

Elena Ferrante e l'arte del risentimento

di Lorenzo Marchese

*Io ho visto e conosciuto bene un bambino geloso:
non parlava ancora e già guardava livido,
con occhi torvi, il suo fratello di latte.
(Agostino, *Le confessioni*)*

1.

Nella prima edizione della *Frantumaglia* Elena Ferrante, rispondendo a un questionario dell'«Indice dei libri del mese», racconta un ricordo d'infanzia a Napoli con la madre come protagonista. La piccola Elena convince una delle sorelle minori a chiudersi nello sgabuzzino, luogo dove si addensano i mostri infantili che la terrorizzano, in modo da sbarazzarsi di lei perché è una presenza troppo rumorosa, piccola, invadente. Subito dopo Elena, terrorizzata dalla possibilità che un mostro dentro lo sgabuzzino possa uccidere e dilaniare la sorellina, la tira via appena prima che quella si chiuda la porta alle spalle e la fa piangere, causando l'intervento della madre. Prima che Elena riesca a spiegarle che, in realtà, ha salvato la sorella e non le ha fatto del male (come invece potrebbe sembrare dall'esterno), la madre la punisce con uno schiaffo. Nelle parole dell'autrice adulta, è lì che nasce l'odio per una punizione ingiusta: un odio, nella percezione sempreverde della bambina perduta, che non osa dire il suo nome e ribolle sotto la coltre di una coscienza razionale e giudicante. Ferrante ricorda:

Mi sembrò presto di essere una belva che si finge domestica, in ogni umano rapporto vedevo solo catene di colpe, una somma infinita di ragioni per rispondere al male col male, l'innocenza non la vedevo. Però spesso ragionavo sul riscatto¹.

¹ Elena Ferrante, *La frantumaglia. Nuova edizione ampliata*, Roma, e/o, 2016. D'ora in avanti, per non appesantire questo intervento di note, i rimandi sono a testo, seguiti dalla sigla FR e dal numero di pagina.

È nello schiaffo proveniente dalla persona più amata che sta la radice dell'interminabile catena di ingiustizie e amori, intrecciati fra loro, che compone l'esistenza degli individui per Elena Ferrante. Non solo: la punizione conferisce all'autrice una ragione ambivalente, da un lato, per smettere di sentirsi in colpa per il sentimento distruttivo verso la sorella, dall'altro per alimentare questo sentimento che guida in segreto tutte le sue azioni:

Perciò alla lunga finii per apprezzare lo schiaffo di mia madre. Quella punizione a vanvera mi sembrò la realtà di tutte le punizioni. Era servita a pareggiare i conti del male già fatto, a restituirmi motivatamente all'odio per mia sorella e alla legittimità del desiderio di ucciderla.
(FR, 109)

Il pareggiamento di conti è però tutt'altro che pacifico. Non riesce a sedare l'inquietudine di Elena, anzi, la getta in uno spaesamento identitario che tornerà ripetutamente nei romanzi («Ero allora l'innocente che si sacrifica per redimere la colpevole? O ero la colpevole che si sacrifica per redimere la vittima?»), insieme all'astio insopprimibile per non essere l'unica destinataria dell'amore per la madre, a cui è riservata la devozione che si tributa alle divinità vendicative. Non sorprende perciò che, nella stessa lettera all'«Indice», torni l'immagine, già evocata in Agostino, della fame per il latte materno, venata di ferocia: «Io e l'altra sorella guardavamo perse come la piccola si attaccava alla carne di mamma, avidamente, e succhiava senza mai smettere. Aspettavamo che si stancasse ma non succedeva, lei restava attaccata fino a che si sfiniva» (FR, 110).

Ci sono scrittori che impernano ossessivamente tutta la loro scrittura intorno a due o tre concetti-chiave per nulla astratti, bensì radicati a fondo dentro le ragioni della biografia, che li usano per puntellare i loro universi di finzione rendendoli asfittici, magari fastidiosi, ma veri e riconoscibili. Elena Ferrante fa parte di questa genealogia di scrittori, con il suo mondo narrativo che, sempre di più col passare delle opere (fino alla tetralogia dell'*Amica geniale*) è composto di donne oppresse, schiacciate, abbandonate, vampirizzate da altre donne (le madri, le figlie nella *Figlia oscura*, l'amica-totem Lila) e ancor più dal dominio maschile. Le sue protagoniste cercano di sopravvivere alimentandosi di un odio inconfessato che determina le loro azioni, permette loro di andare avanti e non essere sopraffatte da una Storia che le vede invariabilmente perdenti. L'odio dà linfa ai loro pensieri e fornisce loro le parole per interpretare il tempo in cui vivono: caratteristica, quest'ultima, palese nel trattamento della «quinta teatrale» dell'Italia postbellica su cui si muovono i personaggi dell'*Amica geniale*. L'odio non ammesso e onnipresente, che chiunque abbia letto una delle sue opere è abituato a riconoscere, può essere definito con Max Scheler *risentimento*, e se, com'è naturale, non esaurisce in una formula quella che è forse la più grande scrittrice italiana vivente, ne chiarisce alcuni tratti profondi che, nonostante le studiate ritrosie di Elena Ferrante, riemergono con

prepotenza non solo nei romanzi ma anche e soprattutto in un testo di poetica come *La frantumaglia*, aiutandoci perciò anche a decifrare meglio il personaggio dell'autrice. Ha scritto Scheler:

Il risentimento è un *autoavvelenamento dell'anima* con cause e conseguenze ben determinate. È un atteggiamento psichico permanente, che nasce da una inibizione sistematica dello sfogo di certi moti dell'animo ed affetti, che in sé stessi sono normali e che appartengono alla struttura di fondo della natura umana: tale repressione ha come effetto certe permanenti disposizioni a determinate specie di illusori scambi di valori e ai pregiudizi relativi. I moti e gli affetti che in primo luogo si offrono all'osservazione sono: senso e impulso di vendetta, odio, cattiveria, invidia, gelosia, malizia².

Il risentimento, in una prospettiva simile, è frutto di un'inibizione, causata nel caso dei personaggi di Ferrante da varie ragioni, anzitutto storiche e di genere. La protagonista femminile media dei suoi romanzi, costretta di solito a porsi al servizio di figli, familiari, mariti e amanti, subordina la propria individualità a loro, subisce una sequela ininterrotta di discriminazioni e atti volti a sminuirla: ma in questa condizione, imposta, di minorità, essa trova ciò che le dà forza e concede legittimità alle sue parole. Il discorso femminile diviene lo strumento per analizzare le ipocrisie di una Storia architettata con dolo dagli uomini, a danno di tutti, senza possibilità di redenzione. Come si vede dall'*Amica geniale*, in cui ai mutamenti politici e sociali fanno da contraltare le costanti immutabili di storie private³ composte di sopraffazioni domestiche, torti dati ma soprattutto subiti e rancori che non invecchiano mai, a dispetto delle conquiste apparenti dell'ultimo sessantennio di storia italiana la donna ha raggiunto una parità soltanto formale: in realtà, essa continua a essere ostacolata e combattuta da uomini che, nei libri di Ferrante, sono invariabilmente eterni bambini avidi e feroci, capaci di sopravvivere meglio delle donne proprio in virtù della loro totale mancanza di empatia.

La misandria di Ferrante non è sempre, necessariamente, un difetto: costituisce uno dei suoi grandi punti di forza, arrivando a toccare tutti gli strati sociali e i tipi di rapporti interpersonali per svelarne il sottofondo di sopraffazione. Gli amanti sono, quando va bene, uomini fragili e indecisi (come nei *Giorni dell'abbandono*). Nei casi più negativi, sono dei veri e propri mostri sotto falso nome, che incarnano, nella loro identità di genere, l'idea della catastrofe civile italiana, buoni solo a soddisfare ossessioni passeggiere, ingravidare e scappare via dopo aver addossato alla controparte ogni dolore e responsabilità: tutti aspetti condensati dall'eroina abbandonata per antonomasia, Didone, che torna spesso nella *Frantumaglia*, ma soprattutto, simmetricamente dal personaggio di Nino

² Max Scheler, *Il risentimento nella edificazione delle morali*, a cura di Angelo Pupi, Milano, Vita e Pensiero, 1975, p. 31.

³ «I personaggi crescono, si evolvono, si trasformano; ma in un certo senso la loro è la storia di una coazione a ripetere, in cui, sotto il mutare delle superfici, torna sempre la stessa sostanza», Raffaele Donnarumma, *Il melodramma, l'anti-melodramma, la Storia: sull'Amica geniale di Elena Ferrante*, in «Allegoria», XXVIII, 73, gennaio/giugno 2016, p. 141.

Sarratore⁴ che, nel giro dei quattro volumi dell'*Amica geniale*, è prima bambino affascinante, timido e scaltro, poi militante comunista e seduttore incallito, poi parlamentare socialista e traditore seriale della protagonista Elena, infine berlusconiano cinico e devastato, ridotto a fare battute di cattivo gusto al funerale della propria madre. I padri sono assenti, o violenti (come nell'*Amore molesto*). Persino i figli sono propaggini fastidiose, quando pure ci sono: la maternità, difatti, è nell'opera di Ferrante una questione strettamente femminile e riguarda per lo più madri e figlie. I maschi, da parte loro, non possono che accodarsi alla stupidità e alla violenza dei loro antenati. Lo illustra perfettamente nell'*Amica geniale* Rino, primo figlio di Lila: pur cresciuto con cura e attenzione dalla madre, diventa ottuso, eroinomane, infine parassita alle spalle della madre e incapace di esprimere affetto, solo di attrarlo (ne è prova la duplice seduzione delle figlie di Elena in *Storia della bambina perduta*). Nella sua monocromia, Rino è l'unico rappresentante, eloquente, del figlio maschio nell'intera opera della scrittrice.

Oltre al risentimento di genere, cioè principalmente quello delle donne verso gli uomini, alimentato dalla coscienza sotterranea che l'uguaglianza femminile è ancora, dopo anni di lotte, un risultato più sbandierato che sostanziale, c'è un altro tipo di risentimento, in mostra nel passo già citato della *Frantumaglia*: quello della figlia verso la madre o, più in esteso, della donna più debole e incerta verso una donna più forte, autorevole, capace. La seconda è per definizione un fantasma sfuggente, di cui è impossibile afferrare l'identità e comprendere le ragioni: se fosse possibile, infatti, essa perderebbe la sua aura affascinante e sarebbe ridotta a essere una persona come tutte. Importa, invece, che questa donna-totem stia sempre a distanza, in modo da essere adorata e tenuta a riferimento irraggiungibile, motore immobile di tutte le azioni della figlia. Già evidente nell'*Amore molesto*, strutturata come un'indagine caotica, con venature di *ghost story*, di una figlia quarantenne sulle ragioni del suicidio della madre odiata e amata, la dinamica è vista nel suo rovescio nella *Figlia oscura* (la madre che sparisce è la protagonista e io-narrante Leda), e poi perfezionata nell'*Amica geniale*. Alla base della tetralogia, infatti, sta l'amicizia fra Elena e Lila, che inizia nell'infanzia a Napoli, negli anni '40, e prosegue per circa sessant'anni alimentandosi del risentimento inesauribile di Elena, rosa dal senso di inadeguatezza e dal desiderio frustrato di riuscire appieno in qualche campo, per Lila, la vera e propria «amica geniale» ai cui pensieri, sempre coerenti ed estremamente lucidi, seguono immancabilmente azioni coerenti e ammirate da tutto il rione da cui entrambe provengono. Elena sintetizza: «[...] ho fatto molte cose nella mia vita ma mai convinta, mi sono sempre sentita un po' scollata dalle mie stesse azioni. Lila invece aveva, da piccola [...] la caratteristica

⁴ Lo sintetizza la giovane Silvia, messa incinta proprio da Nino, in una confessione a Elena: «Un maschio, a parte i momenti pazzi in cui lo ami e ti entra dentro, resta sempre fuori. Perciò, dopo, quando non lo ami più, ti dà fastidio anche solo pensare che una volta l'hai voluto. Io sono piaciuta a lui, lui è piaciuto a me, fine. A me succede molte volte al giorno che qualcuno mi piaccia. A te no? Dura un poco, poi passa. Solo il bambino resta, è una parte di te; il padre invece era un estraneo e torna un estraneo», Elena Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, e/o, 2013, p. 73 (d'ora in avanti SFR).

della determinazione assoluta»⁵. Più in generale, Elena e Lila sono costruite da Ferrante secondo un principio di specularità di simmetria allucinante. Elena riesce a riscattarsi dal rione e dalla famiglia umile, ma lo studio che lo porta prima alla Normale di Pisa e poi a diventare una famosa scrittrice, lontano da Napoli, non è in fondo che un'impostura intellettuale, una patina con cui coprire l'inadeguatezza: e di ciò Elena per prima si rende conto nei lunghi e volutamente prolissi monologhi che intervallano la narrazione degli episodi della sua vita attraverso i decenni. Ne diventa consapevole proprio confrontandosi con Lila, come se l'amica, con la sua intelligenza demistificatrice e non ancora corrotta dagli inganni della cultura borghese, funzionasse da pietra di paragone per svelare la falsità delle sovrastrutture (la politica, la letteratura, il matrimonio, la trasgressione erotica) a cui Elena crede, ogni volta sbagliando, di affidare la propria salvezza. Tiziana De Rogatis ha giustamente rilevato:

A Ferrante non interessa l'incontro tra due soggettività che si rappresentano come disincarnate e sovrane, e racconta invece l'amalgama terribile di invidia e riconoscimento elettivo da cui l'amicizia tra due donne, due dominate in cerca della loro emancipazione, inevitabilmente è costituita⁶.

Lila tuttavia, per quanto rimanga ostinatamente per tutta la vita nella classe dei dominati, dato che non si emancipa grazie allo studio e rimane per tutta la vita confinata nel rione, è in realtà la vera dominante fra le due, l'origine non troppo nascosta delle scelte di Elena, che constata: «*Il mio diventare era diventare dentro la sua scia*» (SFR, 316, corsivo nell'originale). Permeata da un fascino non umano che affiora a tratti facendone una specie di Erinni⁷ vendicativa e inafferrabile, Lila è la divinità d'elezione di Elena, che la sceglie per sostituirla alla madre⁸, una popolana zoppa percepita come insufficiente per alimentare il suo terrore di devota:

Qualcosa mi convinse, allora, che se fossi andata sempre dietro a lei, alla sua andatura, il passo di mia madre, che mi era entrato nel cervello e non se ne usciva più, avrebbe smesso di minacciarmi. Decisi che dovevo regolarli su quella bambina, non perderla mai di vista, anche se si fosse infastidita e mi avesse scacciata. (AG, 42)

Il sentimento di amicizia è inseparabile, o più probabilmente ingenerato, dal risentimento per la genialità senza sforzo che Lila rinfaccia al mondo:

⁵ Elena Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, e/o, 2011, p. 30 (d'ora in avanti AG).

⁶ Tiziana De Rogatis, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale*, in «Allegoria», XXVIII, 73, gennaio/giugno 2016, p. 123

⁷ «[...] c'era uno sguardo che pareva non solo poco infantile, ma forse non umano», AG, 44. Oppure, fra i tanti esempi: «si era illuminata come una santa guerriera», AG, 48.

⁸ Su questo, nota Gambaro: «In questa prospettiva, la figura di Lila non rappresenta solo la sorte che sarebbe toccata a Elena nell'ordine consueto degli eventi, bensì la sua stessa matrice. Nella teleologia implacabile di Ferrante, il fondo buio da cui la narratrice attinge è il materno, con la sua folla di fantasmi ferali», Elisa Gambaro, *Splendori e miserie di una duplice affabulazione*, in «Allegoria», XXVIII, 73, gennaio/giugno 2016, p. 160. Cfr. anche Tiziana De Rogatis, *art. cit.*, pp. 124-5.

È probabile che questa sia stata la mia maniera di reagire all'invidia, all'odio, e soffocarli. O, forse, travestii a quel modo il senso di subalternità, la fascinazione che subivo. Certo mi addestrai ad accettare di buon grado la superiorità di Lila in tutto, e anche le sue angherie. (AG, 42)

Ma Lila è fatta per non essere raggiunta da nessuno. La sua superiorità è data da un insieme di sottrazioni drammatiche: non istruita, non soggetta al dominio maschile (non si concede a nessuno dei suoi spasimanti, il che aumenta a dismisura il suo potere sugli uomini), non scrittrice (la sua storia infantile *La fata blu*, di cui non si conservano tracce, è naturalmente superiore a qualsiasi cosa Elena potrebbe mai scrivere), non madre (dato che sua figlia sparisce misteriosamente nel nulla in *Storia della bambina perduta*, strozzando la sua maternità ma anche, in modo ambivalente, chiudendola nella perfezione di un vuoto). Ogni azione di Elena finisce così per essere un'aggiunta innecessaria, un agitarsi a vuoto che la porta, in vecchiaia, a essere una scrittrice sola, con una vita devastata, tre figlie distanti che non capisce e un passato di fallimenti a cui non vuole ripensare. Mancando continuamente il bersaglio che la porterebbe a superare Lila, o quanto meno a raggiungerla, il risentimento di Elena aumenta ogni volta che Lila si sottrae al suo sguardo, al suo giudizio: «Dal sentimento caotico che avevo dentro stava risbucando il desiderio che Lila fosse malata e morisse. Non per odio, le volevo sempre più bene, non sarei mai stata capace di odiarla. Ma non sopportavo il vuoto del suo sottrarsi» (SFR, 309). Si tratta di un vincolo impossibile da spezzare, rinsaldatosi con l'ultima azione di Lila che, in un movimento circolare, dà l'avvio alla storia di Elena. Lila, ormai ultrasessantenne, sparisce, portandosi dietro con un fantasmatico *coup de théâtre* vagamente fantastico ogni documento che la riguardi⁹. Elena, frustrata dall'assenza definitiva che le impedisce una volta per tutte di mettersi a pari con l'amica, decide di scriverne la storia per evocarne, con un gesto sciamanico, la figura. È dunque l'atto stesso della scrittura il simbolo perfetto del risentimento della protagonista, che rievoca, con inadeguatezza inevitabile, la figura elusiva dell'amica: come ogni gesto risentito che si rispetti, va a vuoto. Anche dopo che Elena ha finito, in *Storia della bambina perduta*, di raccontare la loro amicizia, Lila non ritorna, lasciando la narratrice sola con la sua storia lunga e inconsistente. L'ultima parola se la prende Elena ma è Lila, col suo silenzio, a vincere per l'ennesima volta. La tetralogia dell'*Amica geniale* può essere letta anche come esplicita messa in figura, sfaccettata e a più livelli, di un risentimento inestinguibile.

⁹ «Ho scoperto che non ho niente di suo, non un'immagine, non un biglietto, non un regalino. Mi sono sorpresa io stessa. Possibile che in tutti questi anni non mi abbia lasciato niente di sé, o, peggio, io non abbia voluto conservare alcunché di lei? Possibile», AG, 17. E subito dopo: «Sparite le scarpe. Spariti i pochi libri. Sparite tutte le foto. Spariti i filmini. Sparito il suo computer, anche i vecchi dischetti che si usavano una volta, tutto, ogni cosa della sua esperienza di strega elettronica che aveva cominciato a destreggiarsi coi calcolatori già sul finire degli anni Sessanta, all'epoca delle schede perforate», AG, 18.

2.

Non mancano nel panorama critico italiano letture convincenti e articolate dell'opera romanzesca di Elena Ferrante, che toccano tangenzialmente anche alcuni temi qui toccati. Meno affrontata, probabilmente è un'altra questione: in che modo questo innegabile risentimento riguarda l'immagine stessa, tutta testuale, dell'autrice? È noto che Elena Ferrante ha costruito sin dal suo esordio nel 1992 con *L'amore molesto* la sua immagine pubblica imperniandola su una presenza-assenza particolarmente rumorosa: non è dato sapere se il suo sia uno pseudonimo né a chi rimandi, non ci sono immagini né dati certi per verificare la sua identità. Per colmare, o meglio, alimentare queste mancanze, nel 2003 è comparso un testo anomalo nella bibliografia dell'autrice, *La frantumaglia*. Concepito come antologia di lettere, interviste e dichiarazioni di poetica, lungi dall'essere un semplice strumento per decifrare l'opera *La frantumaglia* presenta l'idea dell'autrice *come* opera. Ferrante stessa precisa nella lettera all'editrice di e/o Sandra Ozzola che apre la seconda edizione del testo (ne è poi arrivata in tempi recenti una terza): «Col tempo mi sono molto affezionata alla *Frantumaglia*, oggi lo sento come un libro pieno, con una sua coerenza che quando lo mettesti insieme non mi era chiara» (FR, 168). Anzi, il libro permette di cogliere in purezza, meglio che nei romanzi, quanto consustanziale sia alla stessa scelta di scrittura in Ferrante un risentimento difficile da sottovalutare. Prendiamo l'incipit della lettera che apre la prima edizione del testo, indirizzata a Sandra Ozzola e Sandro Ferri:

Cara Sandra,
mi hai chiesto, durante l'ultimo gradevole incontro con te e con tuo marito, cosa intendo fare per la promozione dell'*Amore molesto* (è bene che mi abitui a chiamare il libro con il suo titolo definitivo). Hai posto la domanda in modo ironico, accompagnandola con uno dei tuoi sguardi vivi di divertimento. Sul momento non ho avuto il coraggio di risponderti, mi sembrava di essere stata già abbastanza chiara con Sandro, lui si era detto assolutamente d'accordo con le mie scelte, speravo che non si tornasse sull'argomento nemmeno per scherzare.
(FR, 11)

Vale la pena, anzitutto, porre l'accento sulla rammemorazione dell'«ultimo gradevole incontro» fra scrittrice ed editori, circostanziato in modo curioso: in una lettera privata e scritta, si presume, per essere letta da persone che hanno già comunicazioni pregresse fra loro, che ci stanno a fare tutte queste precisazioni delle circostanze su titolo del libro, modo in cui è posta la domanda, puntate precedenti? Non si dicono un po' troppe cose che generalmente, nelle lettere, dovrebbero ricadere nel non-detto e vengono invece segnalate con una certa puntigliosità? L'impressione, impossibile da confermare, è che Ferrante voglia in questo passaggio, come nelle successive lettere antologizzate, dare un contesto al pubblico dei lettori escluso per forza di cose dalla

corrispondenza privata, tratteggiando a nostro beneficio uno scorcio delle “puntate precedenti” delle discussioni con gli editori. Due aspetti già presenti qui torneranno in molte lettere della *Frantumaglia*: il tono privato ma carico di echi pubblici –Ferrante sin da questa lettera parla agli editori perché il pubblico intenda – e la serietà monolitica, del tutto priva di ironia, del discorso (caratteristica anche dei romanzi). Subito dopo, nella missiva, Ferrante per la prima volta pronuncia la sua dichiarazione d’intenti che resterà fissa alla base delle sue scelte nei venticinque anni successivi: «Io credo che i libri non abbiano alcun bisogno degli autori, una volta che siano stati scritti» (FR, 11). Da qui nasce la contraddittorietà di estremo interesse di questo lato della sua scrittura.

Al rifiuto categorico di esporsi in prima persona per promuovere i propri libri e sfuggire, così, al clamore mediatico, si accompagna una massa di interviste, interventi, dichiarazioni e lettere pubblico-private che lievita nel corso dei decenni, fino a diventare un volume di circa quattrocento pagine, nella terza e ultima edizione del 2016. Da un lato, l’elusività di Ferrante è completa, dato che nulla si sa della sua figura reale, esclusi i pochi accenni che lei stessa fornisce nella *Frantumaglia* (è nata a Napoli, ha vissuto all’estero, ha studiato Lettere Classiche, la madre era una sarta). Dall’altro, è difficile negare che non esista probabilmente, nella letteratura italiana contemporanea, un autore che abbia prodotto più scritti di poetica e dichiarazioni di lavoro di Elena Ferrante. La sua assenza, lo hanno notato principalmente i detrattori, è particolarmente chiassosa, perché ogni pagina della *Frantumaglia* non fa che ribadire a chiare lettere che chi scrive non c’è, chi scrive sta sparendo, si chiama fuori, non è a nostra disposizione. Io credo che bisognerebbe provare ad analizzare questa sfuggevolezza aggressiva come un pregio della scrittura: l’incoerenza non è necessariamente un male quando è al servizio di un progetto artistico preciso e meditato a lungo. Quando Ferrante, in occasione del conferimento del premio Procida del 1992 all’*Amore molesto*, manda una lettera (*Le sarte delle madri*) da leggere ai giurati e al pubblico, precisa: «Questo brano, vi raccomando, va letto senza enfasi, con voce normale, senza tentare di fare i toni declamatori dei cattivi teatranti. Chi di voi leggerà dovrà sottolineare soltanto, con leggerezza, *informi, sarte delle madri, corpo di donna, mistero senza importanza*» (FR, 14, corsivi nell’originale). Come s’incastano le indicazioni stringenti sulle modalità di lettura del brano e, a margine, le interviste scritte su cui Ferrante esercita dunque un forte controllo, con la convinzione che le parole scritte, una volta pubblicate, vanno per il mondo sulle loro gambe senza che l’autore debba più occuparsene? Se proviamo a leggere questa spaccatura fra la scelta di sparire e la continua produzione di autocommenti *anche* come manifestazione obliqua di risentimento (che possiamo riassumere in una sua tipica formula “Io non sono qui, ma in ogni momento devi sentire la mia presenza su di te”), anche altre sfumature acquistano nuovo significato. A Francesco Ermani, che le

scrive dopo l'uscita del film *L'amore molesto* di Martone per porle delle domande sul romanzo che ne è alla base, Ferrante risponde:

Ha ragione, lei ha agito nell'unico modo giornalisticamente possibile oggi. Ha atteso un evento che giustificasse un articolo, un titolo, su un libro che non le era dispiaciuto. L'evento è arrivato dopo un anno: da quel libro si fa un film, il regista ha un nome non irrilevante, è possibile adesso chiedere un'intervista a questa signora che non ha nemmeno una sua piccolissima fama locale. Infine, con nitidezza, mi ha chiarito garbatamente, forse malinconicamente, che è l'evento-film a rendere oggetto degno di intervista il mio libro. (FR, 41)

La tirata contro Erbanì, reo di essere arrivato al libro tramite il film, si chiude con un «Bene, non mi lamento» (FR, 41) di isolato, ma notevole, sapore comico. All'aggressività fa da contraltare la consueta diminuzione di sé nel rifiutare interviste che col passare del tempo si moltiplicheranno («Rassegniamoci ed evitiamo da ora in poi di promettere interviste che di fatto non rilascio. Forse col tempo imparerò, ma col tempo do per scontato che nessuno avrà più voglia di intervistarmi e quindi il problema sarà risolto alla radice», FR, 44). La sparizione serve però anche a creare nei lettori quegli stessi meccanismi di risentimento, quelle fantasie di avvicinamento impossibili da appagare. Quando Ferrante dichiara, in una successiva intervista a Erbanì, che «chi ama veramente la letteratura è come una persona di fede. Il credente sa bene che, sul Gesù che davvero per lui conta, all'anagrafe non c'è un bel nulla» (FR, 191-2), si può notare che le dinamiche che Ferrante cerca di istituire fra sé e i lettori tendono ad assomigliare, con intenzione studiata, a quelle che Lila stabilisce con gli altri personaggi dell'*Amica geniale*, Elena *in primis*: dinamiche in bilico fra astio e curiosità, che alimentano un piacere del testo congegnato per non estinguersi. Il gioco, va da sé, funziona fino al momento in cui di Elena Ferrante non si sa, o non si vuole sapere, nulla: ma è un patto che viene spontaneo sottoscrivere, e i lettori, per quanto possano avere presenti le colate d'inchiostro che colorano da sempre il silenzio dell'autoproclamata scomparsa Ferrante, sono disposti volentieri ad accordarle l'immagine dell'autrice invisibile. Nella sezione più recente della *Frantumaglia*, chiamata con una qualche ironia involontaria *Lettere* (si tratta di un congruo numero di interviste rilasciate per iscritto a giornalisti di tutto il mondo, molte delle quali promesse dall'editore e/o in sede contrattuale agli editori stranieri della tetralogia *L'amica geniale*), Ferrante mostra di cogliere questo aspetto dell'interazione fra i lettori e la sua figura di autrice:

A mio modo di vedere, ricavare la personalità di chi scrive dalle storie che propone, dai personaggi che mette in scena, dai paesaggi, dagli oggetti, da interviste come questa, sempre e soltanto insomma dalla tonalità della sua scrittura, è nient'altro che un buon modo di leggere. (FR, 227)¹⁰

¹⁰ Altrove: «L'assenza strutturale dell'autore agisce sullo scrivere in un modo che desidero continuare a esplorare», FR, 246.

Per queste ragioni, sarebbe inutile sottolineare la distanza reale che corre fra autori scomparsi dietro la loro opera lasciandosi dietro poche tracce irridenti, quali ad esempio gli statunitensi William Gaddis e Thomas Pynchon (che è noto solo tramite un paio di foto giovanili, una *Introduzione a 1984* di Orwell e un breve doppiaggio nella serie americana *I Simpson*) e la funzione autoriale che Ferrante assolve da vent'anni. La sparizione di Ferrante dal dibattito pubblico non le impedisce di prendere posizioni pubbliche su questioni di politica e società. Lo indicano i commenti disgustati contro Silvio Berlusconi e il berlusconismo arrogante e maschilista degli ultimi vent'anni¹¹, le affermazioni sul caso Welby¹², che sono introdotte dall'invito a non esprimere la propria opinione *en passant* su qualsiasi tema d'attualità, e le frasi a cascata che smentiscono apertamente questo stesso invito¹³. La costruzione dell'autrice, imperniata sull'immagine dell'assenza, è appunto un'immagine che deve però essere sempre presente agli occhi del pubblico, e non deve apparire secondaria e rinunciabile come lo sarebbe la figura biografica di un autore-fantasma qualsiasi. In forma ancora più essenziale, il risentimento che muove la scrittura dell'autrice riemerge in un intervento purtroppo non incluso nella *Frantumaglia*. In una lettera aperta al quotidiano «Repubblica» Saviano propone la candidatura al premio Strega di *Storia della bambina perduta*. Qualche giorno dopo, Elena Ferrante risponde dalle pagine dello stesso quotidiano. Inizialmente, ne approfitta per precisare alcune cose:

Condivido totalmente le tue opinioni sullo Strega, ai miei occhi è uno dei tantissimi tavoli del nostro paese che svelano gambe divorate dai tarli. È convinzione diffusa che si tratti di una gara senza nessuna incertezza, i giochi sono fatti sempre più spesso con un anno o due di anticipo, l'unico problema è evitare che qualcuno faccia il furbo¹⁴.

La nota polemica non è però la premessa per rifiutare di sottoporsi al *bailamme* mediatico. Ferrante, come aveva già fatto con *L'amore molesto* nel 1992, accetta di partecipare allo Strega, ma alla condizione di non partecipare al *tour* promozionale in preparazione del premio. Infine, la conclusione è di magistrale risentimento (giustificato, lo preciso, visto che s'incentra sullo strapotere dei grandi gruppi editoriali al premio Strega). Dapprima:

¹¹ V. la lettera *Sospensione dell'incredulità* in FR, 85-9.

¹² «Le devo dire però che esprimermi così, in poche parole schematiche, su un tema delicatissimo [caso Welby e tema del fine vita] mi pare frivolo. L'ho fatto in questa occasione, non lo farò più. Bisogna sicuramente partecipare alla vita pubblica, ma non ricorrendo a formule d'occasione, oggi su un argomento, domani su un altro», FR, 205 (Ferrante risponde qui alle domande dei lettori nel programma *Fahrenheit*).

¹³ «L'Italia è un paese straordinario, ma reso del tutto ordinario dalla confusione permanente tra legalità e illegalità, tra bene comune e interesse privato. Questa confusione, celata dietro protagonismi chiacchieroni di ogni tipo, attraversa di fatto le organizzazioni criminali come i partiti politici, come gli apparati dello stato, come tutte le classi sociali. Ciò rende molto difficile essere un buon italiano, diverso cioè dai modelli costruiti dai giornali e dalle televisioni. Eppure buoni, eccellenti italiani ci sono, in ogni angolo della vita associata, anche se quasi mai si vedono in televisione», FR, 247.

¹⁴ Elena Ferrante, *Elena Ferrante: "Accetto la candidatura allo Strega"*, in «La Repubblica», 24 febbraio 2015.

Se infatti una parte non irrilevante di Amici a disagio arriverà a dare il premio al quarto volume dell'Amica, bene, si potrà dire che i libri sono stati una volta tanto sottratti ai giochi già fatti, o che almeno, a partire dall'anno venturo, anche la piccola editoria potrà considerarsi cooptata nella turnazione della grande. [...]

Subito dopo:

Se invece l'Amica, secondo la prassi consueta, non entrerà nemmeno in cinquina, benissimo, si potrà dire definitivamente, senza ombra di dubbio, che lo Strega così com'è è irrimediabile e che quindi va buttato per aria. In entrambi i casi l'uso del mio libro consisterà nel tenere in piedi per un altro anno un tavolo tarlato, in attesa di vedere se restaurarlo o buttarlo.

Le condizioni poste sono chiare: se vinco io, è un premio sano; se lo vince qualcun altro, è tutta una farsa. Non si può negare che sia una posizione cristallina: ci si potrebbe chiedere se sia stata esclusa dalla *Frantumaglia* per evitare contorcimenti diplomatici, dato che l'ultima edizione del testo è chiusa da un'intervista via mail con Nicola Lagioia, che in quegli stessi giorni si candidava allo Strega col romanzo *La ferocia* (poi ha vinto). In una mail pubblicata nella *Frantumaglia* e datata 27 febbraio 2015, cioè tre giorni dopo l'accettazione astiosa dell'invito di Saviano, addirittura Ferrante spendeva parole d'elogio sincero per *La ferocia*:

Sto leggendo invece *La ferocia* con grande interesse e partecipazione. Mi pare di trovare in ogni pagina la conferma della grande veritiera passione per la letteratura che ho avvertito subito nelle sue domande e nel modo con cui le ha motivate. Andrò avanti di sicuro con l'intervista, anche solo per la fiducia che mi ispira e per il piacere di dialogare con lei. (FR, 371)

Ma non serve sottolineare incoerenze vere o presunte: tanto più che vincere il premio Strega avrebbe danneggiato la narrazione di "esclusa" e "scomparsa" che gioca un ruolo cruciale nella costruzione dell'immagine dell'autrice. Questo breve pezzo vuole piuttosto essere un invito a rileggere le opere di Elena Ferrante sotto un'altra luce. Vorrebbe fungere da tassello e aiutare a capire, magari, perché Elena Ferrante arrivi con la sua scrittura conflittuale, spigolosa, incurante di tenere il passo del divenire storico (visto come una sequela truffaldina di fallimenti, ritorsioni e inimicizia stratificata), a un livello artistico e al grande successo di pubblico a cui quasi tutte le altre scrittrici contemporanee, con le loro pagine ripulite di ogni crudeltà, costruttive, impegnate, non riescono a giungere dopo tanto peregrinare. Alla luce del risentimento che, s'intendeva suggerire, permea alcune fra le pagine migliori di questa scrittrice, anche un testo finora reputato secondario qual è *La frantumaglia* getta una nuova luce sulla potenza virtuale dell'autore e sull'interrelazione strettissima fra presentazione pubblica e romanzi. Che Elena Ferrante sia

non la migliore, ma la più naturalmente contraddittoria (e reale), la più seduttiva opera di Elena Ferrante?

[Una prima versione di questo pezzo è uscita sul numero 1-2 della rivista «Il Ponte» (gennaio-febbraio 2018)]