferisse a Lila, «l'unica capace di farle battere il cuore, che dava importanza alle cose solo sfiorandole, [...] e che ogni qual volta si allontanava, esse si macchiavano e si impolveravano». Ma quando mi addentrai nella lettura, la mia opinione cominciò a cambiare rotta. Dopotutto, sebbene sia Lenù a raccontare le vicende, la penna che firma la storia è quella della Ferrante, che ho immaginato fosse come Virgilio per Dante, incaricata di guidare ed accompagnare chi legge fino alla fine del viaggio. A quel punto un'altra domanda sorse spontanea: quanto un titolo può arrivare a suggestionare l'opinione del pubblico?

A me la riflessione è sorta nel momento in cui decisi di leggere la versione spagnola del romanzo, paragonandola subito dopo alla versione italiana, e riscontrando nell'immediato una differenza sostanziale. È stato allora, quando mi sono soffermata a ragionare proprio sulle distinte traduzioni che ha "subito" il titolo originale, scandagliando l'etimologia, oltre che il significato, di quelle parole dedicate interamente ad un'amica, che il problema mi si è posto.

L'aggettivo geniale, in italiano, proviene dal latino *genius*, nume tutelare, divinità protettrice del mondo romano, che aveva il compito di vigilare sulla vita di ogni essere vivente, dalla nascita fino alla morte, o su quella di una famiglia, una città, un popolo o un luogo: derivato a sua volta da *gignere* – generare, produrre, far nascere –, geniale, dunque, si riferiva originariamente a ciò che era sacro al genio, o comunque legato al concetto di creazione ed ispirazione. Proprio perché ad accompagnare ogni essere umano nel corso della propria esistenza era il *Genius Natalis*, ovvero il genio della nascita, tale termine è arrivato

ad indicare le particolari inclinazioni dell'individuo, le sue attitudini ed i suoi talenti. Tralasciando per un momento espressioni applicate a contesti specifici come “andare a genio”, per esempio, o “essere il buono o il cattivo genio di qualcuno”, cioè esercitare buona o cattiva influenza su di lui o le sue decisioni, dire di una persona che “ha del genio” significa far riferimento alla finezza e vivacità del suo intuito – sia ella un'artista, una scrittrice, un'inventrice; per estensione, “geniale” è quindi qualcosa che nasce da una felice intuizione, dunque un'idea, una scoperta, una realizzazione.

Ma non dobbiamo dimenticare che il romanzo della Ferrante è ambientato a Napoli, elemento non di certo trascurabile, piuttosto direi caratterizzante: si respira “napoletanità” in ogni pagina, in ogni singola parola, in ogni minima descrizione. E nel dialetto partenopeo uno dei detti più comuni riferiti ad una persona è proprio relativa al suo «*tenè (o nun) tenè ggenio*», cioè avere o non avere voglia di fare qualcosa. Non è più una questione di estro, di abilità, di sapienza o di creatività: è quella che i napoletani definiscono la forza di volontà, cioè lo “*stare 'e ggenio*”.

L'etimologia dell'aggettivo spagnolo *estupendo* deriva dal latino *stupĕre*, un verbo che denotava l'essere o rimanere immobile, paralizzato, addirittura congelato, che in seguito ha lasciato il posto ad altre sfumature di significato legate più che altro all'ammirazione e all'elogio. Dunque, *estupendo* andrebbe a descrivere, secondo la definizione della RAE una persona «*magnífica, espléndida, fantástica, maravillosa, excelente*»: ma, a parer mio, tale traduzione risulta essere incompleta, poiché sottolinea un aspetto più sentimentale che oggettivamente legato al talento, all'ingegno, come invece suggerisce il titolo originale del prototesto.

A rispecchiare maggiormente il titolo italiano è la traduzione del romanzo in francese: *prodigieuse* è l'aggettivo scelto dai traduttori che rimanda in maniera molto più diretta e precisa a qualcuno che è,

appunto, prodigioso, straordinario, portentoso, che ha dell'insolito o rivela doti eccezionali, ma soprattutto che è capace di produrre effetti incredibili.

Nella stessa direzione si muove la scelta dei traduttori inglesi che hanno optato per l'aggettivo *brilliant*, giustificata dal fatto che, sebbene il termine *genial* possa indicare una persona ingegnosa e di grande talento, questa definizione può altresì significare l'essere amichevole e cordiale, o riferirsi addirittura al clima, quando risulta essere gradevole e temperato.

Per queste ragioni credo che l'aggettivo *estupenda* renda poca giustizia alle protagoniste, sia che si tratti di Lila che di Lenù, perché risulta essere riduttivo: entrambe sono, oltre che *estupendas*, molto di più, soprattutto se pensiamo a Lila e al contesto familiare dal quale proviene (di analfabetismo totale), geografico (è uno dei quartieri di Napoli più degradati) e sociale (un ambiente non propriamente aperto al progredire dell'individuo, se non nei termini di un arricchimento facile e immediato).

Compito arduo, quello del tradurre che pone, come diceva Schleiermacher, uno dei primi teorici della traduzione, davanti ad un bivio che è, alla fine, una *vexata quaestio*: deve il traduttore (o la traduttrice) lasciare il più possibile in pace lo scrittore (o la scrittrice) e muovergli/le incontro il lettore (e la lettrice), o deve invece lasciare il più possibile in pace il lettore (e la lettrice) e muovergli/le incontro lo scrittore (o la scrittrice)?

A noi tutti/e che ci dedichiamo all'impegno e al piacere della lettura, della traduzione, della mediazione, la soluzione a questo dilemma.

Profili biografici

Carla Bassu è professoressa di Diritto pubblico comparato. Iscritta all'albo speciale degli avvocati docenti universitari del Foro di Sassari, è ammessa al patrocinio dinanzi alla Corte di Cassazione e magistrature superiori. Attenta alle tematiche dei diritti fondamentali e della forma di Stato e di governo in prospettiva comparata, è autrice del blog del «Sole 24Ore» Alley Oop e del sito di divulgazione costituzionale www.appunticostituzionali.com. Fra le sue pubblicazioni, *Australia*, Il Mulino 2012; *Il diritto alla identità anagrafica. Il cognome materno tra identità individuale e principio di uguaglianza*, Editoriale Scientifica 2021; *Libertà fondamentali e regressione costituzionale*, Il Mulino 2025.

Antonella Camarda è docente di Museologia e Storia della critica e del restauro. Storica dell'arte e curatrice, ha diretto il Museo Nivola di Orani e ha svolto attività di ricerca e insegnamento presso il Royal College of Art, la University of Cambridge e la Cooper Union. I suoi interessi riguardano la museologia critica, le arti applicate, il design e la ricezione della cultura italiana all'estero. Autrice di saggi su artisti storici (Nivola, Le Corbusier, Lionni, Weiner) e contemporanei (Reyes, Halley, Baghrmian, du Pasquier e altri), è membro della CUNSTA e consigliera regionale ICOM.

Chiara Petra Canu è dottoranda in Letteratura spagnola e insegnante di lingua straniera in un istituto superiore. Il suo campo di indagine è relativo soprattutto alle relazioni tra corpo, potere e memoria nella letteratura, argomento sul quale annovera diversi contributi in rivista e volume.

Donatella Carboni insegna Geografia umana e la sua attività scientifica si sviluppa nell'ambito della gestione e della valorizzazione del territorio, con particolare attenzione all'analisi dei processi e delle dinamiche che ne influenzano l'organizzazione e l'evoluzione. Negli ultimi anni, le sue ricerche si sono focalizzate sulla Gestione Integrata delle Zone Costiere.

Lucia Cardone è docente di Cinema, Fotografia, Radio, Televisione, Media Digitali, e insegna Storia e critica del cinema, Paesaggi audiovisivi e Cinema. Si occupa di cinema italiano soprattutto nella prospettiva dei Women's Studies. Dal 2014 ha ideato e fondato, assieme ad altre, il network FASCinA-Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi (<https://www.fascinaforum.org/>).

Marco Caria è dottore di ricerca in Scienze dei Sistemi Culturali e docente a contratto di Linguistica generale e Sociolinguistica. Le sue ricerche si concentrano sulle minoranze linguistiche storiche presenti in Italia, con particolare attenzione alle comunità di origine germanica e alla minoranza catalana di Alghero. Oltre a diversi contenuti in rivista e volumi collettivi, ha pubblicato la monografia *Le isole linguistiche germanofone d'Italia. La cultura germanica dell'arco alpino meridionale italiano* (2018).

Luisa Cutzu è studiosa di Film e Media Studies e docente a contratto di Teorie dei linguaggi audiovisivi. Nella sua ricerca esplora il cinema delle donne e di genere. Alla riflessione storico-critica si affianca la dimensione "del fare", testimoniata dalla realizzazione di video-saggi e documentari. Nel 2019 ha pubblicato per ETS il suo primo volume, *Gabriella Rosaleva, cineasta del passato futuro*. Attualmente ha una borsa per lo studio di fondi fotografici all'ISRE di Nuoro.

Massimo Dell'Utri insegna Filosofia del linguaggio, Filosofia della multiculturalità e Filosofia della letteratura e delle arti. Il suo ultimo libro è

Hilary Putnam's Philosophical Naturalism: Making Philosophy Matter for Life (Lexington 2024). Le sue ricerche riguardano argomenti di metafisica e filosofia del linguaggio, in particolare il concetto di verità.

Monica Farnetti insegna Letteratura italiana e Scrittura delle donne, è socia dall'origine della Società Italiana delle Letterate e ha pubblicato studi su autori e autrici fra età umanistica e contemporanea. Fra le sue ultime monografie, *Leggere Ortese*, Carocci 2025; *Ritratti del tempo. Virginia Woolf Woolf e le scrittrici italiane*, Ombre Corte 2023; *Sorelle. Storia letteraria di una relazione*, Carocci 2022. Per questa stessa collana e in questo stesso anno ha curato il volume collettivo *Cosa può un corpo di donna. Percorsi di indagine letteraria*.

Nadia La Mantia, filologa e docente di lingua spagnola, di formazione accademica internazionale, è specializzata in letteratura femminile sarda. La sua produzione scientifica è centrata sugli studi di genere, le letterature comparate, la didattica e la linguistica, laddove una particolare attenzione è riservata all'insegnamento della lingua e alla traduzione letteraria.

Marco Manotta insegna Letteratura italiana contemporanea. È il Segretario della Commissione per l'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello. Ha alternato l'interesse per Leopardi con lo studio di poeti e narratori del Novecento. Il suo ultimo volume (*La scuola di Pitagora* 2023) s'intitola *La voce di Francesca. Eros e romance, da Pirandello a Dante*.

Nicla Mercurio è ricercatrice in Lingua, traduzione e linguistica francese nell'ambito del progetto «Plurilinguismo, patrimonio culturale e sviluppo sostenibile». Si occupa di terminologia e di analisi del discorso pubblicitario, turistico e gastronomico, oltre che di questioni di genere nella prospettiva dell'analisi critica multimodale del discorso.

Maria Lucia Piga insegna Sociologia generale, Politiche sociali e sistemi di welfare, Sociologia del terzo settore. È autrice di numerose pubblicazioni su riviste scientifiche, nazionali e internazionali, in tema di politiche sociali, terzo settore e studi di genere, nonché fondatrice e direttrice del Centro interdisciplinare di Ateneo A.R.G.IN.O. – Advanced Research on Gender INequalities and Opportunities.

Francesca Puglia, ricercatrice presso l'Università di Berna, è docente a contratto di Letteratura cinese. La sua ricerca verte principalmente sull'analisi dei testi cosmologici e astronomici della Cina antica, con particolare attenzione alla tradizione manoscritta del IV-II secolo a.C.

Monica Puglia è docente a contratto di Lingua e letteratura russa. Tra i suoi contributi più recenti si segnalano quelli dedicati allo scrittore sovietico Andrej Platonov, pubblicati nella prestigiosa collana russa Strana Filosofov (2024, 2026), nonché quelli su Fëdor Dostoevskij (2021) e su Ljudmila Ulickaja (2025).

Federico Rotondo insegna Economia aziendale, Management del turismo e Strategie e politiche aziendali. I suoi principali interessi di ricerca vertono sui temi del management pubblico, del management sanitario, del management del turismo, con particolare riferimento ai network, alla corporate governance e alla sostenibilità nell'ambito dell'higher education.

Loredana Salis insegna Letteratura inglese. I suoi interessi di ricerca includono la letteratura di genere del periodo vittoriano e della *fin de siècle*, le narrazioni dell'esilio e la permanenza del classico nella contemporaneità, cui ha dedicato due monografie e diversi saggi. Ha tradotto Dickens, Yeats e GB. Shaw, curato un numero monografico di «SIJIS» sulla diaspора irlandese e l'edizione italiana delle *Lettere dal carcere* e degli *Scritti*

politici di Constance Markievicz. È segretaria dell'ANDA (Associazione Nazionale dei Docenti di Anglistica).

Filippo Sani insegna Storia dei processi formativi. Tra le sue monografie: *Collegi, seminari e conservatori nella Toscana di Pietro Leopoldo*, La Scuola 2001; *Educazione e retorica nell'età delle «Querelles»*. Charles François Houbigant e il «*De la manière d'Etudier et d'Enseigner*», Vita e Pensiero 2003; *Rousseau e le pedagogie dell'assenza*, La Scuola 2017; *La Lettera critica sull'educazione di Charles-Marie de La Condamine*, Anicia 2022; *La solitudine dell'uomo di lettere e le sue storie*, Scholé 2023, che ha ricevuto il Premio italiano di Pedagogia 2024.

Giulia Simi insegna Storia e critica del cinema e Cinema e storia. Si occupa di cinema sperimentale, cinema delle donne, narrazioni del sé, relazione tra parola e atto performativo, riuso degli archivi filmici privati. Collabora con l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia per progetti di educazione al cinema privato e di valorizzazione del patrimonio audiovisivo, ed è co-direttrice del festival Archivio Aperto di Bologna. Fa parte del comitato scientifico di FAScinA – Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivo ed è autrice delle monografie *Corpi in rivolta: Maria Klonaris e Katerina Thomadaki tra cinema espanso e femminismo* (ETS, 2020) e *Jonas Mekas: cinema e vita* (ETS, 2022).

Valeria Strusi è traduttrice (C. Mew, R.L. Stevenson, W.B. Yeats, A. Enright) e dottoranda in Culture, Letterature, Diritti, Turismo e Territorio. La sua ricerca si focalizza prevalentemente sulla poesia e la saggistica anglofone contemporanee in ottica postcoloniale ed ecocritica. È socia aggregata del Centro Interuniversitario di Studi Irlandesi (CISIRL) e componente dell'European Federation of Associations and Centres of Irish Studies (EFACIS).

