

Sgretolatura di modelli letterari in *L'amica geniale* di Elena Ferrante e in *The Bluest Eye* di Toni Morrison

Gloria Pastorino

La definizione di *Bildungsroman* come romanzo in cui un protagonista, di solito uomo, passa da un giovanile stato di sventatezza a una presa di coscienza ha origine nel diciannovesimo secolo e può essere applicata anche a romanzi picareschi in cui la crescita psicologica, etica e morale del protagonista si risolve frettolosamente, come una naturale acquisizione di maturità dovuta al passaggio del tempo.¹ I romanzi scritti da donne nel ventesimo e ventunesimo secolo, però, se non dettati da necessità ottocentesche di un lieto fine, tendono a problematizzare lo sviluppo delle protagoniste mostrando le oggettive limitazioni a evitare decisioni obbligate o condizionate dal loro stato subalterno. Toni Morrison in *The Bluest Eye* (1970) ed Elena Ferrante in *L'amica geniale* (2011) complicano ulteriormente l'idea del romanzo di formazione o di "educazione" cercando di affermare una voce femminile da margini politici estremi, in cui classe sociale e questioni razziali rendono le protagoniste ancora più invisibili. Come sostiene Geta LeSeur,

Black women writers do not concentrate only on youthful recognition by the dominant society; rather, they collectively depict the Black woman's internal struggle to unravel the immense complexities of racial identity, gender definition, and the awakening of their sexual being. In short, they seek to discover, direct, and re-create the self in the midst of hostile racial, sexual, and other forms of societal repression, producing a literature not confined to the "usual" *Bildung* model.²

Anche se nel caso dell'Italia meridionale il problema non è affrontabile in termini di "razza", ma piuttosto di subalternità, come spiega Gramsci, la marginalizzazione delle due protagoniste della tetralo-

1 Il termine fu coniato dal filologo tedesco Johan Karl Simon Morgenstern nel 1819. *Moll Flanders* (1722) di Daniel Defoe è un (raro) esempio di tale repentina maturazione di un personaggio femminile.

2 Geta LeSeur, *Ten is the Age of Darkness: The Black Bildungsroman*, University of Missouri Press, Columbia, MO 1995, p. 101.

gia di Ferrante mette il romanzo in dialogo con le scrittrici femministe nordamericane di colore, da Toni Morrison e Audre Lorde a Gloria Anzaldúa e Sandra Cisneros, nel tentativo di dare una voce a minoranze tradizionalmente inascoltate. Se W.E.B. DuBois esprime la tensione psicologica del nero americano come “double consciousness”,³ nella rielaborazione di un modello narrativo come il *Bildungsroman* (appartenente alla cultura “mainstream” bianca e maschile), i romanzi delle scrittrici menzionate affermano l’esistenza di una “coscienza tripla” di donne, “di colore”, nere o napoletane, americane o italiane. Vedere il mondo attraverso gli occhi di bambine etnicamente marginalizzate significa andare oltre il tradizionale “interplay of psychological and social forces” proprio del genere letterario per includere il modo in cui “the sex of the protagonist modifies every aspect of a particular *Bildungsroman*: its narrative structure, its implied psychology, its representation of social pressures”.⁴ Le bambine dei romanzi di Morrison e Ferrante mostrano l’importanza della comunità a loro più vicina nello sviluppo emotivo e intellettuale delle protagoniste per aiutarle a interagire con la cultura dominante e opprimente. Spesso, questo aiuto viene a mancare in quanto gli adulti delle culture subalterne sono loro stessi incapaci di andare oltre la marginalizzazione culturale e sociale imposta dalla società dominante. Come spiega Anna De Biasio, “Le storie di formazione etniche tendono a radicare l’esperienza in una rete di relazioni originarie che accompagnano, nutrono, sostengono lo sviluppo dell’individuo, ma possono anche limitarlo o reprimerlo nel suo percorso di confronto autonomo con la società e la cultura anglo-statunitense *mainstream*”.⁵

I due romanzi qui analizzati parlano di amicizie femminili rispettivamente tra bambine nere in Ohio all’inizio degli anni Quaranta e napoletane in un quartiere periferico all’inizio degli anni Cinquanta,

3 In *The Soul of Black Folks* (1903), W.E.B. Du Bois esprime la tensione del nero americano che può solo avere coscienza di sé attraverso il filtro della cultura dominante americana, ovvero di come è visto dai bianchi: “It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one’s self through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness, – an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder” (Bedford Books, Boston 1997, p. 38).

4 Elizabeth Abel, Marianne Hirsch e Elizabeth Langland, a cura di, *The Voyage In: Fictions of Female Development*, University Press of New England, Hanover, NH 1983, p. 5.

5 Anna De Biasio, “Un *Bildungsroman* americano? Sull’evoluzione di un genere”, *Ácoma*, 23 (2022), pp. 5-26, qui p. 19.

entrambe “a minority in both caste and class, [moving] about anyway on the hem of life, struggling to consolidate our weakness and hang on, or to creep singly up into the major folds of the garment”,⁶ come scrive Morrison. L'appartenenza a una minoranza socio-politico-culturale che le forza a vivere “sull'orlo della vita” è anche di genere: in Ferrante, l'opposizione dello “scarparo”, padre di Lila, a fare continuare gli studi della figlia è “perché deve studiare tua sorella che è femmina?”⁷ L'essere bambine non pone queste protagoniste in una categoria protetta ma, anzi, mostra come, poste ai margini della storia ufficiale, le donne fin da piccole non abbiano alcun controllo sulle decisioni prese sulla loro vita e sui loro corpi, che passano dall'essere oggetto di percosse a luogo di negoziazioni, a oggetto di desideri (comunque mai di totale proprietà delle bambine/adolescenti). Ovviamente, i due romanzi descrivono realtà politicamente diverse, ma da una lettura attenta emerge una comunione di intenti delle autrici, ravvisabile anche in alcuni dettagli specifici. A livello di narrazione, entrambe identificano lo sgretolamento di archetipi letterari alla base della formazione culturale collettiva quando vengono applicati a realtà marginalizzate di “minoranze di casta e di classe”, mostrando così i limiti della cultura egemonica, imposta dall'alto. Per Toni Morrison il modello che non funziona è quello dei *basal readers* della serie *Dick and Jane*, inapplicabili a realtà non di classe media bianca, mentre per Ferrante i modelli che si “smarginano”, per usare la metafora di una delle due protagoniste, nel primo romanzo della tetralogia sono *Pinocchio*, nel primo capitolo “Infanzia. Storia di Don Achille”, e *Cenerentola*, nel secondo capitolo “Adolescenza. Storia delle scarpe”.

In una lista delle quaranta scrittrici preferite da Elena Ferrante pubblicata dal periodico inglese *The Guardian* nel 2020 compare *Beloved* (1987) di Morrison;⁸ alcune studiose di Ferrante hanno parlato di somiglianze tra il carattere volitivo e anticonformista di Lila e quello di Sula, dell'omonimo romanzo *Sula* (1973).⁹ A seguito della designa-

6 Toni Morrison, *The Bluest Eye*, Vintage International, New York 2007, p. 17.

7 Elena Ferrante, *L'amica geniale*, Edizioni e/o, Roma 2011, p. 65.

8 Sian Cain, “Elena Ferrante names her 40 favourite books by female authors”, *The Guardian*, 21.11.2020, theguardian.com. Nell'articolo “Ferrante described her choices as being united by the theme of ‘stories of women with two feet, and sometimes one, in the 20th century’”.

9 Loredana Di Martino, “Addressing Each Other's Eyes Directly: From Adriana Cavarero's ‘Relating Narratives’ to Elena Ferrante's Intersectional Ethics of Narrative Relations”, *gender/sexuality/italy*, 7 (2020), www.gendersexualityitaly.com; si veda anche Lisa Mullenneaux, *Naples' Little Women: The Fiction of Elena Ferrante*, Pennington Press, New York 2016, che offre un paragone piuttosto superficiale.

zione di Elena Ferrante come una delle cento persone più influenti del 2016, secondo *Time Magazine*,¹⁰ e della recente consacrazione del *New York Times* di *L'amica geniale* come il primo dei cento migliori romanzi del ventunesimo secolo,¹¹ è opportuno segnalare il debito della scrittrice italiana con l'unica persona nera statunitense beneficiaria del premio Nobel per la letteratura – non per detrarre dalle capacità di Ferrante, bistrattate dalla critica italiana e ampiamente riconosciute in ambiente accademico all'estero (*nemo profeta in patria*), ma per segnalare come la letteratura considerata di alto livello possa essere in comunicazione con la letteratura più “commerciale”, per tradurre una comunione di intenti che prescinde da situazioni storico-politico-sociali specifiche. Morrison e Ferrante scelgono come protagoniste bambine ai margini della storia senza spiegare i fatti storici contemporanei, compiendo così un gesto profondamente politico, che sottolinea nel silenzio della macrostoria il suo impatto decisivo sulle vite delle protagoniste più oscure e deboli. Le situazioni limite, eccezionali, di esseri irrilevanti, definiscono la normalità di esistenze alla periferia della storia.

The Bluest Eye è ambientato nella cittadina di Lorain in Ohio (a ovest di Cleveland sul lago Erie) all'inizio degli anni Quaranta, prima dell'intervento americano nella Seconda guerra mondiale, in un microcosmo isolato da eventi internazionali. È il racconto di un'amicizia che dura meno di un anno tra bambine nere appartenenti a due diverse classi di povertà. Claudia e Frieda MacTeer, sorelle di nove e dieci anni, in autunno fanno la conoscenza di Pecola Breedlove, di undici anni, in affido temporaneo ai MacTeer dopo che suo padre, Cholly, è finito in prigione per avere bruciato la casa in affitto in cui viveva la famiglia. Il romanzo è scandito dal passare di quattro stagioni/capitoli, in cui la voce adulta di Claudia, che ricorda gli eventi di quel lontano 1940/41, si alterna a sottocapitoli di narrazione onnisciente. Il primo romanzo della tetralogia di Elena Ferrante si svolge quasi interamente in un quartiere periferico di Napoli (il Rione Luzzatti) raggiunto dalla prima linea metropolitana d'Italia¹² all'inizio degli anni Cinquanta, in una realtà intaccata dal crescente potere della Camorra. Racconta la storia di un'amicizia nata tra due bambine

10 <https://time.com/collection/2016-time-100/artists/>

11 “The 100 Best Books of the 21st Century”, *The New York Times*, 12.7.2025, nytimes.com.

12 Il passante ferroviario inaugurato negli anni Venti, portato alla fermata Gianturco nel 1927.

di quasi nove anni, Elena Greco detta Lenù e Raffaella Cerullo detta Lina – Lila per Lenù – anch'esse appartenenti a due classi di povertà (una figlia di un ciabattino, "lo scarparo", e una di un usciere comunale con un lavoro sicuro a Napoli), tra infanzia e adolescenza (il volume si chiude con il matrimonio di Lila a sedici anni). Entrambe le narrazioni hanno una cornice introduttiva e finale nella voce dell'io narrante adulto di Claudia ed Elena, anche se l'epilogo del romanzo di Ferrante arriva solo al quarto volume, *Storia della bambina perduta* (2014).

The Bluest Eye si avvale di una chiave di lettura esplicita anteponendo al romanzo una storiella che segue il modello degli abbecedari e primi libri di lettura (*basal readers* o *primers*) della serie *Dick and Jane*, creata nel 1930 da Zerna Sharp per la scuola elementare. Le frasette semplici (minime), come "Here is the house", o con complementi come "Mother, Father, Dick, and Jane live in the green-and-white house",¹³ a volte definiti da uno o più aggettivi, in primo luogo raccontano la storia non esattamente felice di una "Jane" solitaria (alter ego di Pecola) con cui nessuno sembra volere giocare finché non arriva un "friend" non meglio definito a interagire con lei. Fin da subito si vede che qualcosa non funziona nel noto modello di lettura: la casa, i suoi abitanti, il gatto, la madre che ride senza mai ridere insieme a "Jane", il padre che sorride senza un motivo esplicito, il cane che abbaia e corre via, tendono tutti a escludere Jane dalle loro attività. La storia viene poi ripetuta eliminando la punteggiatura e poi ancora una volta eliminando gli spazi tra una parola e l'altra. A livello grafico, si vede come una volta tolte le regole grammaticali e ortografiche la storia perda senso ("Here is the house it is green and white it has a red door [...]") a "Hereisthehouseitisgreenandwhiteithasareddoor [...]").¹⁴ Secondo Phyllis R. Klotman le tre versioni simboleggiano: l'inarrivabile ideale di benessere di una famiglia bianca agiata (target audience dei libretti *Dick and Jane*), la situazione della famiglia MacTeer (in cui si riesce ancora a discernere una logica, anche in assenza di punteggiatura), e infine la realtà dei Breedlove, le cui vite sono "the distorted run-on version of 'Dick and Jane,' and their child Pecola lives in a misshapen world which finally destroys her".¹⁵

13 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 3.

14 Ivi, p. 4.

15 Phyllis R. Klotman, "Dick-and-Jane and the Shirley Temple Sensibility in *The Bluest Eye*", *Black American Literature Forum*, 13, 4 (1990), pp. 123-25, qui p. 123.

A livello di narrazione, dopo un'introduzione/cornice in corsivo dei pensieri a posteriori di Claudia, ogni capitolo/stagione inizia con una narrazione in prima persona di Claudia, seguita da una porzione della storiella in caratteri maiuscoli che fa da titolo a sottocapitoli in terza persona ("SEETHECATITGOESMEOWME-OWCOMEANDPLAYCOMEPLAYWITHJANETHEKITTENWILLNOTPLAYPLAYPLAYPLA").¹⁶ In questi capitoli l'armonia della casa verde e bianca con la porta rossa di "Jane", che cerca con chi giocare, si disintegra in una realtà di emarginazione, violenza fisica e psicologica che porta Pecola a perdere la ragione dopo essere stata stuprata dal padre e avere causato il maltrattamento di un gatto e la morte di un vecchio cane. Pecola finisce, delirante, a rovistare tra la spazzatura e a parlare con un'amica immaginaria che seguita a confermarle che ha finalmente ottenuto occhi azzurrissimi, garanzia di poter essere finalmente accettata dalla società e persino amata. L'analisi di Debra Werrlein dell'uso del *primer* fittizio come guida di lettura del romanzo mostra come la famiglia di Pecola non sia un'eccezione con patologie particolari, ma piuttosto la regola di un paese che, anche grazie alla finzione dei *primer* *Dick and Jane*, cerca di creare un'immagine astorica di sé, in cui la famiglia perfetta prevede due bambini di sesso opposto, biondi e con gli occhi azzurri in casette perfette con uno steccato bianco, escludendo chiunque non calzi questo modello dalla "cittadinanza" virtuale dei libretti di lettura: "Just as the Dick and Jane stories equate white privilege with a historyless version of Americanness, the poverty and suffering of Morrison's Breedlove family symbolizes America's brutal history of racial persecution in the United States".¹⁷ I *primers* preparano a leggere, a scrivere, ma anche a pensare, ecc. Nati durante la Grande Depressione, forniscono un'immagine di serenità e perfezione che rinforza il mito di un'America forte, sicura e rigorosamente bianca, in cui la povertà non ne intacca l'innocenza apparente. Werrlein sottolinea quanto tali libri subdolamente confermino l'ideologia della classe dominante come "safe", sicura, capace di togliere il paese dall'orlo del baratro.¹⁸ Il romanzo, ambientato alle soglie dell'intervento americano nella Seconda guerra mondiale e scritto durante il

16 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 81.

17 Debra T. Werrlein, "Not so Fast, Dick and Jane: Reimagining Childhood and Nation in *The Bluest Eye*", *MELUS*, 30, 4 (2005), pp. 53-72, qui p. 59.

18 Ivi, p. 56.

periodo di ripercussioni neo-conservatrici dopo i risultati ottenuti dal movimento per i diritti civili, rileva il malessere endemico di una società che vuole negare l'esistenza di problemi razziali continuando a proporre modelli di bellezza e benessere difficilmente ottenibili per la maggior parte della popolazione (anche bianca).

Ogni sottocapitolo aggiunge un tassello alla storia tragica di Pecola, spiegando in che modo tutta la famiglia dall'ironico nome "Breedlove" riesca solo a generare risentimenti e odio. Nulla in questa famiglia segue un modello di vita standard. La casa in cui vivono non era stata concepita come casa ma come negozio, diviso in due stanze da un muro divisorio non alto fino al soffitto.¹⁹ Tutto rende lo spazio temporaneo e trascurato: dal piccolo alberello di Natale pieno della polvere di due anni nella prima stanza, ai lettini di ferro per i bambini, ai bauli, agli armadi di cartone, alla stufa e al vaso da notte nella stanza da letto. Nella descrizione del sofà spaccato in due nel camion di consegna sono racchiuse la rabbia, l'impotenza e le tensioni razziali dell'America degli anni Quaranta (ma non solo):

"Looka here, buddy. It was O.K. when I put it on the truck. The store can't do anything about it once it's on the truck..." Listerine and Lucky Strike breath.

"But I don't want no tore couch if'n it's bought new." Pleading eyes and tightened testicles.

"Tough shit, buddy. *Your* tough shit..."²⁰

L'alito di Listerine e Lucky Strike,²¹ beni di consumo che denotano la possibilità di spendere in fumo e disinfettanti orali, già contiene l'intenzione di dissimulare il vizio (la dipendenza da sigaretta) con il

19 La storia della casa viene raccontata a ritroso, da un presente non specificato dal narratore onnisciente, che parte dal negozio abbandonato per qualificarlo come pizzeria, panetteria ungherese, agenzia immobiliare e prima ancora dimora di una famiglia di "zingari" ("gypsies"), e infine i Breedlove, fittavoli di un proprietario greco. Anche il susseguirsi di proprietari di origine non anglosassone mostra come l'America sia composta di varie realtà etnico-culturali e come nessuna sia perfettamente integrata, seppur con diversi livelli di accettazione. Tutti coloro che passano per questo spazio inadeguato ne sottolineano la temporaneità, in attesa di situazioni migliori che possono anche non sopraggiungere.

20 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 36.

21 Le sigarette Lucky Strike negli Anni Quaranta avevano anche il glamor di Hollywood, dal momento che attori famosi come Spencer Tracy e Bette Davis tra molti altri ne facevano la pubblicità. Il nome stesso allude all'idea di trovare un filone d'oro con una picconata felice, nel secolo della corsa all'oro, quando la marca vendeva tabacco da masticare invece che sigarette. La sottile allusione a Hollywood riprende il tema di modelli irrealizzabili di bellezza e fascino proposti dal *silver screen*, che tanto disturbano lo sviluppo di Pauline Breedlove, la madre di Pecola.

più accettabile odore di menta (Listerine) e anche una, seppur minima, differenza di classe tra il fattorino che può passare per “bianco” e Cholly. Il contrasto tra l’alito sterilizzato e gli occhi imploranti e i testicoli contratti di Cholly Breedlove sottolinea l’impossibilità di incontro tra le due realtà di classi lavoratrici in cui il presunto bianco (magari italiano immigrato, come sembra suggerire l’accento dialettale della parola “Looka”) ha comunque privilegi e la possibilità di declinare responsabilità, proteggendo il proprio misero salario perché c’è comunque qualcuno più in basso di lui nella scala gerarchica. La famiglia che abita la casa priva di gioia è afflitta da una bruttezza endemica che le impedisce di migliorare la propria esistenza. Nulla può convincerli di non essere “brutti” o che valga la pena di battersi per far parte dell’American dream: “It was as though some mysterious all-knowing master had said, ‘You are ugly people.’ They had looked about themselves and saw nothing to contradict the statement; saw, in fact, support for it leaning at them from every billboard, every movie, every glance”.²² La conferma dell’ineluttabile bruttezza viene dall’alto, “leaning at them” in maniera opprimente e ineluttabile, da pubblicità, film e sguardi che denotano superiorità fisica e sociale. Di questa impossibilità di sconfiggere la bruttezza si approfitta Junior, il figlio mentalmente disturbato di Geraldine, una donna nera allevata per conformarsi alle aspettative di una classe media nera istruita e “sbiancata”, che lancia addosso a Pecola il gatto nero con gli occhi verde-blu amato dalla madre; se ne approfitta anche Soaphead Church, il curatore/veggente mulatto di origini caraibiche che offre a Pecola la possibilità di ottenere gli agognati occhi blu in cambio dell’avvelenamento del vecchio cane malato della sua padrona di casa. Madre e padre non sono migliori: Pauline, già claudicante per essersi accidentalmente conficcata, da bambina, un chiodo arrugginito in un piede, ironicamente perde un dente (per trascuratezza e malnutrizione) mentre cerca di emulare con la pettinatura la bellezza di Jean Harlow. Cholly, il padre, abbandonato nella spazzatura a quattro giorni di vita, conquista la libertà di non curarsi di nessuno e pensare soltanto al proprio piacere dopo avere

22 Ivi, p. 39. Più avanti nel romanzo, viene spiegato quando Pauline capisce di essere brutta e l’autore onnisciente dice dell’amore romantico e della bellezza fisica: “Probably the most destructive ideas in the history of human thought. Both originated in envy, thrived in insecurity, and ended up in disillusion”, ma – soprattutto – i canoni di bellezza con i quali Pauline si confronta non possono corrispondere ai suoi tratti somatici, quindi è una battaglia persa in partenza.

perso la zia che l'aveva cresciuto, esser stato umiliato da bianchi armati durante la sua prima esperienza sessuale a quattordici anni ed essere stato rifiutato dal padre, più interessato ai dadi che a un figlio mai conosciuto.

La storia del finto *primer* è così analizzata punto per punto nei vari capitoli del romanzo, mostrando quanto il modello standard per la classe media bianca sia distante dalla realtà della popolazione nera. Ogni capitolo conferma che i membri della famiglia sono sottoposti a pressioni che sono incapaci di sostenere e a una violenza che li menoma fin da bambini, precludendo loro ogni possibilità di riscatto. Ostacolati da modelli che privilegiano solo chi è bianco o chi può passare per tale, riescono solo a generare violenza contro chi è più debole di loro, fino a quando la realtà di Pecola implode, causando una perdita di sanità mentale di cui Claudia, alla fine del romanzo, si assume la responsabilità: "All of our waste which we dumped on her and which she absorbed. And all of our beauty, which was hers first and which she gave to us. All of us – all who knew her – felt so wholesome after we cleaned ourselves on her. We were so beautiful when we stood astride her ugliness".²³ Una comunità incapace di proteggere i suoi membri più fragili è destinata a soccombere, a gioire di conquiste minori mentre perde la guerra per la dignità, la parità di diritti e di opportunità. In tale terreno le calendule che Claudia e Frieda cercavano di piantare all'inizio del libro non possono fiorire e la bellezza del tarassaco, che Pecola ammira come esempio di forza ed esplosione di colore anche nei terreni più disastriati, viene vista come erbaccia e tagliata o strappata via.

I momenti in cui il mondo visto da Pecola implode e il *primer* si sgretola assomigliano ai momenti in cui la realtà di Lila e Lenù perde senso e si "smargina", come dice Lila a Lenù adulta. È una dissoluzione "dei margini delle persone e delle cose", "forzando il significato della parola"²⁴ (che, in legatoria, indica – al contrario – precisione, taglio di margini). I lettori apprendono dal racconto di Lenù che l'intento principale della vita di Lila è di "cambiare la storia", di contenere i margini di una realtà che spesso sfugge alla logica e cambia persone e fatti violentemente. Lila cerca di modificare la percezione che la gente ha di se stessa e quindi di cambiarne le

23 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 205.

24 Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 85.

sorti, che sembrano già scritte, già destinate a perdere. Da bambina volitiva e accattivante, Lila intuisce il potere di far cambiare punti di vista attraverso le storie, che possono essere modificate. Per questo ha l'idea di scrivere un romanzo a quattro mani con Lenù (che nel primo volume si sviluppa solo come racconto di Lila, "La fata blu") per fare un sacco di soldi e diventare famosa come l'autrice di *Piccole donne*. Inoltre, rendendo Don Achille consapevole della sua fama di orco si fa ricompensare per la perdita delle bambole e, più tardi nel romanzo, insiste con le amiche che il temibile Don Achille sia stato ucciso da una donna, "scagionando" quindi il falegname Alfredo Peluso, padre dell'amica Carmela, mentre racconta le modalità dell'assassinio "come se fosse stata presente".²⁵ Tutto allude al potere delle storie²⁶ e Lila capisce poi, da adolescente, che "C'era qualcosa di insostenibile nelle cose, nelle persone, nelle palazzine, nelle strade, che solo reiventando tutto come in un gioco diventava accettabile".²⁷ Trasformare la realtà in una storia significa cambiarla per il meglio e fare un primo passo per ottenere una realtà diversa. Soprattutto, Ferrante cambia – nelle due parti "Infanzia" e "Adolescenza" – la storia di Pinocchio, che diventa non un bambino ma due bambine, dopo peregrinazioni e avventure pericolose, e quella di Cenerentola, che trasforma da unica privilegiata che sposa un uomo ricco a benefattrice per gli amici di sempre. La storia delle due bambine ripercorre *Pinocchio* nel suo concatenarsi picaresco di eventi e inizio di comprensione del mondo in cui vivono, pieno di pericoli, tentazioni, possibili scelte sbagliate, punizioni severe, e così via. Don Achille è Mangiafoco (crudele, ma poi mosso a compassione e munifico nei confronti delle bambine, a cui elargisce denaro – come le cinque monete d'oro di Collodi – per ripagarle delle bambole che non ha preso lui); il Gatto e la Volpe sono i fratelli Solara (i camorristi locali, attraenti ma perniciosi); Lucignolo è Lila, che trascina Lenù a marinare la scuola per andare al mare e subisce, insieme a lei, una punizione severa (più per lei che finisce con un braccio rotto che per

25 Ivi, p. 80.

26 Ogni capitolo del romanzo in quattro volumi, a parte il prologo e l'epilogo, è definito come "Storia": l'infanzia "di Don Achille", l'adolescenza "delle scarpe", la giovinezza "del nuovo cognome", il tempo di mezzo "di chi fugge e di chi resta", la maturità "della bambina perduta" e la vecchiaia "del cattivo sangue". Chi riesce a cambiare la storia ha una chance di tirarsi fuori dal rione. Se il cambiamento sia in meglio o in peggio dipende dalle scelte individuali delle amiche e dei membri della loro comunità, come in Morrison.

27 Ivi, p. 103.

Lenù che, come Pinocchio, alla fine non muore ciuchino come Lucignolo, ma si ritrasforma in burattino); la Fata Turchina è la maestra Oliviero, che spinge Elena a studiare per diventare meno legnosa-mente legata al rione e a chi lo popola. Ma Pinocchio potrebbe essere Lila stessa, che riesce a cambiare la storia di Elena, facendole capire come studiare e come elaborare nozioni nelle scuole il cui accesso è, a lei, precluso (a parte ovviamente al di fuori della scuola, quando si nutre, da sola, delle letture fatte alla biblioteca rionale, leggendo anche testi scolastici per le scuole superiori prima di Elena) e, quindi, come uscire dal rione.

È per questo che Lila deve trovare un'altra storia per se stessa, che non può essere la frequentazione di una scuola di avviamento professionale, pur già un salto di classe, ma tanto inferiore alle sue capacità intellettive e creative. Allora fa sue "le parole del mestiere (di ciabattino: cuoio, tomaia, pellettieri, filo, piantine, mezzo tacco) come se fossero magiche e il padre le avesse apprese in un mondo fatato".²⁸ Il suo entusiasmo per attingere da ciò che ci può essere di buono nel suo ambiente per trasformarlo in qualcosa di unico e proficuo, un mezzo per uscire dal rione tramite un'applicazione della sua intelligenza diversa da quella scolastica, diventa la missione della sua vita, che la porta a schivare il pericolo di un fidanzamento con Marcello Solara e a consolidare i piani di matrimonio del figlio di Don Achille, Stefano Carracci, in un capovolgimento della fiaba di *Cenerentola*: "Lila, continuando a stupirci, si inginocchiò davanti a Stefano e servendosi del calzascarpe gli aiutò il piede a scivolare nella calzatura nuova. Poi gli tolse l'altra scarpa e fece la stessa operazione. Stefano, che fino a quel punto aveva fatto la parte dell'uomo pratico, spicciativo, restò visibilmente turbato".²⁹ Finanziare la realizzazione dei disegni di scarpe di Lila è il gesto che suggella l'unione tra i due e che viene ricordato con emozione anche quando sorgono dissapori prima delle nozze. Che il matrimonio non sia indice di un "felici per sempre" è già chiaro durante il ricevimento, in cui la contentezza di Lila finisce bruscamente quando vede i non-invitati Michele e Marcello Solara entrare, sedersi e quest'ultimo indossare le scarpe "che lei aveva realizzato insieme a [suo fratello] Rino facendo e disfacendo per mesi,

28 Ivi, p. 95.

29 Ivi, pp. 236-37.

rovinandosi le mani".³⁰ Con queste ultime parole del primo romanzo si sgretola la fiaba di Lila, che già era un compromesso in cui "i sogni della testa sono finiti sotto i piedi".³¹

Le smarginature per Lila non portano alla follia come per Pecola, ma modificano i piani della bambina e poi dell'adolescente per cercare di avere una presa sulla realtà che la circonda e cambiare un destino che sembra già scritto (di povertà, ignoranza, marginalizzazione, subalternità di genere e di classe). Quando vede il fratello, Rino, partecipare a una guerra di fuochi d'artificio contro i Solara dal tetto di casa Carracci a Capodanno del 1958 le viene a mancare, per la prima volta in modo preciso, la fragile rete di protezione per le sue acrobazie per tirarsi fuori dal rione. Presa da una improvvisa nausea (esistenziale) "aveva avuto l'impressione che qualcosa di assolutamente materiale, presente intorno a lei e intorno a tutti e tutto da sempre, ma senza che si riuscisse a percepirlo, stesse spezzando i contorni di persone e cose rivelandosi".³² Consapevole della loro solitudine di ragazzine, escluse dalle guerre dei maschi, Lenù, capitoli dopo,³³ commenta l'evento vissuto, spiegando che "Lila immaginò, vide, sentì – come se fosse vero – suo fratello che si rompeva".³⁴ È Rino a far la fine di Pecola in questo romanzo, a non avere la forza mentale per resistere. Lila, brevemente, riesce invece a ostentare quello status da stella del cinema a cui Pauline e Pecola Breedlove aspirano con tutte le loro forze, quando si fida ufficialmente con Stefano Carracci: "Era così ben truccata, così ben vestita, che pareva adeguata alla Giardinetta, alla decappottabile, al ristorante di Santa Lucia, ma ormai fisicamente inadatta a salire in metropolitana insieme con noi, a viaggiare in autobus, a girare a piedi, a prendere una pizza a Corso Garibaldi, ad andare al cinema parrocchiale, ad andare a casa di Gigliola".³⁵ In altre parole, passa per una persona ricca e sofisticata, come passa per bianca Peola, la protagonista del film

30 Ivi, p. 327.

31 Ivi, p. 310.

32 Ivi, pp. 85-6.

33 In entrambi i capitoli, "Infanzia" e "Adolescenza", Ferrante parte da un evento-chiave (la perdita delle bambole adorato e la prima smarginatura definita come tale) per narrare il concatenarsi di eventi che portano a quel momento con flashbacks e flashforwards che, circolarmente e con continue *mises-en-abime*, rendono il lettore attivo, partecipe della ricostruzione dei frammenti di memoria dell'Elena narrante, sessantaseienne, che scrive la loro storia (forse) per "vendicarsi" della volontaria e testarda scomparsa dell'amica Lila.

34 Ivi, p. 172.

35 Ivi, p. 260.

Imitation of Life (nel 1934 per la regia di John Stahl e poi nel 1959 per quella di Douglas Sirk, tradotto per gli schermi italiani come *Lo specchio della vita*). Peola è abbastanza chiara di pelle da potersi far prendere per bianca (“passing”) e, quindi trovare lavori e amori destinati a persone di una classe privilegiata e rinnegare la madre nera, il cui lavoro e successo (seppur subordinati all’intraprendenza affaristica dell’amica bianca) le permettono di accedere a scuole e a una vita lussuosa. È a questo personaggio che si riferisce la bambina mulatta, e quindi privilegiata, Maureen Peal (“a high-yellow dream child” con “sloe green eyes”³⁶) in *The Bluest Eye*, quando chiede a Pecola se è da lì che viene il suo nome.³⁷ Anche Lila “passa” per quello che non è, con conseguenze devastanti quasi quanto quelle di Peola (che resta orfana della madre, morta di dolore per avere perso l’affetto e la vicinanza della figlia). Sposare il figlio di Don Achille, per quanto diverso dal padre, e ostentare un uso volgare della ricchezza dello strozzino, non rende Lila una “Signora”, ma una prigioniera di una gabbia dorata e un’ipocrita, nonostante le buone intenzioni: “Stefano pareva cercare in lei il simbolo più evidente del futuro di agi e potere a cui tendeva; e lei sembrava usare il sigillo che lui le stava imponendo per mettere al sicuro se stessa, suo fratello, i suoi genitori, gli altri parenti, da tutto ciò che aveva confusamente affrontato e sfidato fin da piccola”.³⁸ Soprattutto, il “passing” di Lila la porta a smarginarsi, a perdere la propria identità: “sembrava aver scoperto la gioia di attingere alla fonte inesauribile della sua bellezza e sentire ed esibire che nessun profilo ben disegnato poteva contenerla in modo definitivo, tanto che una nuova pettinatura, un nuovo abito, un nuovo trucco degli occhi o della bocca erano solo confini sempre più avanzati che dissolvevano i precedenti”.³⁹

L’apparenza è in grado di cambiare la percezione della gente e di permettere un “passaggio di grado” nelle gerarchie sociali. In *The*

36 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 62.

37 Per altro, per assonanza, “Peal” assomiglia a “Peola”, oltre a suggerire l’idea di buccia, pellicola, pelle che copre una vera identità. È stato suggerito, con una certa inventiva, che il nome di Pecola possa riferirsi a *peccatum* (Gary Schwartz, “Toni Morrison at the Movies: Theorizing Race Through *Imitation of Life*”, citato in George Yancy, “The Black Self Within a Semiotic Space of Whiteness: Reflections on the Racial Deformation of Pecola Breedlove in Toni Morrison’s *The Bluest Eye*”, *CLA Journal*, 43, 3 (2000), pp. 299-319, qui 315). Dato l’uso della parola “piccolo” in inglese (riferita al flauto) e all’età della bambina, Pecola potrebbe stare per “piccola”.

38 Ivi, p. 260.

39 *Ibidem*.

Bluest Eye Pecola si rende confusamente conto di questo pur non avendo visto la sua quasi omonima nel film *Imitation of Life*. Le conferme dei vantaggi che offre una pelle più chiara le vengono da ogni parte. Sono presenti nel rispetto di cui gode Maureen Peal, le cui trecce come “lynch ropes that hung down her back”⁴⁰ segnalano il pericolo per chi non è altrettanto chiaro di pelle e la connivenza della sua famiglia con l’oppressore, ai complimenti eccessivi offerti a bambini bianchi per strada (“What made people look at them and say ‘Awwwww,’ but not for me? The eye slide of black women as they approached them on the street”).⁴¹ Sono anche l’ossessione per i bambolotti rosa (“all the world had agreed that a blue-eyed, yellow haired, pink-skinned doll was what every child treasured. ‘Here,’ they said, ‘this is beautiful’”),⁴² il successo di Shirley Temple e delle icone di bellezza sempre bianche menzionate nel romanzo (Greta Garbo, Ginger Rogers, Betty Grable e Hedi Lamarr, – che Claudia preferisce, come preferisce Jane Withers, l’antagonista di Shirley Temple, perché almeno non sono bionde). Si avvertono nella posizione privilegiata del caraibico di Soaphead Church, di cui non ci si può fidare, come non ci si può fidare di Maureen – persone apparentemente gentili ma pronte a tradire la propria razza, come anche Geraldine. D’altronde, tutto il romanzo è improntato fin dall’inizio a sottolineare la veridicità delle apparenze: i libretti *Dick and Jane* sono “look-see books”, in cui il processo di apprendimento è basato sulla connessione disegno-suono ripetuto-incitazione a guardare (“see”), come: “See it go. ‘Look,’ said Dick. ‘See it go. See it go up.’” a lato di un disegno in cui si vede un aeroplanino.

Il problema fondamentale nel romanzo italiano non è l’esclusione

40 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 62. Agghiacciante riferimento alla pratica del linciaggio, di cui erano vittima prevalentemente i neri, a sottolineare come considerare il colore della pelle di Maureen Peal (una nera “sbucciata” e sbiancata, come suggerisce il nome) come modello di bellezza a cui aspirare sia un modo di strangolare ogni possibilità di vita diversa da quella dei bianchi.

41 Ivi, p. 22-3.

42 Ivi, 20-1. L’importanza delle bambole come primi elementi di identificazione con un presupposto ruolo femminile futuro e con modelli societari imposti si trova anche in Ferrante. Il bambolotto con gli occhi blu ricevuto a Natale viene immediatamente odiato da Claudia che trova repellenti le bambole in generale, da quelle di pezza con i loro “moronic eyes, the pancake face, and orangeworms hair” (Morrison, p. 20), a quelle di plastica che tutti sembrano trovare desiderabili. Lila e Lenù, invece, usano le bambole che riflettono la loro minimamente diversa posizione sociale nel quartiere per comunicare prima di diventare amiche: “Aveva una faccia di celluloidi con capelli di celluloidi e occhi di celluloidi. Indossava un vestitino blu che le aveva cucito mia madre in un raro momento felice, ed era bellissima. La bambola di Lila, invece, aveva un corpo di pezza gialliccia pieno di segatura, mi pareva brutta e lercia” (Ferrante, p. 26).

dei neri dalla vita della classe dominante bianca che subdolamente detta quali siano i canoni di “bellezza”, ovvero di accettazione nella società in senso lato. Però, come nota argutamente Loredana Di Martino, il razzismo italiano esiste, soprattutto al tempo dell’emigrazione di massa dal sud al nord d’Italia (e all’estero, naturalmente) in cui è ambientato il primo libro, sotto forma di classismo, e Ferrante esplora la difficile relazione tra due bambine marginalizzate da molteplici sistemi di oppressione che possono esacerbare gli effetti del sessismo:

Whereas Ferrante focuses primarily on the intersection between gender and social class and references other structural categories only indirectly, through an exploration of the Orientalist tradition that has evacuated the Italian South from the “imagined community” of the modernized, Northern-centric and less ambiguously *white* nation, I propose that we put her texts in dialogue with those of North American feminists of color who have been among the first to address the issues that might affect women’s sociality within intersectional contexts of difference.⁴³

Non esiste ancora uno studio femminista che analizzi la situazione delle donne dell’Italia meridionale come caso a parte in quella che sembra essere un’uniformità “razziale”: la cultura patriarcale del Sud crea alle donne problemi di emancipazione aggiuntivi, non dissimili da quelli affrontati dal femminismo nordamericano delle donne di colore; Di Martino (e Ferrante) cercano di portare l’attenzione su questa differenza nel contesto “unirazziale” italiano.⁴⁴ In *L’amica geniale* il discorso verte sullo status sociale che denota marginalizzazione storica e geografica sia rispetto alla “Napoli bene”, sia rispetto al Nord dell’Italia (come scoprirà Lenù nei volumi successivi). Le tensioni sociali sono sottolineate dall’uso del dialetto, reso esplicito solo in alcuni momenti di rabbia di personaggi maschili, o altrimenti riportato dalla narratrice che spiega se un discorso viene fatto in dialetto o in italiano. L’italiano per Lenù è una conquista che pian piano

43 Di Martino, “Addressing Each Other’s Eyes Directly”, cit., p. 50.

44 Si pensi agli scritti di Audre Lorde (*Sister Outsider*, Crossing Press, Berkeley 1984), María Lugones (“Toward a Decolonial Feminism”, *Hypatia*, 25, 4, fall 2010, pp. 742-59), o di Gloria Anzaldúa in “Letter to Third World Women Writers” (in Cherrie Moraga e Gloria Anzaldúa, a cura di, *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*, Kitchen Table: Women of Color Press, New York 1981, pp. 165-74), o in *La frontera/Borderlands. The New Mestiza* (Aunt Lute Books, San Francisco 2012).

la isola dal resto dei compagni, che le dà il coraggio di mettere una distanza tra lei e il pericolo⁴⁵ e la fa sembrare più saggia anche quando parla con gli adulti. Lenù acquisisce l'italiano come Lila apprende l'inglese: con suoni a volte approssimativi, non confermati da un uso costante o da un riscontro di pronuncia, come quando al liceo durante un'interrogazione pronuncia "oracòlo" invece di "oràcolo". Per lei: "l'emancipazione [...] richiede un caparbio sforzo di volontà per acquisire un'identità linguistica alternativa".⁴⁶ Per Lila, che legge più di tutti, ha un vastissimo vocabolario passivo e usa termini difficili, l'italiano è un'arma da usare con parsimonia ("all'occorrenza"⁴⁷), mentre la lingua del quotidiano e di battaglia è il dialetto,⁴⁸ anche più volgare di quello che userebbe un uomo ("sferzante, pieno di male parole"⁴⁹), secondo le situazioni. Secondo Laura Benedetti, "nella logica della narrativa di Ferrante l'abilità di uscire dal dialetto, di usarlo senza lasciarsene però influenzare o definire, può essere sicuramente interpretata come un segno del controllo sulla propria esperienza, ma questo approdo terapeutico non viene mai raggiunto con sicurezza".⁵⁰ Sicuramente è vero per Alfonso Carracci, compagno di classe di Lenù e fratello del fidanzato di Lila, che anche se "nelle interrogazioni usava un buon italiano, a tu per tu non usciva mai dal dialetto e in dialetto era difficile ragionare sulla corruzione della giustizia terrena".⁵¹

Questo salto qualitativo è impossibile per Pauline Breedlove, il cui uso del dialetto dell'Alabama la relega a un mondo in cui gente della sua stessa estrazione sociale in Ohio la schernisce,⁵² mentre i bianchi

45 "Dissi in italiano: 'Grazie, ma non possiamo'" (Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 131), dice Lenù ai Solara che le invitano a fare un giro in macchina con cattive intenzioni di possibile stupro, come era avvenuto con l'orfana Ada. Appena Marcello tocca Lenù, Lila gli pianta un trincetto in gola ed usa il dialetto per minacciare: "Disse con calma, in dialetto: 'Toccala un'altra volta e ti faccio vedere cosa succede'" (*Ibidem*).

46 Laura Benedetti, "Il linguaggio dell'amicizia e della città: *L'amica geniale* di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento", *Quaderni d'italianistica*, XXXIII, 2 (2012), pp. 171-87, qui p.182.

47 Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 44.

48 È così anche per i maschi: Antonio si rivolge prima in italiano per far capire a Donato Sarratore che è meglio se gira al largo da sua madre, ma poi, non riuscendo a convincerlo con le buone, gli mette le dita sul petto e dice "in dialetto: 'io non ve lo impedisco. Però vi prometto che se voi togliete a mia madre quel poco di ragione che le è rimasta, vi passerà per sempre la voglia di rivedere questi posti di merda'". Ivi, p. 283.

49 Ivi, p. 57.

50 Benedetti, "Il linguaggio dell'amicizia e della città", cit., p. 181.

51 Ivi, p. 254.

52 "Northern colored folk was different too. Dicty-like. No better than whites for meanness. They could make you feel just as no-count, 'cept I didn't expect it from them". Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 117.

la associano esplicitamente o indirettamente a un animale. Il lettore può seguire il monologo interiore di Pauline nelle parole in corsivo, che sottolineano visivamente il cambio da una scrittura onnisciente ai pensieri in prima persona. Riportando ciò che dice ai tirocinanti il dottore che la visita quando sta per partorire: *"When he got to me he said now these here women you don't have any trouble with. They deliver right away and with no pain. Just like horses"*.⁵³ Per contraddire il dottore, Pauline geme quando le contrazioni si fanno più intense, anche se non soffre più di tanto, cercando di rivendicare il suo status di essere umano: *"I moaned something awful. [...] He must never seed no mare foal. Who say they don't have no pain? Just 'cause she don't cry? 'Cause she can't say it, they think it ain't there? If they looks in her eyes and see them eyeballs lolling back, see the sorrowful look, they'd know"*.⁵⁴ Fallisce miseramente nel tentativo di recuperare una dignità umana perché riesce solo a produrre suoni (gemiti), non parole, così come fallisce la figlia Pecola quando cerca di comprare le caramelle "Mary Jane" dal droghiere, Mr. Yacobowski, e riesce solo a indicarle col dito, dicendo "them". Anche da emigrante polacco frustrato e non perfettamente integrato, il droghiere ha uno status superiore a quello di una bambina nera: *"She looks up and sees the vacuum where curiosity ought to lodge. And something more. The total absence of human recognition – the glazed separatedness"*.⁵⁵ A servizio dai Fishers, Pauline acquista status come serva ideale, docile, perfetta, che si occupa della loro bambina bionda. Le viene persino dato un soprannome, Polly, di solito usato per pappagalli. Di nuovo, Pauline viene equiparata a un animale (anche se indirettamente) e il suo uso del dialetto diventa rassicurante per la padroncina spaventata dall'intrusione di tre bambine nere nel suo mondo: *"Hush, baby, hush. Come here. [...] Don't cry no more"*.⁵⁶

53 Ivi, 124-25.

54 *Ibidem*.

55 Ivi, p. 48. Quando finalmente si riprende dallo shock di essere ignorata come i fiori di tarassaco sul marciapiede, Pecola mangia le agognate caramelle in un rarissimo momento di totale soddisfazione in cui il gesto eucaristico unisce il sacro al profano: il disegno di Mary Jane, bionda e con gli occhi azzurri, introduce l'esperienza mistica per cui scartare e mangiare la caramella significa entrare in comunione con l'ineffabile potere della bella bambina bianca – quello di cui Claudia non riesce a trovare l'origine, quello sprigionato da Shirley Temple ogni volta che Pecola beve il latte (bianco) dal bicchiere con la sua immagine stampata sopra (*"To eat the candy is somehow to eat the eyes, eat Mary Jane. Love Mary Jane. Be Mary Jane. Three pennies had bought her nine lovely orgasms with Mary Jane"*, ivi, p. 50). Attraverso l'assunzione del "corpo" di Mary Jane, Pecola comunica con il "divino" potere dell'oggetto di consumo bianco e raggiunge un'estasi.

56 Ivi, p. 109.

L'impossibile convivenza tra classi diverse è sottolineata in Ferrante dall'escursione (quasi un'incursione) in centro una domenica di aprile, in cui Lila insiste per andare nei quartieri signorili, frequentati dai gagà locali. Scesi dal metrò, i cinque amici osservano il Millecento⁵⁷ dei Solara con altre due ragazze del rione. I soldi dei giovani camorristi mascherano la loro appartenenza a un altro mondo, senza però renderli persone di classe. Ancora prima che scoppi una rissa finita a sprangate, Lenù osserva che entrare in Via Chiaia fosse "come attraversare un confine. Mi ricordo un fitto passeggio e una sorta di umiliante diversità. Sembravano aver respirato un'altra aria, aver mangiato altri cibi, essersi vestite su qualche altro pianeta, aver imparato a camminare sui fili di vento".⁵⁸ Il tentativo fallito di quattro anni prima di uscire dal rione si concretizza, rivelando un mondo ostile, in cui la gente del loro quartiere è tanto invisibile quanto lo è Pecola: "Non vedevano nessuno di noi cinque. Eravamo non percepibili. O ininteressanti. E anzi, se a volte lo sguardo cadeva su di noi, si giravano subito dall'altra parte come infastidite. Si guardavano solo tra di loro".⁵⁹ Quando Frieda e Claudia vanno a cercare Pecola nella casa dei Fisher, attraversano uno stesso tipo di barriera sociale, chiaramente marcata dalla topografia:

We walked down tree-lined streets of soft gray houses leaning like tired ladies... The streets changed; houses looked more sturdy, their paint was newer, porch posts straighter, yards deeper. Then came brick houses set well back from the street, fronted by yards edged in shrubbery clipped into smooth cones and balls of velvet green. The lakefront houses were the loveliest. Garden furniture, ornaments, windows like shiny eyeglasses, and no sign of life. [...] This sky was always blue.⁶⁰

Le distinzioni di classe sono rimarcate all'interno della stessa classe marginalizzata in entrambi i romanzi. Geraldine, una donna proveniente da una delle molte cittadine con un quartiere abitato da neri di classe media, istruita a comportarsi meno "da nera", esprime giudizi di sdegno assoluto nei confronti della sua razza, del tutto equivalenti

57 La FIAT 110/103, probabilmente il modello TV (turismo veloce), autovettura costosa e potenziata a 48 cavalli rispetto al modello precedente, capace di trasportare sei persone. Nel romanzo, è definita al maschile, "il Millecento", secondo una variante regionale.

58 Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 188.

59 *Ibidem*.

60 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 105.

(con le dovute differenze culturali) a quelli espressi dalla maestra Oliviero in Ferrante. Quando Geraldine vede Pecola, attirata in casa sua e percossa dal suo malefico figlio Louis Junior, ne esamina con disgusto il vestito stracciato, le scarpe rotte, eccetera.: "She had seen this little girl all of her life. [...] They were everywhere. [...] taking space from the nice, neat, colored children. [...] 'Get out,' she said, her voice quiet. 'You nasty little black bitch. Get out of my house'".⁶¹ Tutto l'atteggiamento di accettazione di modelli culturali dell'America bianca può essere spiegato con l'interiorizzazione del complesso di inferiorità che teorizza Franz Fanon (*Black Skin, White Masks*),⁶² ma Geraldine ne è un esempio estremo, su cui si scarica la critica più feroce di Toni Morrison. Lo stesso sdegno è espresso dalla maestra a Lenù varie volte: "Lo sai cos'è la plebe, Greco? [...] 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. Lascia perdere Cerullo e pensa a te".⁶³ E ancora, per scoraggiare Lenù dal frequentare Pasquale: "Non perdere tempo con quello. [...] Fa il muratore, non andrà mai oltre".⁶⁴ La difficoltà di fare un salto di classe sociale è espressa silenziosamente dalla professoressa Galiani al liceo classico: prima è colpita dalla profondità di pensiero e dalle capacità espressive di Lenù, ma si adombra quando le chiede che cosa faccia il padre: "'Usciere al Comune'. Si allontanò a testa bassa".⁶⁵ La maestra Oliviero e la professoressa Galiani, entrambe esponenti di due livelli di borghesia napoletana, incoraggiano Lenù con il terribile presentimento che la figlia di un usciere difficilmente potrà diventare molto più di una cartolaia (come teme anche Lenù). Anche qui il complesso di inferiorità è interiorizzato. Tutto questo porta alla crisi di Lenù alla fine del libro, quando si rende conto di essere cambiata durante il passaggio dalla scuola elementare alla media e poi al ginnasio, e di non sentirsi più parte della plebe.⁶⁶ Il salto di qualità, spiazzante, è favorito dal

61 Ivi, p. 92.

62 Grove Press, New York 1967.

63 Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 67.

64 Ivi, p. 120.

65 Ivi, p. 184.

66 Una presa di distanza da Lila si nota già quando Lenù litiga con il professore di religione e si rende conto che l'idea alla base del suo pensiero proviene da Lila, che "non studiava più, stava per diventare la moglie di un salumiere" (ivi, p. 292). Nel categorizzare l'amica come "moglie di un salumiere" Lenù esprime un giudizio di valore classista, pur sentendosi frustrata dal fatto che Lila "vinca" anche da una posizione di inferiorità sociale.

costante sprone di Lila, che forza Lenù a ottenere gli apparentemente irraggiungibili mezzi per uscire dal rione.

Ci sono vari altri esempi di somiglianze tra i due testi: la violenza psicologica, verbale e fisica sulle bambine che cercano di capire il mondo degli adulti per proteggersi (da sberloni, da defenestramenti, da pedofili); la rabbia repressa delle donne relegate in posizioni subalterne e silenziose, che esplode spesso contro altre donne; il corpo menomato della madre di Lenù e di Pecola (entrambe zoppe), che provoca repulsione e volontà di non-identificazione in Lenù⁶⁷ e il parossistico desiderio di avere gli occhi blu in Pecola, che spera così di sfuggire alla bruttezza endemica della sua famiglia; il ciclo mestruale come rito di passaggio terrificante e problematico; lo strapotere dei padri sulle figlie in particolare; il concatenamento di ingiurie che porterebbe a battaglie o a conseguenze epiche, se questi romanzi parlassero di guerrieri o di nobili invece che di classi poco abbienti ai margini delle rispettive società. Infatti, è epico già il "proemio" di entrambi i romanzi, come lo sono le battaglie dei Breedlove, che generano ("breed") sconfitta e trovano nell'incesto e nell'accecamento di Pecola richiami da tragedia greca: Edipo si acceca perché non riesce a sopportare di essere la causa della rovina di Tebe, pur dopo averla salvata, avendo ucciso il padre e sposato la madre. Pecola è resa cieca dalla follia che le fa credere di avere occhi azzurriissimi, anche se forse non i più azzurri in assoluto ("the bluest"), e parla con l'amica immaginaria dell'ostracismo a cui il suo nuovo stato di portatrice di occhi blu la sottopone. Anche lei, come Edipo, è isolata dalla società, vittima dello stupro paterno e dell'incuria della madre. Il neonato, prodotto dell'incesto, che non sopravvive è vittima di una terra cattiva, secondo Claudia adulta: "This soil is bad for certain kinds of flowers. Certain seeds it will not nurture, certain fruit it will not bear, and when the land kills of its own volition, we acquiesce and say the victim had no right to live".⁶⁸ La stessa ineluttabilità del fato che condanna Edipo è anche in queste parole: è la terra che uccide il figlio dell'incesto e fa impazzire Pecola, è la storia che non cambia. In Ferrante, invece, ci sono espliciti racconti epici, come le conseguenze della sconfitta dei maschi nel "duello" a scuola, in cui Lila scatena una serie di ripercussioni violente a catena che

67 Descritta come "matrofobia" da Benedetti (p. 176) nell'articolo già citato.

68 Morrison, *The Bluest Eye*, cit., p. 206.

coinvolgono tutto il vicinato, raccontate a ritmo sostenuto in un lungo paragrafo finale del nono capitolo della prima parte – tutt'affatto simile al racconto del “litigio epocale” che sarebbe scoppiato dopo il matrimonio per il diverso trattamento ricevuto dagli invitati nel penultimo capitolo del volume. O ancora l'amore della vedova Melina per Donato Sarratore, paragonato alla disperazione di Didone per Enea (capitolo diciotto), o il racconto della battaglia “omerica” dei razzi di Capodanno (capitolo ventidue), o l'epica moderna di Lila e Stefano Carracci visti come Jacqueline e John Kennedy nostrani che “si comportavano in un modo che non si trovava nemmeno nei poemi che leggevo a scuola, nei romanzi che leggevo. [...] Non reagivano alle offese”.⁶⁹ Anche in questa dimensione epica dimessa si vede la smarginatura, lo sfaldamento (ma anche la riappropriazione) della storia ufficiale o di storie note, per dare voce a chi, storicamente, non ce l'ha. I *basal readers* che incoraggiano una visione astorica e rosea del mondo o storie più appartenenti ad un immaginario collettivo condiviso da tutto il mondo occidentale, come *Pinocchio* o *Cenerentola* (sia nelle più cruente versioni originali, sia nelle edulcorate versioni di Disney), tendono ad offrire una visione del mondo in cui se uno si comporta bene, seguendo le regole, avrà una vita felice e spensierata. Toni Morrison ed Elena Ferrante ribaltano l'idea del romanzo di formazione e mostrano che, a prescindere dal livello di maturazione ottenuto dalle protagoniste, questo tipo di successo non si verifica – soprattutto in condizioni di subalternità di genere e classe sociale, ai margini di società non predisposte ad accettare voci diverse.

Gloria Pastorino è professoressa di italiano e francese presso la Fairleigh Dickinson University (NJ), dove insegna English e World literature, drama, e film. Le sue pubblicazioni includono *Othello as Interpreted by Luigi Lo Cascio* (Bordighera, 2020), *Beyond the Grave: Zombies and the Romero Legacy* (with Bruce Peabody; McFarland, 2021), *Per amor di battuta. Dario Fo e la reinvenzione della lingua scenica* (Biblion/Scriba, 2023), *L'Eden mancato: traslazioni letterarie nell'immaginario del corpo migrante* (Biblion, 2024), oltre ad articoli sul cinema italiano, cinema e migrazione, teatro italiano, mafia e mascolinità, così come traduzioni per produzioni americane dei drammi di Dario Fo, Luigi Pirandello (*Enrico IV*, Ivan Dee Publisher 2002), Mariangela Gualtieri, Romeo Castellucci, Luigi Lo Cascio, Lella Costa e Juan Mayorga.

69 Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 269.