

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 37, 2022

Napoli senza infanzia: Serao, Ortese, Ferrante

Naples without a childhood: Serao, Ortese, Ferrante

GIULIA CACCIATORE

ABSTRACT

Le voci di Serao, Ortese e Ferrante sono accomunate dal tema dell'infanzia. Al centro della loro osservazione, sebbene attraverso sguardi e modalità narrative differenti, c'è il problematico rapporto tra la società degli emarginati e il potere, sia quello cieco delle istituzioni, sia quello vermicolare della criminalità. La denuncia del degrado, della malattia fisica e morale, della violenza in cui crescono i bambini di Napoli, è dalle tre scrittrici declinata attraverso la narrazione del corpo deforme («migliaia di ragazzi e ragazze s'imputridiscono il corpo e l'anima nelle vie fangose», scrive Serao), della vista che rivela a Eugenia l'orrore di «cristiani cenciosi e deformi, coi visi butterati dalla miseria», della gestualità spesso violenta perché, osserva il personaggio di Elena, «far male era una malattia». Se, per dirla con Foucault, la finalità di un testo è «aller chercher ce qui est le plus difficile à apercevoir, le plus caché, le plus malaisé à dire et à montrer», le tre opere analizzate Il ventre di Napoli (1884), Il mare non bagna Napoli (1953), L'amica geniale (2011) possono essere accolte entro tale orizzonte ermeneutico.

PAROLE CHIAVE: *Serao, Ortese, Ferrante, Napoli, infanzia*

The voices of Serao, Ortese and Ferrante are share the theme of childhood. At the center of their observation, although through different gazes and narrative modes, there are the problematic relationship between the society of the marginalized and power, both the blind one of institutions, and the vermicular one of crime. The denunciation of degradation, of physical and moral illness, of the violence in which the children of Naples grow up, is declined by the three writers through the narration of the deformed body («thousands of boys and girls decay their body and soul in the streets muddy », as written by Serao), of the sight that reveals to Eugenia the horror of «ragged and deformed christians, with faces pockmarked by misery», of the often violent gestures because, as observed by the character of Elena, «hurting was a disease». If, in the words of Foucault, the purpose of a work is «aller chercher ce qui est le plus difficile à apercevoir, le plus caché, le plus malaisé à dire et à montrer», the three analyzed novels Il ventre di Napoli, Il mare non bagna Napoli, L'amica geniale can be included in this hermeneutic horizon.

KEYWORDS: *Serao, Ortese, Ferrante, Naples, childhood*

AUTORE

Giulia Cacciatore è dottore di ricerca in Studi Italiani e Storia della lingua e della letteratura italiana. Per la sua tesi di dottorato, attraverso lo studio filologico di documenti autografi, ha ricostruito l'attività letteraria "sommersa" di Gesualdo Bufalino precedente all'esordio nel 1981. Ha pubblicato saggi critici su Bufalino, Leonardo Sciascia, Luigi Pirandello, Silvio D'Arzo. Attualmente svolge attività di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania.

giulia.cacciatore83@gmail.com

A partire dalle prime pubblicazioni come *Storia della follia* del 1961, per proseguire con *La vita degli uomini infami* del 1971, Michel Foucault pone al centro della sua riflessione la visibilità intesa tra le strategie più efficaci dell'esercizio del potere perché soggetta a diversi tipi di manipolazione. Rendere visibile o invisibile un soggetto, infatti, significa conferirgli o negargli realtà, scrive a tal proposito Stefano Catucci:

Come sempre, in Foucault, non si tratta di un movimento a senso unico. Da un lato, infatti, la visibilità rientra fra le strategie del potere, è una condizione che mira a far presa sul corpo degli individui e della popolazione imponendo loro schemi di riconoscibilità sempre più accurati: quanto più riesce a rendere visibili i suoi oggetti, tanto più il potere si nasconde, tende al limite dell'invisibilità, si trincerava dietro meccanismi e automatismi che lo presentano come una pura tecnica. Dall'altro accedere alla visibilità è una rivendicazione che sale dal basso, perché il diritto a essere visibili equivale alla possibilità di prendere parola e di essere ascoltati, dunque di diventare soggetti politici.¹

Alla riflessione sulla visibilità si accompagna inoltre quella sullo spazio urbano e sulla sua organizzazione: la cinta muraria delle città medievali, infatti, delinea secondo Foucault il margine invalicabile tra l'inclusione o l'esclusione, tra l'integrazione dell'individuo nel tessuto sociale e la sua emarginazione.² La malattia è, da sempre, una delle ragioni riconducibili all'esclusione del diverso, sia essa fisica come la lebbra o mentale, che sin dal Medioevo ha determinato l'isolamento entro spazi appositamente congegnati, o l'allontanamento dalla città, quindi dalla vista dei sani. Lo spazio urbano si configura, pertanto, come emblema del potere e della sua manifestazione nella società.³ Il ragionamento sul visibile e l'invisibile e sullo spazio fisico di reclusione, com'è noto, diventa centrale in *Sorvegliare e punire*, testo nel quale l'architettura del Panopticon di Jeremy Bentham, l'Argo dai cento occhi, è assunto a paradigma dell'esercizio del potere che si manifesta proprio nella centralità dello sguardo del carceriere, dunque sull'ambivalenza tra coscienza dell'altro che osserva e autocoscienza di sé nell'osservato. Le due considerazioni di Foucault, il dare visibilità a chi non riesce a catturare lo sguardo altrui, o a chi volutamente viene ignorato, escluso dallo spazio urbano e sociale, quindi dalle dinamiche del potere, possono costituire un'efficace chiave di lettura per rileggere opere d'inchiesta come *Il*

¹ S. CATUCCI, *Potere e visibilità. Studi su Michel Foucault*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 7.

² È noto, infatti, che in *Storia della follia* il discorso prende avvio dal censimento dei lebbrosari francesi, luoghi deputati proprio all'isolamento, all'emarginazione e alla purificazione del malato, del loro successivo riadattamento a case di cura per malattie veneree e, infine, in manicomi.

³ A tal proposito Catucci rileva nel pensiero di Foucault una vera e propria filosofia dell'urbanismo a cui dedica un capitolo (alle pp. 59-78) cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

ventre di Napoli di Matilde Serao (1884), di narrazione del vero e reportage come *Il mare non bagna Napoli* (1953) di Anna Maria Ortese, o di finzione come *L'amica geniale* (2011) di Elena Ferrante. Tutti questi testi, infatti, sembrano rispondere allo specifico obiettivo, ricorrendo nuovamente alle parole del filosofo francese, di scovare quel che è il più difficile da vedere, ciò che è più nascosto o più difficile da dire. Le tre scrittrici, infatti, affrontano da vicino il tema dell'infanzia negata legandolo a doppio filo con le condizioni sociali delle classi più svantaggiate della città partenopea, tema che, a ben vedere, si ripropone nei tre testi senza troppi scarti sebbene si sviluppi lungo un asse cronologico ampio, che va dalla fine dell'800 agli anni Duemila, passando per la metà degli anni Cinquanta.

Il ventre di Napoli esce nel 1884, poi in una seconda edizione accresciuta nel 1906 sempre per i tipi di Treves. Matilde Serao⁴ precisa nella nota esegetica che apre il volume i tre tempi redazionali delle altrettante sezioni che lo compongono: la prima nel 1884, quando Napoli era flagellata dal colera; la seconda nel 1904, dopo la decisione di Agostino Depretis di sventrare la città al fine di scongiurare una seconda epidemia e al contempo migliorare le condizioni di salute, quindi igieniche, della società napoletana; la terza, infine è del 1905 e ha lo scopo di tracciare un bilancio complessivo degli interventi di risanamento della città. La scrittrice-giornalista imposta tutta la prima parte rivolgendosi proprio a Depretis e sin da subito combina nel suo discorso due aspetti che rimarranno intrecciati lungo tutto il suo svolgimento, la vista e la conoscenza, e che si palesano già a partire dal noto incipit:

Efficace la frase, Voi non lo conoscevate, onorevole Depretis, il ventre di Napoli. Avevate torto, perché voi siete il Governo e il Governo deve saper tutto. Non sono fatte pel Governo, certamente, le descrizioncelle colorite di cronisti con intenzioni letterarie, che parlano della via Caracciolo, del mare glauco, del cielo di cobalto, delle signore incantevoli e dei vapori violetti del tramonto: tutta [...] rettorichetta a base di golfo e di colline fiorite [...].⁵

Serao prosegue, qualche pagina dopo, rimarcando il binomio vista-conoscenza: «Vi avranno fatto vedere una, due, tre strade dei quartieri bassi e ne avrete avuto orrore. Ma non avete visto tutto; i napoletani istessi che vi conducevano, non conoscono tutti i quartieri bassi»⁶. Lo scopo dichiarato sin dall'inizio è quello di far vedere, mostrare, quindi far conoscere a Depretis e alla nazione i quartieri poveri di

⁴ Per una rilettura complessiva e una ricognizione bibliografica dell'opera di Matilde Serao si rinvia al recente studio monografico che raccoglie gli Atti del convegno tenutosi nei giorni 17 e 18 ottobre 2018 all'Università «Federico II» di Napoli, *Nuove letture per Matilde Serao*, a cura di P. Bianchi, G. Maffei, Loffredo Editore, Napoli 2019.

⁵ M. SERAO, *Il ventre di Napoli*, prefazione di A. Pascale, Rizzoli, Milano 2011, p. 35.

⁶ Ivi, p. 36.

Napoli, il suo ventre, allo scopo di denunciare come l'idea dello sventramento della città non poteva essere risolutivo e per l'epidemia di colera, e per il miglioramento delle condizioni di vita delle classi più svantaggiate: «Sventrare Napoli? Credete che basterà? Vi lusingate che basteranno tre, quattro strade, attraverso i quartieri popolari, per salvarli? Vedrete, vedrete, quando gli studi, per questa santa opera di rendizione, saranno compiuti, quale verità fulgidissima risulterà: *bisogna rifare*».⁷ Serao dunque vuole da un lato rinnegare gli archetipi già consolidati della Napoli come attrazione turistica, si pensi alle cronache del *gran tour*, dall'altro darne una descrizione oggettiva, far emergere la «fulgidissima» verità che neanche la demolizione e la ricostruzione di nuovi palazzi lungo le strade ampliate può celare, cioè la miseria degli umili che dietro a quegli edifici si tenta di nascondere. L'occultamento avviene anche e soprattutto attraverso le architetture, le case «affogate», costruzioni talmente alte che precludono la vista del cielo come nel caso del vicolo Sole, ironicamente «detto così perché il sole non vi arriva mai». Come se si trattasse di quinte teatrali, le nuove costruzioni soffocano le vetuste e fatiscenti case degli ultimi, e Serao le descrive, evitando ogni retorica, brulicanti di reietti:

un'altra costruzione moderna tenta ridarvi una parvenza di civiltà, ma, [...] subito dietro, [...] di nuovo, un affogamento di topaie, dalle cui finestrette pendono i cenci più indecenti, magari con la poesia del vaso di basilico e del popone appeso al giunco. [...] questo sipario lacerato bruscamente, vi mostra degli spettacoli improvvisamente brutti, nauseanti, schifosi: è la cattiva parola, ma è la parola e invano voi tentate di rifare le fila del vostro sogno di una via maestosa e ricca, di una via nobile e purificante, di una via che serva egualmente alla salute, alla fortuna e alla felicità del popolo.

La vista dunque è centrale nella dimensione narrativa di Serao, il suo è uno sguardo che vuole sondare il corpo della città, un corpo che incarna ambedue le significazioni: di corpo fisico nella rinnovata topografia di Napoli, e di corpo sociale di coloro che la abitano. Una vista che vuole appunto portare fuori dall'ombra, porre in evidenza ciò che ci si rifiuta di vedere e, di conseguenza, ciò a cui non si vuole conferire realtà.

Tra le tante osservazioni su quel corpo sociale emerge con forza quella dedicata ai bambini di Napoli e a quelle madri che lottano tenacemente per difendere la loro maternità. Serao, del resto, è anche l'autrice della raccolta di racconti *Piccole anime. Dieci racconti sull'infanzia* pubblicata l'anno precedente alla prima edizione del *Ventre di Napoli*, nel 1883 dall'editore Sommaruga di Roma. *Il ventre*, quindi, eredita il

⁷ Ivi, p. 39.

focus tematico del libro precedente, e insiste particolarmente sul versante esplorativo dell'infanzia negata. Il risanamento deciso dalla legge promulgata nel dicembre del 1885, infatti, mira a soddisfare le necessità più urgenti, come la creazione di una rete fognaria, il miglioramento della viabilità, la costruzione dei quartieri popolari, ma non guarda all'estrema povertà dei bisognosi, in particolare delle mamme e dei bambini. Serao affronta dunque senza mediazioni o filtri letterari tutte le conseguenze della malattia e dell'indigenza, conseguenze attribuibili all'indifferenza, alla mancanza di visibilità. Il pane che le mamme di Napoli hanno da offrire ai loro figli, dice Serao, è il latte materno, un latte talvolta privo del nutrimento necessario perché la donna deperisce per le dodici ore di lavoro al giorno, o al contrario, un latte che provoca loro la morte perché è l'unico cibo che ricevono. L'infanzia di Napoli, così dimenticata dalle autorità locali e statali, reclama per voce di Serao un diritto allo sguardo, un diritto di esistere agli occhi di chi non vuol vedere. E la richiesta che la scrittrice rivolge a quelle stesse autorità si enuclea intorno a un bene essenziale, l'istruzione:

Centinaia, migliaia di bambini, di bimbe pullulano, si arrotolano, si aggrovigliano in tutte le vie, dalle più aristocratiche alle più popolari, creature seminude, scalze o malamente coperte o appena vestite: e non si sa donde vengano e dove vadano, non si sa a chi appartengano, come vivano, come muoiano. Eppure hanno madre e padre, queste misere bimbe, questi bimbi miserelli e vorrebbero, questi genitori infelici, [...] mandare, in un asilo, in una scuola, queste creature delle loro viscere, vorrebbero che oltre il piccolo e rude pane del corpo, dato, con così rigorosa misura, fosse loro dato, da chi ne ha l'obbligo strettissimo, da chi ne ha il sacrosanto dovere, il pane dell'anima, l'istruzione.⁸

La vista è anche il tema su cui si innesta il primo racconto della raccolta *Il mare non bagna Napoli*⁹ intitolato non a caso *Un paio di occhiali*. Il narratore è esterno, è colui che osserva dal di fuori e racconta la vicenda della piccola Eugenia che, miope, vede tutte le cose come avvolte da un velo che le rende opache. La zia si incarica dell'acquisto di un paio di occhiali, un bene prezioso non soltanto perché consentirebbe a Eugenia di vedere, ma anche per le ottomila lire «vive vive» che avrebbe

⁸ Ivi, p. 161.

⁹ Sul rapporto della scrittrice con la città di Napoli si rinvia alle pagine di L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002, pp. 130-177. Ma si vedano anche gli studi di D. LA MONACA, in particolare *Canto a tre voci. Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Lalla Romano*, Bonanno, Acireale-Roma 2012, e il profilo tracciato da M. ZANARDO, *Anna Maria Ortese, in Il romanzo in Italia. Il secondo novecento*, a cura di G. Alfano, F. de Cristofaro, Carocci, Roma 2018. Sulla genesi del romanzo si rimanda invece a M. FARINETTI, *Anna Maria Ortese*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

sborsato per lei. La prova delle nuove lenti si svolge in un negozio del centro di Napoli ed Eugenia vede per la prima volta con chiarezza la maestosità dei palazzi nobiliari, le belle ragazze vestite di seta, le automobili, i caffè, i ristoranti: «Da quel giorno, Eugenia aveva vissuto in una specie di rapimento, in attesa di quei benedetti occhiali che le avrebbero permesso di vedere tutte le persone e le cose nei loro minuti particolari. Fino allora, era stata avvolta in una nebbia [...]».¹⁰ La bambina vede da vicino solo i volti emaciati e animaleschi dei genitori, dei fratelli perché divide con loro il letto. Prova a leggere un giornale avvicinandolo al naso, ella non comprende il significato di tutte le parole, soprattutto quelle in italiano. La sua emancipazione è pressoché impossibile e, a sottolineare l'impossibilità per lei di affrancarsi dalla miseria, è il personaggio della Marchesa. La donna, infatti, alla notizia dei nuovi occhiali, dice a Eugenia: «A che ti serve veder bene? Per quello che tieni intorno!».¹¹ Per voce della Marchesa, dunque, la bambina riceve un primo indizio della miseria della realtà circostante.

Il racconto si nutre di una serie di suggestioni tutte giocate sul contrasto tra luce e oscurità, vista e cecità, benessere e indigenza. Il momento in cui tale contrasto si spegne coincide con la caduta della piccola Eugenia. Una volta inforcati gli occhiali nuovi ella, alla vista della desolazione che la circonda, ha un mancamento:

Come un imbuto viscido il cortile, con la punta verso il cielo e i muri lebbrosi fitti di miserabili balconi; gli archi dei terranei, neri, coi lumi brillanti a cerchio intorno all'Addolorata; il selciato bianco di acqua saponata, le foglie di cavolo, i pezzi di carta, i rifiuti, e, in mezzo al cortile, quel gruppo di cristiani cenciosi e deformi, coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione, che la guardavano amorosamente. Cominciarono a torcersi, a confondersi, a ingigantire. Le venivano tutti addosso, gridando, nei due cerchietti stregati degli occhiali.¹²

Eugenia è sopraffatta dalla vista che si trasforma in vertigine, in orrore. La constatazione della sua condizione, rispecchiata dalla presenza degli uomini umili, cenciosi, disperati del quartiere, soverchia i sogni della bambina, distrugge la sua immaginifica visione del mondo. Ortese non narra il seguito della vicenda, la sospende nel momento in cui l'orrore si svela agli occhi della piccola Eugenia, eppure, anche se attraverso altri personaggi, ella prosegue nel suo ideale pellegrinaggio per la città

¹⁰ A. M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 2008, p. 18. Serao usa l'aggettivo «viscido» per riferirsi alla politica e agli amministratori della città, associata all'elemento dell'aria che trasporta l'odore raccapricciante del malgoverno nel capitolo intitolato *Guerra ai ladri*. Anche in questo caso torna l'immagine dell'infanzia negata, declinata nella metafora del pallone sgonfio e abbandonato per strada.

¹¹ Ivi, p. 29.

¹² Ivi, p. 33.

di Napoli, e la percorre dai bassi ai salotti popolati dagli intellettuali di *Il silenzio della ragione*, passando per il III e IV Granili del racconto *La città involontaria*.

È proprio in quest'ultimo che l'ispirazione ortesiana al *reportage* sembra rifarsi a quella della Serao del *Ventre di Napoli*. L'io narrante, sin dall'arrivo nel piazzale antistante i Granili, si pone con l'atteggiamento di colei che vuole testimoniare la «putrefazione» di quel «membro», di quel quartiere o, per meglio dire, del microcosmo, lo spazio di quell'edificio nel quale vive la «Napoli infima», descritto dettagliatamente nella sua planimetria, a sottolineare il carattere di cronaca, ben diversa da quella che si sdipana intorno alla turistica Caserma di Cavalleria Borbonica. La critica mossa da Ortese alle istituzioni è aspra, allo stesso modo dell'incipit del *Ventre*:

Apposite commissioni potrebbero recarvisi a contare il numero dei vivi e dei morti, e di quelli come di questi, esaminare le ragioni che li condussero o li tennero o li portarono via di qui. Perché il III e IV Granili non è solo ciò che si può chiamare una temporanea sistemazione di senz'altro, ma piuttosto la dimostrazione, in termini clinici e giuridici, della caduta di una razza.¹³

Accettare l'esistenza di questo luogo, fuori dalla Napoli delle «cronachette», quindi celata alla vista di turisti e borghesi, coincide per Ortese con la perdita della dignità umana, non solo per i miserabili stipati ai Granili, ma soprattutto per coloro che da quel luogo volgono lo sguardo altrove. Ciò che colpisce l'attenzione della narratrice dei Granili è la sua struttura poiché i tre piani, se si esclude il terraneo, sono abitati secondo la classe sociale di appartenenza; dunque l'edificio è anche una chiara, materiale, architettura del potere: da coloro che non possiedono nulla, neanche le coperte, e vivono nella più disperata indigenza, agli impiegati, fattorini, o lavoratori delle industrie, che hanno trovato lì un riparo dopo i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale e che, proprio per la loro condizione, evitano ogni contatto con gli abitanti dei piani superiori, di conseguenza emarginati due volte, dalla società civile del capoluogo e da quella interna agli stessi Granili. Questa disparità riguarda, ovviamente, anche i bambini che popolano l'immenso edificio. Ortese come Serao fa notare la loro diversità soprattutto nell'accesso all'istruzione, garantita ai bambini dei piani più alti, descritti nei loro grembiuli neri con il fiocco al collo e le cartelle, completamente negata agli altri che, al contrario, già conoscono la delinquenza, la prostituzione, la volgarità. Come il piccolo Luigino, «improvvisamente maturo», un bambino già troppo grande per la sua età nel modo di guardare e di esprimersi, orfano e, non a caso, «cecato» come la Eugenia di *Un paio d'occhiali*. Ma forse l'incontro più carico di enfasi nella descrizione di tutta questa umanità dolente

¹³ Ivi, p. 75.

e nascosta è quello con il piccolo Antonio Esposito, soprannominato «Scarpetella», che richiama ai piani bassi l'io narrante e la sua guida nei "gironi infernali" dei Granili, la signora Antonia Lo Savio. Il bimbo era morto mentre giocava con i compagni nel piazzale, senza un'apparente ragione, forse per la tisi o la consunzione, e veniva trasportato dalla madre lungo i corridoi, avvolto in un lenzuolo dal quale uscivano, alla maniera di una Pietà michelangiolesca, «le nude e sporche gambe, i piedi scalzi».¹⁴ A quest'immagine segue quella della piccola Nunzia, di soli due anni ma dal viso «gentile e come adulto», anch'ella prossima alla morte, uscita da quella stanza una sola volta nella sua breve vita, l'unica in cui aveva visto, con sommo stupore, la luce del sole. Torna anche in questo racconto il binomio luce-buio, il contrasto tra quelle finestre sprangate dei bassi e quelle aperte, ariose, del terzo piano, a rimarcare come anche nel microcosmo dei Granili lo sguardo è concesso solo a coloro che, socialmente, sono considerati "produttivi". Gli ultimi invece, descritti con fattezze animalesche, sono relegati al buio, nascosti alla vista perché rappresentanti di una umanità sotterranea e malata, fisiologicamente corrotta.

Il viaggio che Ortese compie nelle «vene» di Napoli, come lei definisce i vicoli, ricorrendo come Serao alla semantica dei corpi, sembra riecheggiare anche nella tetralogia di Elena Ferrante *L'amica geniale*.¹⁵ Alle macerie dello sventramento di Napoli di cui parla Serao e a quelle dei bombardamenti che colpiscono la città durante la Seconda Guerra Mondiale che fanno da sfondo al *Mare non bagna Napoli*, si passa alla costruzione, negli anni del boom economico, dei nuovi rioni popolari nei romanzi di Ferrante. La storia delle due bambine Elena Greco detta Lenù e Raffaella Cerullo detta Lila si svolge tutta nel quartiere, identificabile con il rione Luttazzi, a pochi chilometri dal centro di Napoli, un luogo separato sia dal corpo vivo di Napoli, quindi dal ventre, sia dal mare: «Lila diceva che, proprio nella direzione del Vesuvio, c'era il mare. [Il fratello] Rino, che c'era andato, le aveva raccontato che era acqua azzurra, sbrilluccicante, uno spettacolo bellissimo».¹⁶ Anche loro come Eugenia preferiscono l'immaginazione alla realtà: «C'era qualcosa di insostenibile nelle cose, nelle persone, nelle palazzine, nelle strade, che solo reinventando tutto come in un gioco diventava accettabile».¹⁷ Nel gioco di reinvenzione della realtà il quartiere assume le caratteristiche di un luogo abitato da personaggi grotteschi, con fattezze

¹⁴ Ivi, p. 91.

¹⁵ Per uno studio complessivo dell'opera di Ferrante si rimanda alla lettura di *Incontro con Elena Ferrante*, a cura di D. LA MONACA e D. PERRONE, Palermo University Press, Palermo 2019, e in particolare al contributo di La Monaca per il rapporto tra la narrativa di Ortese e quella di Ferrante, *Dallo «spaesamento» alla «smarginatura». Echi ortesiani nell'Amica geniale*, pp. 63-77. Si veda anche il numero monografico di «Diacritica» dedicato alla scrittrice curato da G. TRAINA, Anno V, fasc. 3 (27), 25 giugno 2019.

¹⁶ E. FERRANTE, *L'amica geniale*, v. 1, Edizioni e/o, Roma 2011, p. 69.

¹⁷ Ivi, p. 103.

(ortesianamente) quasi animalesche, di bestie malate di violenza nel caso dei sopraffattori come don Achille o la famiglia Solara, o di bestie mansuete e rassegnate nel caso dei sopraffatti, degli umili chiamati dalla maestra Oliviero, la plebe.¹⁸ Il contatto con la Napoli borghese è percepito dall'io narrante, coincidente con Lenù, colei che vede attraverso i suoi occhiali, come il passaggio di un confine, di una linea che li tiene fuori perché non guardati, ignorati: «Ero a bocca aperta. Tanto più che mentre io mi sarei fermata per guardare con agio abiti, scarpe, il tipo di occhiali che portavano [...], loro passavano e sembrava che non mi vedessero. Non vedevano nessuno di noi cinque. Eravamo non percepibili. O ininteressanti. [...] Si guardavano solo tra di loro».¹⁹ I figli del rione sono invisibili, le persone dell'alta borghesia non vogliono guardarli. La lotta di classe, di cui si parla in filigrana nel romanzo e si svolge lungo i quattro libri che compongono l'opera, per emanciparsi, per affrancarsi dal rione è quasi sempre persa in partenza. Lenù deve mettere gli occhiali per studiare e una volta inforcati si spaventa della sua immagine allo specchio, del suo corpo che riflette i segni del rione. Sappiamo però che ella è diventata una scrittrice, è lei l'amica geniale, l'unica delle due ad avere accesso all'istruzione e a completare con fatica gli studi fino alla laurea. Quello che leggiamo pertanto è il romanzo di Lenù che, attraverso un raddoppiamento dei piani narrativi, consegna ai lettori la storia di entrambe. Ella rappresenta la voce che ha il potere di rendere visibile l'invisibile. Se il suo sguardo doppio attraversa il presente e ricomponi il passato scrivendolo, quello di Lila invece si rivolge al futuro:

La necessità degli occhiali mi accentuò la smania di trovare un disegno che, nel bene come nel male, tenesse insieme il mio destino e quello della mia amica: io cieca, lei un falco; io con la pupilla opaca, lei che da sempre stringeva gli occhi saettando sguardi che vedevano di più; io attaccata al suo braccio, tra le ombre, lei che mi guidava con uno sguardo rigoroso.²⁰

La compenetrazione dei punti di vista delle due giovani, pertanto, risponde allo scopo di sovvertire un destino di inevitabile emarginazione o subordinazione a un'altra forma di potere, quello sotterraneo del rione dominato dalla violenza e dalla criminalità. L'una conferisce dunque visibilità all'altra, e il reciproco sguardo consente loro di ribaltare la condizione altrimenti inesorabile di bambine già vecchie, come Eugenia di *Un paio di occhiali*, cresciute «nelle privazioni crudeli, nelle minacce»²¹ o di giovani madri «mangiate dal corpo dei mariti, dei padri, dei fratelli, a

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 67.

¹⁹ *Ivi*, p. 188.

²⁰ *Ivi*, p. 253.

²¹ E. Ferrante, *L'amica geniale. Storia del nuovo cognome*, v. 2, Edizioni e/o, Roma 2012, p. 367.

cui finivano sempre più per assomigliare, o per le fatiche o per l'arrivo della vecchiaia, della malattia. Quando cominciava quella trasformazione? Con il lavoro domestico? Con le gravidanze? Con le mazzate?». ²² Se Lenù fa queste osservazioni solo a posteriori, quando è già una donna, entrambe le amiche come le altre ragazze del rione, vedono una possibilità di riscatto solo nel matrimonio, quindi delegano le loro vite agli uomini, le sacrificano: «Quali segni avevo addosso, quale destino? Pensai al rione come a una voragine dalla quale era illusorio tentare di uscire», osserva la bambina. L'unione tra Lila e Stefano Carracci, figlio del malavitoso Don Achille, quindi esponente di una delle famiglie più potenti del rione insieme ai Solara, si rivelerà ben presto infelice nonostante le promettenti premesse. Un luogo, non a caso, sembra assumere valore simbolico di premonizione, la vista dei Granili, ²³ Lila

Si guardava intorno, a volte mi toccava la spalla per indicarmi le case, la povertà stracciona per strada, come se ci vedesse una conferma di qualcosa e io dovessi capire al volo. Poi chiese a Stefano seria, senza preamboli: «Tu sei veramente diverso?». / Lui la cercò nello specchietto. / «Da chi? [riferendosi a Marcello Solara]». / «Lo sai». / Non rispose subito. Poi disse in dialetto: «Vuoi che ti dica la verità?». / «Sì». / «L'intenzione è quella, ma non lo so come andrà a finire». ²⁴

Lila, dinanzi alla miseria dei Granili, quasi spaventata da quella vista, pur non distogliendo lo sguardo ma, al contrario, osservando attentamente, cerca in Stefano, e soprattutto nei sentimenti provati nei suoi confronti, la risposta alla sua povertà, un suo riscatto che, nei fatti, non avverrà. Sarà il loro un matrimonio caratterizzato dalla violenza e dalla sopraffazione nonostante le condizioni agiate, frutto della stessa violenza e sopraffazione ai danni dei miserabili del rione.

Con il romanzo di Ferrante, in definitiva, si coniuga il visibile con l'indicibile che è appunto, secondo Foucault, l'essenza stessa della scrittura. Le opere di cui abbiamo proposto una prima analisi sembrano rispondere tutte a quella esigenza di visibilità che dal basso emerge in superficie, diventa evidente, si fa da visione, sguardo. Esse mirano a «aller chercher ce qui est le plus difficile à apercevoir, le plus caché, le plus malaisé à dire et à montrer». ²⁵ Se Serao vuole farci vedere e conoscere la realtà di Napoli dopo l'epidemia di colera e il conseguente sventramento, Ortese porta avanti

²² Ivi, p. 102.

²³ È interessante, a tal proposito, leggere la dichiarazione di Elena Ferrante a proposito del racconto *La città involontaria* di Ortese: «Quanto a Napoli, oggi mi sento attratta soprattutto dalla Ortese di "La città involontaria". Se riuscissi a scrivere ancora di quella città, proverei a fabbricare un testo capace di esplorare la direzione indicata in quelle pagine, una storia di piccole violenze miserabili, un precipizio di voci e di vicende, gesti minimi e terribili». (Cfr. E. FERRANTE, *La frantumaglia*, Edizioni e/o, Roma 2016, p. 59.

²⁴ E. FERRANTE, *L'amica geniale*, v. 1 cit., p. 234.

²⁵ Cfr. M. FOUCAULT, *La vie des hommes infames*, «Les cahiers du chemin», n. 29, 15 gennaio 1977, pp. 12-29.

quell'indagine dai bassifondi al milieu borghese del dopoguerra, Ferrante, infine, trae materia da entrambe le opere e ne fa un romanzo di ampio respiro che arriva sino ai giorni nostri e, non a caso, prende avvio proprio dalla sparizione di Lila: è la necessità di ridarle corpo che spinge pertanto Lenù a raccontare («Voleva non solo sparire lei, adesso, a sessantasei anni, ma anche cancellare tutta la vita che si era lasciata alle spalle».²⁶)

Il tentativo di dare voce ai bambini per rivendicare il loro diritto all'infanzia, narrare, o forse dovremmo dire contronarrare le loro storie, vere o verosimili, sembra configurarsi infine, alla luce di quanto detto, come il tentativo delle tre scrittrici di dare loro un corpo, di renderli sostanza visibile e, di conseguenza, non più ineludibile.

²⁶ E. FERRANTE, *L'amica geniale*, v. 1 cit., pp. 18-19.