

Anna Porczyk

Uniwersytet Warszawski

La città “bumeràn” Sulle rappresentazioni di Napoli nell’opera di Erri De Luca ed Elena Ferrante

Abstract: The Bumeràn City. Naples in the Works of Erri De Luca and Elena Ferrante

The aim of this paper is to analyze different aspects of the imagery of Naples in the oeuvre of Erri De Luca and Elena Ferrante, by identifying the multifarious forms of such representations, in the attempt to compare the two Italian authors. The article shows how both writers, so different and so distant from one another from a literary and stylistic point of view, under certain aspects remain very close in their perceptions, which go beyond their common geographical origins.

Keywords: Erri De Luca, Elena Ferrante, Naples, city, representation, imagery

Il primo vero movimento di città si compie nello sguardo.
Silvio Perrella

«Sono di Napoli». Una città che lascia parlare talmente tanto, che basta pronunciarne il nome per emanciparsi da ogni tipo di risposta», scrive nel 2006 Roberto Saviano in *Gomorra* (182 – 183). Già Domenico Rea nel suo saggio del 1955 intitolato “Le due Napoli” sosteneva che ogni tentativo di dare una nuova interpretazione della città corresse il rischio di ripetere ciò che è già stato detto. Eppure, tra la Napoli “vera” e quella narrata vedeva una discordanza e notava in essa una sorta di doppia natura. Secondo Rea tra la città descritta e quella reale vi è la medesima differenza che corre tra l’oggetto materiale e la sua fotografia: nella fotografia perfino i difetti possono essere in un certo senso degni di nota. Il fascino esercitato dalla città trasfigurata porta, tuttavia, alla deviazione della verità, verità che, senza letteratura, è nuda e cruda (Rea 225).

Walter Benjamin, nelle sue riflessioni sulla città di Napoli (1963), riporta l’immagine di un artista di strada che, inginocchiato sull’asfalto, disegna qualcosa sulla pietra con un gesso colorato. Finita l’opera, l’uomo raccoglie le monete gettate in segno di gradimento da un gruppo di spettatori che, dopo parecchi minuti, si scioglie. In pochi attimi l’immagine è completamente calpestata e traspare il grigio del marciapiede che rivela la vera natura del luogo: «Le descrizioni fantastiche di numerosi viaggiatori hanno colorato la città. In realtà essa è grigia: di un rosso grigio o ocre, di un bianco grigio. È assolutamente grigia in confronto al cielo e al mare» (9).

L’obiettivo della presente analisi è quello di evidenziare aspetti diversi della rappresentazione di Napoli nell’opera di Erri De Luca ed Elena Ferrante, nel tentativo di mettere a confronto i due autori. Nell’articolo vorremmo mostrare come i due scrittori, così distanti tra loro, nonché così differenti dal punto di vista letterario, rimangano per certi versi alquanto vicini nelle loro percezioni, perfino al di là della comune origine geografica.

Le immagini di Napoli rintracciabili nella poetica del partenopeo Erri De Luca paiono cartoline postali. Colorate e vivide, fanno venire in mente le fotografie scattate dalla mano maldestra di un bambino per catturare un breve momento della vita urbana. Insieme all'autore, il lettore entra nel chiasso dei quartieri popolari poveri e dei vicoli impregnati del profumo del bucato fatto sventolare e del caffè, nel mondo delle persone semplici, in cui la memoria riconosce il labirinto delle viuzze e la folla della città, dove la distanza tra le persone viene ridotta al minimo. In tale incredibile concentrazione di persone all'interno di un formicaio urbano, i gesti e il dialetto si uniscono a una litania di grida, nonché a un groviglio di interessi e di problemi quotidiani (Ugniewska 98). Le immagini deluchiane non sono quindi mute, silenziose, come quelle elaborate da Silvio Perrella, che pare vogliano chiudere la città in uno scatto - sia verbale che fotografico - per pietrificarla. Avendo finito il suo lavoro all'aperto, il fotografo si ritira nel silenzio del proprio studio e osserva di nuovo la città, frammentata e filtrata, da una certa distanza. Anche De Luca tenta di ottenere un punto di vista nuovo sul luogo attraverso il filtro della memoria, osservandolo e descrivendolo da lontano. La città viene più volte introdotta soltanto tramite ricordi, suoni, profumi e allusioni, e il nome non è nemmeno evocato. Si raggiunge in tal modo un distanziamento sempre soggettivo, ma cosciente, per descrivere il proprio luogo d'origine. Ne *Il più e il meno*, ad esempio, i ricordi dell'infanzia vengono ancorati ai profumi del cibo preparato la domenica, tra l'altro sacralizzato e accostato alla biblica «porzione di manna, pane dei cieli» (18). De Luca adotta la strategia narrativa del distanziamento dalla città anche in *Aceto, arcobaleno*, dove il narratore parla con la voce di un uomo invaso dalle memorie della propria vita sullo sfondo di una Napoli non nominata, ma minuziosamente descritta:

Mi portavi notizie della nostra città. Brulicava di musicanti, di attori, di assassini. Nella periferia alle spalle spuntavano fabbriche tra gli orti, nei vicoli c'era ricchezza, [...] Raccontavi i rumori, io ricordavo odori. Volevo sapere se c'erano ancora sul lungomare i taralli col pepe, ma mi vergognavo di chiederti queste inezie in mezzo a quel trambusto. (109)

«Basta prestare un po' di attenzione per fare un vero e proprio viaggio in pochi centimetri quadrati di mondo visibile, quello di questa fotografia», scrive Perrella, la cui affermazione pare riflettere perfettamente il modo di raccontare di De Luca: lo scrittore napoletano utilizza il filtro della memoria come un fotografo usa la lente della sua fotocamera (12). Già secondo Leopardi la siepe, che limitava lo sguardo, intensificava l'immaginazione di chi la guardava. Per De Luca, proprio come per Perrella, Napoli è una città visibile («La Città possiede vie segrete che sono sotto gli occhi di tutti» [Perrella 19]) dentro la quale esistono città invisibili: un intenso organismo narrativo, un alfabeto che bisogna saper leggere. Ebbene, tutto il mondo è scritto, marcato da segni, inciso con lettere e caratteri che si possono ritrovare perfino al di fuori delle pagine dei libri, scolpite sui volti delle persone, sui loro corpi e nell'intera natura. Per Caia in *Tu, mio* il morso della murena sul palmo di Nicola è «la t yiddish di tate» (91), il giardiniere di *Tre cavalli* ha la vita tatuata in volto, così come ce l'ha il terrorista di *Aceto, arcobaleno* sulla cui fronte l'abitatore della casa vede scritta «la psi, la ventitreesima lettera dell'alfabeto greco» (60). Nella narrativa deluchiana, in cui gli elementi restano in una connessione inseparabile e armonica con l'umanità, nonché con il corpo, poiché esso rimane inciso da segni e da simboli di alfabeti antichi, riemergono quindi, come nota Roberta Tabanelli, le corrispondenze baudelairiane tra segno e natura (74).

Il narratore di Elena Ferrante, invece, pare guardare la città attraverso un paio di occhiali presi in prestito dalla protagonista dell'omonimo racconto di Anna Maria Ortese, in cui Eugenia, bambina affetta da un difetto della vista, vive in un mondo immerso dentro colori vividi che stimolano la sua fantasia. Solo dopo l'intervento della zia, che si offre di comprarle un paio di occhiali, la protagonista sarà in grado di vedere la realtà che la circonda. Purtroppo il risultato è disastroso: la bambina per la prima volta riesce ad osservare la povertà e la miseria della sua città. L'immagine colorata del desiderio e della verità fantastica viene calpestata dal grigio della vita quotidiana lasciando l'individuo da solo nel proprio smarrimento. Come sostiene Rea (225), quando si invita un napoletano a cantare, in questa città dove «un grano di domenica è nascosto in ogni giorno della settimana» (Benjamin 16), egli parla e balla per non deludere il pubblico. Finito lo spettacolo rimane, tuttavia, da solo nella sua miseria e nella brama di (soprav)vivere. Ferrante intraprende il tentativo di affrontare i problemi della realtà napoletana provando ad entrare con la sua scrittura nel "ventre" del "caso Napoli", rilevando la verità - per così dire - nuda e cruda proprio attraverso la letteratura. De Luca, invece, non vuole trovare (e neanche cercare) una qualsiasi verità su Napoli, né combattere con gli stereotipi sviluppatisi non solo nella conoscenza comune dei forestieri, ma prodotti anche dagli stessi napoletani che, come scrive Rea (225), si vedono come personaggi rappresentati dai loro scrittori. Giova notare che è stato proprio De Luca a polemizzare con Ortese nell'articolo intitolato "Cara Ortese, questa non è Napoli" pubblicato sul *Corriere della Sera* e a rimproverarle una visione negativa della città e la mancanza di compassione verso gli umili, rivendicando per la propria arte una diversa "sensibilità" per la povertà e le sofferenze di questa città: «Cara Ortese, questa non è Napoli... Ahi, signora, non è questo il suo modo di muoversi tra le corsie d'emergenza dell'umanità. Introdursi nella miseria altrui con pretesa di visita, senza compassione, è violazione d'intimità e di domicilio» (De Luca, *Cara Ortese*). Attratta dalla visione ortesiana della città, e soprattutto dal racconto *La città involontaria*, si dichiara invece Ferrante che nella lettera a Goffredo Fofi afferma: «Se riuscissi a scrivere ancora di quella città, proverei a fabbricare un testo capace di esplorare la direzione indicata in quelle pagine, una storia di piccole violenze miserabili, un precipizio di voci e vicende, gesti minimi e terribili» (*Frantumaglia* 60).

«Oggi so che quando scrivo una storia capitata lì, lei, la città, è la protagonista e le persone soltanto comparse» - scrive De Luca nel suo primo romanzo intitolato *Non ora, non qui* (13). L'affermazione pare vera anche per il narratore ferrantiano, per il quale la condizione della città meridionale rispecchia, come alla fine scopre Elena, la protagonista del ciclo *Lamica geniale* (2011 - 2014), lo stato dell'intero mondo contemporaneo. Ebbene, all'inizio, nel periodo dell'infanzia, in cui l'immaginazione rimane sia intensificata che, allo stesso tempo, limitata dalla "siepe del rione", la situazione non si dimostra particolarmente drammatica. La violenza, ad esempio, da sempre presente nella vita della piccola Lenù, all'epoca non pare particolarmente crudele agli occhi della protagonista: essa esiste e basta, fa parte della vita di ogni persona che lei conosce. È con il passare del tempo, nonché con l'ampliamento dello sguardo, che Elena prende coscienza della realtà e del mondo, scoprendo, passo dopo passo, che l'istruzione e lo studio, che credeva sinonimi di successo e della possibilità di liberarsi dai propri vincoli genealogici, non le garantiranno una vita del tutto felice. L'uomo, come si rende conto la protagonista, se nato tra la plebe, rimane sempre plebeo nei confronti degli altri, più bravi, meglio istruiti, più ricchi, più raffinati. Sembra, tuttavia, che la natura plebea sia non solo questione di origini, bensì uno stato d'animo. La consapevolezza della propria provenienza irrompe all'improvviso, nelle conversazioni, nei litigi, nei conflitti, nonché nelle emozioni dei personaggi, ad esempio attraverso l'uso del

dialetto. Il grigio dell'ambiente in cui cresce Elena, quindi, si estende gradualmente e copre un'area sempre più ampia, passando da quella del rione a quella dell'intera città di Napoli, di tutta Italia e, infine, del mondo:

“Sai cos'è la plebe?”. “Sì, maestra”. Cos'era la plebe lo seppi in quel momento, e molto più chiaramente di quando anni prima la Oliviero me l'aveva chiesto. La plebe eravamo noi. La plebe era quel contendersi il cibo insieme al vino, quel litigare per chi veniva servito per primo e meglio, quel pavimento lurido su cui passavano e ripassavano i camerieri, quei brindisi sempre più volgari. Ridevano tutti, anche Lila, con l'aria di chi ha un ruolo e lo porta fino in fondo. (Ferrante, *L'amica geniale* 326)

Sia per Ferrante che per De Luca Napoli è, come accennato, un organismo, vivo e pulsante, che risiede nello spazio circoscritto e soffocante dei suoi vicoli stretti e labirintici. Elena vi è connessa da un legame indissolubile e prova verso la città sia una forte nostalgia che un inestricabile sentimento di rancore. Nella poetica ferrantiana il luogo di origine sembra incarnarsi nelle figure dei suoi abitanti: ad esempio in quella di Lila, la seconda amica geniale, o quella del fantasma di una signora napoletana abbandonata che continua ad apparire nell'immaginazione di Olga, la protagonista de *I giorni dell'abbandono*. Delia, ne *L'amore molesto*, riesce invece a trovare a Napoli una sua storia personale, in quanto la città è da lei equiparata, in un certo senso, alla propria madre ed alla sua forza avvolgente. Ebbene, Napoli è, appunto, anche una madre¹ alla quale l'uomo deve sia la propria vita che l'inseparabile connessione, come se vi fosse attaccato tramite un cordone ombelicale: elastico che, se non tagliato, si estende e lascia una certa - illusoria - possibilità e dose di libertà di movimento, trascinandolo, tuttavia, sempre verso di sé. Per i due autori Napoli possiede una connotazione femminile, quella di una simbolica «città madre», come avviene nel caso delle città bibliche (Frye 206). La madre, sostiene Northrop Frye, è fra i due genitori quella da cui l'uomo deve riuscire a staccarsi per portare a completamento la propria nascita nel mondo (148). Se non è in grado di combattere il sentimento di ansia, rischia di non essere mai capace di trovare il proprio posto nella realtà. La vita umana, scrive De Luca, inizia con la metaforica cacciata dal paradiso che consiste nella separazione del figlio dalla madre attraverso il parto. A un livello simbolico, invece, tale distacco è per l'autore la separazione dalla città-madre, distacco con il quale egli non è mai pienamente riuscito a riconciliarsi. L'abbandono della città natale costituisce quindi per il narratore di De Luca una liberazione, creandogli al contempo un perenne legame con le proprie radici, il che diventa motivo dell'incessante ricerca di un'appartenenza alternativa. Le protagoniste di errante, invece, non riescono mai a liberarsi dalla loro città, anche se lasciarla diventa il loro obiettivo, che realizzano abbandonandola fisicamente, se si escludono sporadici e temporanei ritorni. Per Elena la partenza diventa una sorta di ossessione che accompagna le sue scelte sin dal periodo scolastico. Lenù cresce, riceve l'istruzione, nel terzo volume della tetralogia sposa Pietro Airola, figlio di un influente professore di Padova, si trasferisce nell'Italia settentrionale, conosce persone autorevoli, viaggia, pubblica libri. La città natale, tuttavia, continua a tornare, non solo nella figura di Lila, ma anche in momenti fortemente emotivi, in cui erompe nel dialetto, riappare nella figura della madre, affetta da un difetto fisico che la rende zoppicante, e nel terrore di Elena di diventare come lei. Non assomigliare

¹ A proposito dell'immagine della città identificata come figura femminile cfr. W. Toporow *Miasto i mit* (2000).

alla madre è il sentimento che accompagna anche un'altra protagonista ferrantiana, Delia, in *L'amore molesto*, che dopo il suicidio della madre Amalia, si reca a Napoli per assistere al suo funerale. Delia guarda la città, che non le appartiene più, da una certa distanza, confondendo l'immagine della madre con quella della città: odiata e amata al medesimo tempo. Non essere come la madre vuol dire non rimanere, come lei, una parte di Napoli, danneggiata e lesa, tenera ma sempre claudicante. Ebbene, sostiene Ambra Pirri, la madre è colei che tira sempre indietro e non consente né emancipazione né allontanamento, permettendo nel migliore dei casi solo la fuga (68). Infine, la città torna nella storia d'amore di Elena e Nino Sarratore, «il personaggio di donnaiolo che attraversa l'intera quadrilogia come un *sex symbol*» (Crispino 23), che la protagonista ama da quando era giovane e che, anche se istruito, salottiero, viaggiatore, fa da e per sempre parte della città, del passato, costituendo un elemento di connessione del dopo con il prima. Poiché la città lascia una sua perenne impronta, «ferisce a morte» come scriveva Raffaele La Capria, e la fuga da essa suscita un misto di dolore e di nostalgia, dato che la rottura definitiva rimane del tutto impossibile. Il passato tornerà sempre a far parlare di sé, come il «bumeràn» lanciato dal giovane protagonista di *Montedidio* (De Luca). Nell'ultima scena della serie ferrantiana, Elena, ormai donna di età avanzata, trova nella sua casella postale la bambola di pezza che aveva perso con Lila nella prima scena del romanzo. Con questo gesto, apparentemente innocente, il passato torna spietatamente e fa capire che Napoli è ovunque. La città meridionale simboleggia, in questo senso, il crollo dei valori dell'Europa; come ne *La pelle* di Curzio Malaparte, dove la condizione di Napoli è quella del mondo intero: la Napoli grottesca, tormentata di fame ed epidemie, ricorda il crollo dell'intero continente, sconfitto, umiliato e affamato. La "pelle" del titolo è simbolo dell'egoismo, della devastazione morale e dell'istinto di sopravvivenza. La visione della realtà pare quindi alquanto pessimistica: il sud è colpevole e questa sua colpevolezza contagia il resto del mondo. Per questo motivo liberarsi è impossibile: la città, così temuta da Elena per la paura di esserne catturata, alla fine la imprigiona. Nei periodi di assenza, di illusoria libertà, Napoli rimane abbandonata e soffre come un essere umano. In De Luca, invece, è il personaggio a sentire la nostalgia della città, che non prova né rancore né rabbia nei suoi confronti, bensì la vede come simbolo delle radici e dell'origine. Il protagonista di *Tre cavalli*, ad esempio, durante la fuga dall'Argentina e dalla dittatura, viene colpito da una carta geografica con il mondo capovolto: il "sud dell'anima", ovvero la "terra interiore" che dà vita ai sentimenti dell'uomo, è intesa come sinonimo di una libertà fisica e morale, diventa un'accusa rivolta al nord, ossia il resto del mondo, percepito, in questo caso, come colpevole. Così si esprime un sentimento di incessante nostalgia per il viaggio verso il "sud dei sentimenti", inteso come esodo, oltre che semplice fuga, ma anche come una sorta di discesa verso il passato nel tentativo di recuperarlo. Tuttavia, il sentimento di accusa e di colpevolezza è una delle forme di fedeltà di De Luca a una lunga e intensa appartenenza politica:

Sul muro dirimpetto c'è una carta geografica del mondo. E capovolta, con l'Antartide in alto. Si accorge che la fisso. "Sei del nord," dice, "quelli del nord restano scemi a guardare il loro bel pianeta sottosopra. Per noi invece il mondo sta così, col sud in alto." [...] Teste di nord, teste cieche siete. Si capisce la terra solo se la rigiri così [...] perché qui è il principio, l'alto della terra. (De Luca, *Tre cavalli* 91)

Sia in De Luca che in Ferrante il rapporto con la città pare una relazione di amore e odio. È Napoli, la temuta e soffocante Napoli, a generare il testo e la scrittura. Senza di essa,

Elena perde ispirazione e le idee per i propri libri. Senza di essa, il narratore di De Luca risulterebbe privato della sua personalità, poiché la città rimane sempre uno spazio di esperienze reali o immaginarie, ma innanzitutto uno spazio di narrazione in cui vengono ambientate le storie. La formazione della propria identità attraverso il filtro della città natale viene confermata da De Luca nell'introduzione al suo primo romanzo, *Non ora, non qui*:

[...] quella città mi è stata causa ed io uno dei suoi effetti. [...] risalgo a lei, alla città che mi è stata causa, spinta che mi ha scaraventato via. Di lei riconosco il guizzo dentro la mia lingua italiana, sasso che rompe il vetro, libera il canarino in gabbia, gli consegna il mondo, servito sul vassoio di un davanzale. (13)

Il rione, stretto, rumoroso, vivido, "poroso", costituisce uno dei numerosi ingranaggi che fanno parte ed azionano il meccanismo che costruisce e dà vita all'intera città. Il quartiere, sia in De Luca che in Ferrante, non è esclusivamente un luogo, bensì una condizione condivisa da tutti i suoi abitanti: «una casa in comune», come la chiama Rea, dove i napoletani restano quando i «re, governanti, turisti e poeti passano e se ne vanno» (242). Per questo motivo il sentimento di collettività e «mutuo soccorso» è, come già notava Benjamin, fondamentale, in quanto «le azioni e i comportamenti privati sono inondatai da flussi di vita comunitaria» (Benjamin 22). La differenza nella rappresentazione letteraria del quartiere sta nel fatto che in quella elaborata da De Luca il lettore sente quasi la voglia di abitare: sembra che l'onnipresente miseria non reprima né la gioia di vivere, né i colori che riempiono la vita quotidiana del rione. Il quartiere di Lila ed Elena, invece, è grigio, la miseria non solo non permette all'uomo di vivere dignitosamente, ma è anche origine e incentivo di ogni altra piaga e malattia di questo luogo: della falsità, della depravazione, della disuguaglianza sociale. Il rione sembra un "pozzo", per rifarci al termine di Rea, da cui è impossibile fuggire, un "pozzo" senza prospettive, in quanto profondo ed immutabile. Ogni tentativo di liberarsi, anche se a volte apparentemente riuscito, risulta una vana speranza: la città continuerà ad apparire e scomparire, come un fantasma. Sebbene la protagonista della quadrilogia partenopea non tornerà più a Napoli, saranno Napoli e Lila a bussare alla sua porta con la mano di una bambola di pezza. Proprio come la poverella de *I giorni dell'abbandono*, che simboleggia il passato meridionale della protagonista, bussa alla porta del mondo di Olga, che soffrendo il trauma della separazione dal marito, continua a vedere il fantasma della signora napoletana. Olga non vuole diventare come la donna abbandonata che l'ha segnata da bambina, poiché si sente frutto di un'altra cultura: benché provi che l'abbandono sia l'annullamento dell'essere umano, si risollewa e continua a vivere. Ebbene, nell'immaginario di Ferrante Napoli, come giustamente nota Lidia Curti, è un «luogo da cui si fugge, ma poi sempre si resta» (36). In De Luca, invece, la città pare l'anticamera di qualcosa di grandioso, di promesso ed affascinante, di un obiettivo da raggiungere. Napoli costituisce pertanto anche un luogo di attesa: ad esempio per Rav Daniel, il calzolaio di *Montedidio*, è un'anticamera di Gerusalemme in cui egli sente la continua nostalgia del paese d'origine, Israele. Alla fine Rafaniello volerà verso la sua terra promessa con le ali che gli spunteranno dalla gobba e lo porteranno verso la libertà. Per il narratore di Ferrante non esiste la libertà, solo viaggi temporanei che danno l'illusione di sentirsi slegati, ma prima o poi la città tirerà il suo guinzaglio, portando una sensazione di amarezza.

Possibili consolazioni, sia per i protagonisti di De Luca che per quelli di Ferrante, paiono il mare e l'isola. L'isola, che dà vita ai sentimenti dell'uomo, viene percepita come sinonimo di libertà fisica e morale. Nelle opere deluchiane l'infanzia torna spesso

accompagnata sia dagli spazi chiassosi di Napoli che dalla dimensione aperta e liberatoria del mare. L'io narrante contrappone l'immenso e il largo delle onde alla costrizione della città rumorosa e sovraffollata. Ad esempio in *Tu, mio*, l'iniziazione al mondo si compie attraverso percezioni, come quelle del mare, esperienze, come quella della pesca, nonché episodi diventati tappe importanti nella memoria del protagonista, come quello del morso della murena. Sono tutte manifestazioni del valore della terra a cui si aspira di ritornare. L'isola, benché sotto certi aspetti luogo di separazione, viene piuttosto presentata come luogo idillico, concetto accostabile sia al paradiso perduto, il «giardino incantato dell'infanzia», che ad una terra promessa e ad un sinonimo di libertà (De Luca, *E disse* 40). Ne *Le sante dello scandalo* De Luca afferma che la terra promessa, in quanto «brulica di popoli e di idoli», è il contrario di un'isola deserta e del «mondo vuoto dopo il diluvio» (12). Ischia, tuttavia, non è desertica, bensì piena di voci, di risate e delle grida di ragazzi che passavano in quell'ambiente idillico le loro vacanze: «Da ragazzi d'estate aspettando il mese di Ischia, freschi di promozione andavamo a fare i primi bagni sul litorale che scendeva verso il mare con banchi di tufo giallo e ruvido, pensando alle spiagge soffici dell'isola vicina» (De Luca, *Aceto, arcobaleno* 66).

Sia nell'immaginario deluchiano che in quello di Ferrante l'isola è come il giardino edenico, da un lato chiuso, immune agli impulsi esterni, dall'altro luogo di un'eterna estate² in cui l'uomo può finalmente sentirsi libero³ e felice⁴. Quando Lenù va in vacanza sull'isola, pare liberarsi dal grigiore, sia quello fisico dell'ambiente che la circonda, della pelle stanca e ingrigità, sia del "grigio mentale", ovvero della chiusura e del marasma della vita quotidiana. Il soggiorno isolano risana il corpo e l'anima: sull'isola fiorisce l'amore, avvengono, come in De Luca, episodi che costituiscono tappe importanti nella memoria della protagonista, quali le esperienze sentimentali e l'iniziazione sessuale. L'isola rende Elena più bella, la sua pelle prende colore e i capelli si schiariscono: «L'acqua di mare, il sole mi cancellarono rapidamente dal viso l'infiammazione dell'acne. Mi brucia, mi annerii. (...) Insomma, gli ultimi dieci giorni di luglio mi diedero un senso di benessere fino ad allora sconosciuto» (Ferrante, *Lamica geniale* 206). Ciononostante si tratta sempre di cambiamenti illusori, poiché, dopo il ritorno in città, il colore sbiadisce⁵. La guarigione è, pertanto, solo apparente: in realtà l'isola si rivela un covo di inganno, corruzione e tradimento. Inoltre, i brevi attimi di dimenticanza goduti da Elena, Lila e le loro amiche vengono interrotti dalle regolari visite dei compagni, che le riportano con i piedi per terra, più volte usando anche la violenza, distruggendo i sogni e le aspettative adolescenziali delle giovani donne. Al rientro a Napoli, la realtà torna con forza raddoppiata: è Lila ad affermare che il mare e la libertà sono pura menzogna e "se ci vai vicino (...) ti accorgi che è monnezza, lota, pisciaccia, acqua impestata" (Ferrante, *Storia della bambina perduta* 120). La liberazione, dunque, non esiste.

2 "Sarà sempre estate [...] come a Ischia" (De Luca, *Aceto...*, 73).

3 "L'oceano età una via di fuga per noi del Sud. Dava l'assoluzione, impossibile in terra" (De Luca, *Il giorno prima della felicità*, 130).

4 "Davò il nome dell'isola a questa libertà" (De Luca, *Il più e il meno*, 54).

5 "Mi guardai allo specchio e anch'io mi meravigliai: il sole mi aveva resa di un biondo splendente, ma il viso, le braccia, e le gambe erano come dipinti d'oro scuro. Finché ero stata immersa nei colori di Ischia, sempre tra facce bruciate, la mia trasformazione mi era sembrata adeguata all'ambiente; ora, una volta restituita al contesto del rione, dove ogni viso, ogni via erano rimasti di un pallore malato, mi parve eccessiva, quasi un'anomalia. La gente, le palazzine, lo stradone trafficatissimo e polveroso, mi diedero l'impressione di una foto mal stampata come quelle dei giornali" (Ferrante, *L'amica geniale*, 229).

La città, abbiamo detto, è per ambedue gli autori una condizione condivisa dai suoi abitanti, non solo esternamente, ma anche interiormente. Ogni napoletano la porta sempre con sé, nella cadenza delle frasi, nell'accento, nel linguaggio usato prima di tutto in momenti di profonda commozione o agitazione. Il dialetto è per De Luca la lingua delle emozioni, imparata "per strada", nella vita quotidiana, obbligatoria per sentirsi parte di una comunità. In tale quadro, essa incarna un altro elemento del concetto onnicomprensivo di "Napoli" e della "napoletanità" percepita attraverso il prisma delle immagini e, in questo caso, dei suoni, incisi nella memoria. L'italiano, invece, che sonnecchia quieto nelle pagine dei libri è contrapposto alle urla, ai rumori e alle grida dei napoletani, e offre ad esempio al protagonista adolescente di *Montedidio* un'opportunità per uscire dal "ghetto del dialetto", come lo chiama Joanna Ugniewska (96): «Io lo conosco perché leggo i libri della biblioteca, ma non lo parlo. Scrivo in italiano perché è zitto e ci posso mettere i fatti del giorno, riposati dal chiasso del napoletano» (De Luca, *Montedidio* 7). D'altronde, a volte è proprio il napoletano ad essere percepito come una via di fuga dall'italiano rigido e imposto dallo Stato, come ricorda il narratore, alter ego di De Luca, de *Il più e il meno*: «La lingua imbalsamata faceva parte di una sottomissione generale al potere adulto. Nell'intervallo tra le ore ci sfogavamo col dialetto» (9). Anche per Lenù l'apprendimento della lingua italiana è un'opportunità, mentre il napoletano appare come una minaccia per la lingua. Elena, Leda, Delia, Olga non usano il dialetto per scelta, avendo l'impressione che esso sia ostile. D'altronde, rigettandolo, le protagoniste si privano volontariamente di una parte inscindibile della loro personalità, nonché di una sorta di deposito di esperienze primarie che custodisce segreti che non possono entrare del tutto nell'italiano.

Napoli, nonostante il gran numero delle sue rappresentazioni, non è mai insipida. Fabrizia Ramondino la definiva un caleidoscopio, colorato e alquanto complesso, il cui sfondo rimane, tuttavia, sempre grigio (IX). Walter Benjamin la chiamava una città porosa, per De Luca, invece, essa è acustica e verticale. Gustaw Herling-Grudziński la descriveva come densa, proprio come le "città nascoste" di Calvino: Olinda (una città dentro un'altra [Calvino 126 – 127]) e Marozia (una città che «consiste di due città: quella del topo e quella della rondine» [Calvino 151]). Anche il narratore di Valeria Parrella, per il quale Napoli pare spesso un puro sfondo delle opere in essa ambientate e la cui presenza si manifesta principalmente nelle espressioni dialettali dei protagonisti, ad un certo punto dichiara: «Il problema vero non fu mai lasciare l'Italia, ma lasciare la città» (20). Sembra quasi che agli scrittori napoletani si imponga ogni volta di prendere posizione nei confronti della città in cui vivono, hanno vissuto o sono nati, nonché di intraprendere il tentativo di riconciliarsi con essa in qualche modo. Rimane da chiedersi se riconciliarsi con Napoli sia del tutto possibile. Tenta di farlo Saviano, liberando la città dagli stereotipi del paradiso turistico; l'aveva già tentato in *Cristo si è fermato a Eboli* Carlo Levi, al quale, paradossalmente, è stata rimproverata l'ulteriore produzione di stereotipi. Ci ha provato anche Pier Paolo Pasolini nella lettera a *Gennariello* (*Lettere luterane*, 1976), descrivendo la Napoli degli anni '70 come un luogo non "inquinato" dal boom economico, affollato da abitanti gioiosi in quanto immobili, senza preoccupazioni, immersi nella loro ignoranza e nell'illegalità. Napoli, nelle sue rappresentazioni letterarie, pone sempre una questione di responsabilità, poiché proprio dai napoletani ci si aspetta una giustificazione della loro provenienza, nonché un chiarimento della propria posizione nei confronti di altri autori partenopei. Una cosa è certa: Napoli, seppur grigia, sa sempre di qualcosa e, anche quando a sentirne il nome, il primo pensiero a balenare nella mente del lettore è "di nuovo?", la città non smette di tornare, come un *bumeràn*, nelle sue numerose rappresentazioni letterarie.

Bibliografia

- Benjamin, Walter. *Immagini di città*. Tr. Hellmut Riediger. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2007.
- Calvino Italo. *Le città invisibili*. Milano: Garzanti, 2015.
- Crispino, Anna Maria; Vitale, Marina. "Introduzione". *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*. A cura di Crispino, Anna Maria; Vitale, Marina. Guidonia Montecelio: Iacobelli Editore, 2016.
- Curti, Lidia. "Tra presenza e assenza". *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*. A cura di Crispino, Anna Maria; Vitale, Marina. Guidonia Montecelio: Iacobelli Editore, 2016.
- De Luca Erri. *E disse*. Milano: Feltrinelli, 2011.
- De Luca Erri. *Tre cavalli*. Milano: Feltrinelli, 2010.
- De Luca, Erri. "Cara Ortese, questa non è Napoli". *Corriere della Sera*, 21 maggio 1994.
- De Luca, Erri. *Aceto, arcobaleno*. Milano: Feltrinelli, 2010.
- De Luca, Erri. *Il più e il meno*. Milano: Feltrinelli, 2015.
- De Luca, Erri. *Il giorno prima della felicità*. Milano: Feltrinelli, 2009.
- De Luca, Erri. *Le sante dello scandalo*. Firenze: Casa Editrice Giuntina, 2011.
- De Luca, Erri. *Montedidio*. Milano: Feltrinelli, 2013.
- De Luca, Erri. *Non ora, non qui*. Milano: Feltrinelli, 2013.
- De Luca, Erri. *Tu, mio*. Milano: Feltrinelli, 2011.
- Ferrante, Elena. *Frantumaglia. Nuova edizione ampliata*. Roma: Edizioni e/o, 2016.
- Ferrante, Elena. *Lamica geniale*. Roma: Edizioni e/o, 2011.
- Ferrante, Elena. *Storia della bambina perduta*. Roma: Edizioni e/o, 2014.
- Frye, Northrop. *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*. Torino: Einaudi, 1986.
- Ortese, Anna Maria. *Il mare non bagna Napoli*. Milano: Adelphi Edizioni, 1994.
- Parrella, Valeria. *Mosca più balena*. Roma: Minimum fax, 2009.
- Parrella, Silvio. *Doppio scatto*. Milano: Bompiani, 2015.
- Pirri, Ambra. "Elena Ferrante: nomi e corpi ambivalenti". *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*. A cura di Crispino, Anna Maria; Vitale, Marina. Guidonia Montecelio: Iacobelli Editore, 2016.
- Ramondino, Fabrizia; Müller, Andreas Friedrich. *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*. Torino: Einaudi, 1992.
- Rea, Domenico. *Quel che vide Cummeo*. Milano: Mondadori, 1955.
- Saviano, Roberto. *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milano: Mondadori, 2006.
- Tabanelli, Roberta. "Corpo d'operaio e d'assassino". *Scrivere nella polvere. Saggi su Erri De Luca*. A cura di Ruthenberg, Myriam Swennen. Pisa: Edizioni ETS, 2004.
- Toporow, Władimir. *Miasto i mit*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2000.
- Ugniewska, Joanna. *Miejsca utracone*. Warszawa: Zeszyty Literackie, 2014.

