

Adalgisa Giorgio

NAPOLITRA ESSENZA E PROCESSO: IL CASO DI ANTONELLA CILENTO

Introduzione: essenza, differenza, soggetto nomade, Napoli

La pubblicazione di *Nomadic Subjects* di Rosi Braidotti nel 1994 (*Soggetto nomade*, 1995) aprì le porte a una comprensione teorica della soggettività femminile in movimento che era andata emergendo nella scrittura delle donne dopo il 1968. Braidotti offriva una chiave interpretativa particolarmente adatta alle opere di scrittrici come Fabrizia Ramondino – napoletana di nascita, europea di formazione e transnazionale di spirito – che mettono in scena una soggettività permeabile, allo stesso tempo nomadica e situata, che si trasforma nell'incontro con altri soggetti avvalendosi dei retaggi culturali passati e presenti:¹ il nomadismo è “una tecnica di ri-collocazione strategica che ci consente di salvare del passato ciò che ci occorre per tracciare percorsi di mutamento della nostra vita, qui e ora”.² Braidotti invocava la strategia della “mimesi”, propugnata da Luce Irigaray, che usa il potenziale sovversivo della ripetizione per attaccare “dall'interno il magazzino di immagini e concezioni di *donna* codificate dalla cultura in cui viviamo”, perché le donne possano “riappropriarsi della struttura multistratificata della loro soggettività in quanto luogo o sedimentazione storica di significati e di rappresentazioni che devono essere erosi”.³ Dichiarava

¹ Cfr. Adalgisa Giorgio, *Moving Across Boundaries: Identity and Difference in the Work of Fabrizia Ramondino*, “The Italianist”, n. 18, 1998, pp. 170-186, e *From Naples to Europe to the Global Village: Identity, Time and Space in Fabrizia Ramondino's L'isola riflessa (1998)*, “The Italianist”, A. XXV, n. 1, 2005, pp. 72-96.

² Rosi Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, a cura di Anna Maria Crispino, tr. it. di Anna Maria Crispino e Tina D'Agostini, Donzelli, Roma 1995, pp. 8-9. Si veda anche l'edizione italiana riveduta *Nuovi soggetti nomadi*, a cura di Anna Maria Crispino, Luca Sossella, Roma 2002 (p. 18): https://www.academia.edu/854917/Nuovi_Soggetti_Nomadi (ultimo accesso 8 agosto 2017).

³ Rosi Braidotti, *Soggetto nomade*, op. cit., p. 46, corsivo nel testo (*Nuovi soggetti nomadi*, op. cit., pp. 60-61).

altresí di essere d'accordo con l'idea della teorica post-coloniale indiana Gayatri Spivak che un certo essenzialismo può essere una strategia necessaria.⁴

La difesa della differenza da parte di Irigaray, Braidotti e Spivak implica, infatti, una difesa dell'essenza che rovescia la condanna femminista di quest'ultima come dato biologico immutabile nel tempo e nella storia e dell'essenziismo come un pensiero negativo che si regge su questo determinismo biologico. "Perché essere così apprensive sull'[essenza]?", ci chiede Spivak: "Dovremmo declassare la parola «essenza», perché senza un'essenza minimizzabile, un'essenza come *ce qui reste*, un'essenza come ciò che rimane, non c'è scambio. La differenza articola queste essenze negoziabili. Non c'è tempo per essenza/antiessenza".⁵ Per Spivak l'essenziismo strategico è un progetto e una pratica dei gruppi subalterni, come le donne, le colonizzate e le minoranze etniche, le quali si "autoessenzializzano" – si servono dell'essenza a loro attribuita in modo strategico e per fini "politici" – allo scopo di difendere la propria differenza e allo stesso tempo scardinare l'essenza e indurre cambiamenti nella propria condizione di subalternità. L'essenziismo strategico deve essere perciò seguito da una fase trasformativa che Spivak definisce *agency*: autodeterminazione, operatività.⁶ Braidotti approfondisce il soggetto nomade in *Metamorphoses* (2002, *In metamorfosi*, 2003), coniugando la nozione di soggettività di Gilles Deleuze e Félix Guattari come "rizoma nomadico" – una soggettività caratterizzata cioè da processi e transizioni, dal posizionamento a metà strada tra stati diversi e da interconnessioni e interazioni pluridirezionali – con la teoria materialista della differenza sessuale di Irigaray. Il risultato è una teoria di "divenire-donna" che permette essenza e processo.

La mobilitazione dell'essenza-differenza, sessuale e altra, in un contesto dinamico e trasformativo è una strategia produttiva per una lettura delle rappresentazioni letterarie di Napoli per molte ragioni. Napoli ha una sua forte specificità all'interno della nazione, ma allo stesso tempo è una città dal patrimonio culturale e storico variegato e cosmopolita, posizionata com'è sul pun-

⁴ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York 1994, p. 177 (2011, p. 122). Cito l'edizione inglese perché il riferimento a Spivak manca nelle edizioni italiane.

⁵ Gayatri C. Spivak, *In a Word: Interview with Ellen Rooney, Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York & London 1993, pp. 1-23 (p. 18). Traduzione nostra.

⁶ Gayatri C. Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, op. cit., p. IX.

to di incontro tra l'Europa e l'Oriente.⁷ In essa natura e cultura si intrecciano e spesso diventano indistinguibili. Con l'annessione all'Italia, Napoli è venuta a occupare una posizione di alterità, ovvero di subalternità, per usare il termine gramsciano adottato da Spivak, o minoritaria, in termini braidottiani. Questo posizionamento accomuna Napoli al femminile/materno: le donne sono l'altro dell'uomo, Napoli e il Sud sono l'altro dell'Italia o del Nord. Napoli è inoltre stata ed è ancora immaginata e rappresentata da scrittrici e scrittori napoletane/i come corporeità femminile sensuale, trasgressiva, a volte eccessiva e perfino malata: si pensi al *Ventre di Napoli* (1884, 1906) di Matilde Serao e alle rappresentazioni della città come abietto materno di Domenico Rea in *Una vampata di rossore* (1954) e in *Ninfa plebea* (1992), di Michele Serio in *Pizzeria Inferno* (1994) e di Giuseppe Montesano in *Nel corpo di Napoli* (1999).⁸ La dimensione femminile è particolarmente importante in quanto avvicina Napoli al soggetto nomade femminile e dinamico braidottiano. Se proviamo a sostituire "donna", "femminile" e "sessuale" con "Napoli" e "napoletano/a" nella seguente difesa della differenza sessuale di Braidotti, troveremo che il brano funziona perfettamente come difesa della differenza napoletana:

Se non intendo abbandonare l'impostazione della differenza sessuale [napoletana], è perché in essa elementi volontari e inconsci si combinano in modo da rendere giustizia alla complessità del soggetto. Seguendo Irigaray, la strategia più adeguata consiste nel *mettere mano* alla riserva di immagini, concetti e rappresentazioni delle donne [di Napoli], dell'identità femminile [napoletana], così come sono stati codificati dalla cultura in cui siamo. Se "essenza" significa sedimentazione storica di prodotti discorsivi a più strati, questo stock di definizioni, requisiti e aspettative riguardanti le donne [Napoli] o l'identità femminile [napoletana] – questo repertorio di narrazioni regolatrici tatuate sulla nostra pelle [sulla pelle delle/dei napoletane/i] –, allora sarebbe illusorio negare che tale essenza non solo esiste, ma è anche prepotentemente attiva.⁹

⁷ Si veda Iain Chambers, *Le molte voci del Mediterraneo*, tr. it. di Sara Marinelli, Raffaello Cortina, Milano 2007 (*Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity*, Duke University Press, Durham, NC, & London 2008).

⁸ Fabrizia Ramondino propone un'immagine benevola di Napoli come balia in *Taccuino tedesco*, La Tartaruga, Milano 1987, p. 144; *Taccuino tedesco 1954–2004*, a cura di Valentina Di Rosa, Nottetempo, Roma 2010, p. 192.

⁹ Rosi Braidotti, *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, tr. it. di Maria Nadotti, Feltrinelli, Milano 2003, p. 56, corsivo nel testo (*Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity Press, Cambridge 2002).

Cogliamo altre risonanze e corrispondenze tra Napoli e il femminile/materno: Irigaray “toglie la madre dalla posizione di significante privilegiato di mancanza e riconfigura la sessualità femminile come molteplicità e porosità, piuttosto che come unicità e rigidità”.¹⁰ La porosità è una caratteristica di Napoli derivante dalla pietra con cui è costruita e da cui deriva a sua volta la sua poliedricità: il tufo è una spugna che “Assorbe, si impregna, si inzuppa. Poi consuma, espelle, elimina. Qui finisce e ricomincia il gioco delle invenzioni”.¹¹ Questa porosità determina anche la sua speciale “cartografia” (per usare un altro termine deleuziano), perché a Napoli, come ricorda Massimo Cacciari sulla scia di Walter Benjamin, “nulla avanza secondo linee rette, roture”: la forma delle città mediterranee “non si sviluppa mai per progetti, per programmi, per a priori [...] a Napoli anche la vita sociale sembra procedere per *hazard*”, invitandoci a muoverci al di fuori di “gerarchie fisse, di «corpi rigidi» di riferimento”.¹² Napoli è anche soggetta a forze distruttive, come il Vesuvio, il bradisismo e la criminalità, che rendono precaria la vita di chi ci abita. Questo ha generato un immaginario ricco di miti, archetipi e pratiche di vita associate con la morte e una filosofia della vita ironica e nichilista. Come il soggetto femminile irigariano, l'essenza di Napoli è complessa, plurale, sfaccettata e stratificata. La teoria di Braidotti ci permette di coniugare essenza e movimento, di accogliere nella dimensione psico-corporea quella storico-socio-antropologica da cui la letteratura di e su Napoli non può prescindere, e di capire se sia possibile, e come, andare oltre le rappresentazioni negative e a volte mostruose della città.

Cosa vuol dire, allora, leggere la narrativa su Napoli attraverso la cornice teorica che ho appena delineato? La famosa domanda di Spivak – “le subalterne possono parlare?”¹³ – si traduce, nel nostro caso, nelle seguenti domande: “Napoli può parlare?”; “Si può parlare per Napoli?”; “Come si parla di Napoli?”; “Come si dovrebbe parlare di Napoli?”. È noto quanto sia difficile raccontare Napoli senza cadere nella trappola degli stereotipi e dell'identità e, quindi, nell'essentialismo, proprio a causa del peso dell'immaginario plurisecolare e

¹⁰ Rosi Braidotti, *In metamorfosi*, op. cit., p. 68.

¹¹ Claudio Velardi, *Prefazione*, Claudio Velardi (a cura di), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Cronopio, Napoli 1992, pp. 7-10 (p. 10).

¹² Massimo Cacciari, *Non potete massacrarmi Napoli! Conversazione con Massimo Cacciari*, Claudio Velardi (a cura di), *La città porosa*, op. cit., pp. 157-190 (pp. 162-163).

¹³ Gayatri C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, Cary Nelson e Lawrence Grossberg (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana 1988, pp. 271-313.

delle figurazioni esistenti in esso radicate. Tanto che c'è chi è ricorso alla misura estrema di non nominare Napoli e perfino di non parlarne affatto: "Anche questa è una soluzione. Qualcuno già lo fa. Diego de Silva, per esempio".¹⁴

A partire dai primi anni Novanta c'è stata una grande fioritura di romanzi su Napoli in concomitanza con la speranza nutrita dai politici e dalla cittadinanza di una rinascita della città allo stesso tempo che altre parti della nazione – una nazione tradizionalmente affetta da un'identità precaria – elaboravano il progetto di estromettere l'Altro napoletano. La nuova scrittura su Napoli, emersa a ridosso di "Tangentopoli" e "Mani pulite", della caduta della Prima Repubblica, dell'ascesa della Lega Nord anti-meridionalista e secessionista e della politica dell'identità del sindaco Antonio Bassolino, esplora la specificità napoletana. Si può dire anzi che essa pratici l'essenzialismo strategico, intrattenendo un dialogo più o meno esplicito con l'"identità napoletana" allo scopo di spiegare criticamente Napoli e i suoi annosi problemi. Antonella Cilento (Napoli 1970), Gabriele Frasca (Napoli 1957), Giuseppe Montesano (Napoli 1959) e Michele Serio (Napoli 1952) dialogano con tòpoi e chiché napoletani in modo autoriflessivo, giocoso, ironico o sarcastico all'interno di moduli realisti, pulp o postmoderni. Marosia Castaldi (Napoli 1952) coniuga moduli modernisti e postmoderni con toni seri, drammatici e a volte epici, producendo testi complessi e meno leggibili. Giuseppe Ferrandino (Ischia 1958) e Valeria Parrella (Torre del Greco 1974) usano uno stile distaccato, misurato e sobrio che diverge dall'esuberanza barocca associata con la scrittura napoletana.

Questi scrittori e queste scrittrici hanno deciso che vale la pena correre il rischio dell'essenzialismo: si servono dell'essenza accertandosi che il dialogo con essa produca cambiamenti. Come le donne, Napoli come oggetto/soggetto narrativo può seguire due percorsi: cercare di muoversi verso una posizione maggioritaria di dominanza o rimanere in una posizione minoritaria ma di resistenza. Per Braidotti "divenire-donna" e "divenire-minoritari" sono posizionamenti cui si può e si deve aspirare indipendentemente dal sesso/genere. Seguendo Irigaray, gli uomini possono scegliere una sessualità non fallica; in termini deleuziani/braidottiani, "la maggioranza deve farsi minoranza: abbiamo bisogno che entrambi i sessi, uomini e donne senza esclusioni, diventino, in modo polivalente e fluido, minoritari".¹⁵ Come il soggetto femminile braidottiano rizomatico – poroso, molteplici, multidirezionale e in transizione – crea interconnessioni

¹⁴ Antonella Cilento, *Non è il paradiso. Favola infernale sul far cultura a Napoli*, Sironi, Milano 2003, p. 131.

¹⁵ Rosi Braidotti, *In metamorfosi*, op. cit., p. 68.

inaspettate e nuove relazioni, così la teoria di Braidotti ci aiuterà a scoprire se le trame e i/le loro protagonisti/e creano "connessioni là dove in precedenza le cose erano disconnesse o sembravano senza rapporto, dove sembrava che non ci fosse «nulla da vedere»",¹⁶ e se la Napoli rappresentata è un città "in transito" che possa costituire un modello per un modo di vivere alternativo.

Nella sezione che segue esaminerò due testi di Antonella Cilento che mostrano l'utilità della mobilitazione dell'essenza-differenza napoletana a scopo strategico. Nell'opera di questa scrittrice si intersecano, inoltre, differenza napoletana e differenza di genere, un'intersezione che avvalorata la tesi qui sostenuta della soggettività napoletana come soggettività femminile in movimento. Il saggio si conclude con delle considerazioni sull'approccio proposto in relazione al genere dei personaggi e di chi li crea.

Antonella Cilento: un esempio riuscito di essenzialismo strategico?

Impegnata a Napoli e fuori Napoli con laboratori di scrittura creativa e altre attività culturali da oltre venticinque anni, Antonella Cilento è una scrittrice consapevole del valore trasformativo della letteratura e dell'importanza dell'intervento sul territorio attraverso la cultura.¹⁷ Già i titoli dei suoi libri, con chiare allusioni a Napoli e alla cultura napoletana, rivelano una pratica "essenzialista": *Non è il paradiso. Favola infernale sul far cultura a Napoli* (2003), *Neronapoletano* (2004), *Napoli sul mare luccica* (2006), *Bestiario napoletano* (2015). Come si evince dalle seguenti parole di Eva, la protagonista del primo libro, Cilento è conscia dei rischi dell'essenzialismo, di riproporre cioè l'immagine statica di una città intrappolata in un'essenza immutabile: "Ma con l'identità bisogna pur fare i conti, a costo di incappare in tutti i luoghi comuni del fare letterario".¹⁸ Il titolo *Non è il paradiso* allo stesso tempo afferma e nega la mitica bellezza di Napoli attraverso il rife-

¹⁶ Rosi Braidotti, *In metamorfosi*, op. cit., p. 207.

¹⁷ Per il ricchissimo programma delle attività di Cilento, si veda il sito <https://lalineascritta.it/>. La sua scuola di scrittura, Lalineascritta, ha festeggiato venticinque anni di vita il 20 settembre 2017: <https://www.lalineascritta.it/news/769-napoli-20-settembre-2017-il-grande-evento-per-i-25-anni-de-lalineascritta> (ultimo accesso 30 settembre 2017).

¹⁸ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 130.

rimento all'antico detto secondo cui Napoli è un "paradiso abitato da diavoli".¹⁹ Il detto si concretizza nel personaggio di Riavulone (Diavulone), l'incarnazione delle peggiori caratteristiche dei napoletani e di tutti gli stereotipi ad essi associati. Eva, che ha sempre cercato di dissociarsi da queste caratteristiche, denuncia l'immobilismo della cultura napoletana e le pecche e i limiti della politica culturale della città, usando Riavulone come cassa di risonanza e come avvocato del diavolo. Ma il compito di Riavulone è di indurre Eva in tentazione: "Sono venuto a convincerti che o fai la napoletana pure tu, oppure è meglio che da qui tu te ne vai".²⁰ Sottolineando la natura performativa dell'identità, "fare la napoletana", e dunque contrastandola implicitamente con l'essenza, "essere napoletana", Riavulone vuole dimostrare che è impossibile vivere e agire secondo le comuni regole morali e che non c'è soluzione all'"antica questione" in cui si dibatte chi prende coscienza della città:²¹ andarsene e mantenere la propria integrità o rimanere sapendo che la battaglia per non piegarsi all'andazzo generale è dura e che cambiare il modo di vita che Eva definisce "camorra light" ("camorra di piccolo cabotaggio" o "camorra culturale")²² è forse un progetto irrealizzabile.

A cavallo tra il "pamphlet" satirico e la favola allegorica, *Non è il paradiso* è un libro coraggioso e spietato, che procede incalzante per dialoghi inframmezzati a riflessioni della protagonista. Eva, dietro la quale si nasconde l'autrice in modo appena appena velato, corre il rischio di alienarsi coloro che detengono il potere e potrebbero impedirle di continuare il lavoro di "operatrice culturale". Ne ammiriamo l'impegno, anzi la cocciutaggine, quando decide di rimanere a Napoli nonostante le frustrazioni e gli ostacoli. Le difficoltà incontrate e i rischi corsi nello scrivere questo libro commissionato dall'editore sono elencati nel peritesto ironico, intitolato "AVVISO AI LETTORI (E AI NAVIGANTI)", collocato discretamente e senza firma sul verso del frontespizio: una parodia, una denuncia, una satira, una confessione, un libro soggettivo e brutto che scatenerà petegolezzi e scontenterà tutti, giudicato "imperfetto", "compromesso, persino vendicativo", insomma "un Libro Sbagliato", da chi lo ha letto prima della pubblicazione, ma in cui l'Autrice è stata "vera". I critici hanno poi elogiato il tocco leggero di Cilento e la stessa Cilento ha in seguito dichiarato di aver adottato un

¹⁹ Per le origini del proverbio, si veda Benedetto Croce, *Il "paradiso abitato da diavoli"* (conferenza letta nel 1923), *Un paradiso abitato da diavoli*, Adelphi, Milano 2006, pp. 11-27.

²⁰ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 14.

²¹ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 15.

²² Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 26.

“tono ironico e anche spesse volte sdrammatizzante” allo scopo di trasformare in invenzione i fatti raccontati, grotteschi e “al limite dell’impossibilità” ma pur sempre “cose realmente accadute”.²³ Sembrerebbe che il registro del comico serva a riportare il libro entro i confini di ciò che è permesso.

Riavulone e il suo *entourage* di diavoli minori – i nomi pittoreschi, ‘O Scarciello, Per’e Palummo, Alli-uno Alli-doie, Frisc’all’anema, Zompa-chi-po’, ‘O Zezuso, Carucchione, Fenesta Vascia, Marunnella, ‘Nzuffa, Miezapalla, alludono ai Malebranche di Dante,²⁴ e come questi ultimi sono malvagi ma anche stupidi – incarnano i napoletani corrotti, volgari, ignoranti e ladruncoli, ma anche simpatici. Attraverso di loro, Cilento ci mette faccia a faccia con i serissimi problemi di Napoli e con la pernicioso capacità dei napoletani di razionalizzare le proprie azioni. Ma Riavulone ha anche la capacità di accattivarsi Eva con la sua espressività, con il dialetto e i cliché e persino con la sua ingenuità, quando per esempio “non coglie la critica” nelle pagine di Montesano che Eva gli legge e ride e “applaudiva alle battute considerandole fatti seri”, mentre “crede che le verità siano battute”.²⁵ “Possibile che l’inferno riesca anche simpatico? [...] Eppure è così”.²⁶

Eva sa di dover essere sempre sul chi va là per non soccombere alla malia di Napoli. Non dimentica che le viste incantevoli, che le fanno pensare che “In fondo, come si fa a dire che questo è l’inferno?”, sono accompagnate dall’odore “di gomma e di petrolio, di discarica e marcio” del mare, il che la porta a concludere: “Però, non è il paradiso”.²⁷ Reagisce alla commozione che prova davanti a un paesaggio mediterraneo virtuale ricreato in un museo che ha saputo cogliere un “Sud ridotto a essenza”, reprimendo il desiderio di volersi riconciliare con la città e il pensiero che è possibile riconciliarsi con essa nonostante tutto. Si chiede infine “se la bellezza è ancora una buona ragione per restare, se Napoli, e il Sud intero, non si stiano trasformando in una sintesi audio-visiva, in un chip da conservare ai posteri, da guardare la sera, in un programma di viaggi”.²⁸

²³ Intervista con Cilento di Andrea Di Consoli, *Non è il Paradiso. Le verità di Antonella Cilento, le verità di tutti noi*, “Stilos”, 21 ottobre 2003: http://www.sironieditore.it/sezioni/articolo.php?ID_articolo=224&ID_libro=978-88-518-0025-3 (ultimo accesso 6 settembre 2017).

²⁴ Dante, *Inferno*, XXI-XXIII. Debbo a Claudia Bernardi il riferimento a Dante. Ringrazio Claudia anche per la lettura attenta della prima stesura di questo saggio e per i preziosi consigli che mi hanno aiutata a migliorarlo.

²⁵ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 35.

²⁶ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 29.

²⁷ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 63.

²⁸ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 89.

Cilento ci mette in guardia contro i rischi dell'essenza quando non è accompagnata da un distacco critico. Applica invece il metodo dell'essentialismo strategico, riproponendo gli stereotipi per metterli in questione, non ripetendoli fedelmente, ma dimostrandone la natura fallace e costruita. La giustapposizione dell'illogica logica di Riavulone alla logica di Eva serve a dimostrare che non si è napoletani ma che si *fa* il napoletano, e che dunque si può anche cambiare. Ri-presentare (o ri-recitare, in senso butleriano²⁹) le caratteristiche negative dei napoletani serve a innescare il processo di cambiamento. In breve le immagini e le rappresentazioni negative e dannose di Napoli non si possono ignorare se si vuole superarle: bisogna invece esporle e demistificarle. Il registro comico serve a prendersi gioco di chi *fa* il napoletano come Riavulone e a correggere l'idea che i napoletani siano tutti come lui. Di conseguenza, se è vero che ridiamo di Riavulone e dei vizi dei napoletani in lui concentrati, è anche vero che abbiamo superato la rappresentazione del napoletano come macchietta denunciata da Domenico Rea nel saggio *Le due Napoli* (1951).³⁰

Eva, che scrive e insegna scrittura (nell'Appendice Cilento parla con la sua voce), si pone il problema, come Rea e tanti altri dopo di lui, di come scrivere Napoli. La storia si apre e si chiude con riferimenti ai libri che popolano gli scaffali di casa di Eva. Riavulone legge i nomi sulle copertine e scaraventa a terra i libri con disprezzo perché, secondo lui, parlano tutti male di Napoli: Ortese, Domenico ed Ermanno Rea, Compagnone, Incoronato, La Capria, Striano, Starnone, De Luca, Franchini, Castaldi, Arpaja, Montesano, Pascale, Piccolo, De Silva, De Santis. Il problema di come scrivere Napoli, e di come sottrarsi a etichette e aspettative, ritorna con un allievo di Eva aspirante scrittore: "la cosa che temo di più è diventare uno scrittore napoletano".³¹ Ma come si può scrivere Napoli se non "Nominandola, ignorandola, celebrandola, sputtandola"?³² *Non è il paradiso* può allora considerarsi un laboratorio di

²⁹ Judith Butler teorizza che l'identità di genere si regge su atti performativi che creano l'illusione di un'essenza profonda e propone la pratica della ripetizione di atti che mettono in gioco l'essenza per smantellare i costrutti egemonici: si vedano *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, tr. it. di Sergia Adamo, Laterza, Bari-Roma 2013 (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York & London 1990), e *Fare e disfare il genere*, tr. it. di e a cura di Federico Zappino, Mimesis, Milano 2014 (*Undoing Gender*, Routledge, New York & London 2004).

³⁰ Domenico Rea, *Le due Napoli (Saggio sul carattere dei Napoletani), Quel che vide Cummeo*, Mondadori, Milano 1955, pp. 225-244 (orig. "Paragone", 1951).

³¹ Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 130.

³² Antonella Cilento, *Non è il paradiso*, op. cit., p. 132.

riflessione su come rappresentare Napoli, i cui risultati Cilento metterà in pratica nei romanzi che seguiranno.

Il romanzo *Neronapoletano* (2004) e i racconti della raccolta *L'amore, quello vero* (2005) usano il retaggio storico-artistico napoletano come pretesto e ambientazione per storie che attraversano e confondono i confini tra passato e presente, pubblico e privato, maschile e femminile. La vita delle protagoniste è spesso determinata da eventi della vita di antenati o di figure storiche che si ripetono in loro. Se queste rivisitazioni del passato producano cambiamento e autodeterminazione o meno, è ciò che ci interessa accertare. In *Neronapoletano* il passato si introfola nel presente attraverso slabbrature nella fitta trama del Tempo e della Storia.³³ Elide, la protagonista trentenne, lavora per la Sovrintendenza per i beni culturali ed è addetta ai furti d'arte. Da bambina aveva avuto un'immaginazione feconda che si era esercitata non solo sui fumetti e sui classici come *Pollyanna*, *Senza famiglia* e *Orgoglio e pregiudizio*, ma anche sui racconti del *Pentamerone* (1634–1636) di Giambattista Basile nell'edizione illustrata da Adelchi Galloni. Tra questi aveva avuto una speciale predilezione per la favola di Pinto Smalto, una storia d'amore dai risvolti femministi che un suo compagno di università aveva poi interpretato in chiave coloniale: la regina che rapisce Pinto Smalto è straniera, "il ritratto rapace dell'ennesimo governante venuto a colonizzare il golfo"; purtroppo, a differenza di Pinto Smalto, nessuno era mai venuto a salvare Napoli dagli stranieri che l'avevano governata.³⁴ Questa lettura ideologica della favola aveva cambiato Napoli agli occhi di Elide, che ora vive la città come una prigioniera da cui riesce a evadere solo rifugiandosi nell'irrealità della TV, dei fumetti e dell'arte. Ed è nell'arte e nella storia che cerca protezione dagli attacchi di panico, asma, claustrofobia e agorafobia che la colpiscono in mezzo alla folla urlante e alle strade paralizzate dal traffico. Napoli si trasfigura in quadri, le persone che incontra le appaiono come figure uscite dai dipinti del Sammartino o del Giordano – tanto che "a passeggio per Napoli si ha spesso l'impressione di veder camminare dei quadri" – mentre nei musei una folla di amici e conoscenti le sorride dalle tele.³⁵ Questa condizione psico-fisica le permette però di intravedere tra le crepe del tempo una Napoli che gli altri non vedono. Riconosce, al di sotto degli abiti, degli stili di vita e dei comportamenti della gente in cui si imbatte per strada, i tratti etnici dei popoli diversi che vi sono arrivati nel

³³ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, Guanda, Parma 2004, pp. 24-25.

³⁴ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 16.

³⁵ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 25.

corso dei secoli, sottolineando il persistere delle differenze socio-economiche e di classe: gli eredi dei nobili venuti al seguito dei vari sovrani, per esempio, “padri di bambine eteree avvolte nei cappotti di Martone [...] [o]ggi, fanno i commercialisti, i bancari, gli insegnanti”, mentre i discendenti dei pescatori se ne vanno in giro “con le Reebok ai piedi, i giacconi di Fusaro, le cravatte di Marinella, gli spolverini di Max Mara e gli occhiali Armani comperati sulle bancarelle”: “Sotto il fard, il make-up, i piercing, si nascondono facce livide, occhi disperati per antica fame, gesti popolari che l’educazione non cancella, oppure, delicatezze nobiliari che la rapidità dei nuovi tempi non modifica”.³⁶ Questa disposizione e la comprensione che ne deriva, tuttavia, non aiutano la protagonista a venire a patti con la città del Duemila. È necessario dunque che Elide recuperi la Napoli presente, e lo fa attraverso la discesa nella Napoli del Settecento. Come nelle favole, Elide deve sottoporsi a prove difficili e, come nel *Bildungsroman* femminile, deve passare attraverso una fase critica di discesa per poi risalire e rinascere.³⁷ Un furto di oggetti d’arte che le viene affidato diventa il punto di svolta per il processo di recupero personale della città: la vicenda di cui diviene protagonista è infatti una vera e propria *Bildung* napoletana oltre che femminile.

Tra gli oggetti scomparsi sono un ostensorio appartenente a Tommaso Campanella poi dato in dono a Giambattista Vico da Luis de la Cerda, Duca di Medinaceli e Viceré di Napoli dal 1695 al 1702, e un quaderno autografo del Vico. Le indagini catapultano Elide in una storia complessa in cui si intrecciano politica e passioni personali e che è connessa con la congiura del 1701 della nobiltà napoletana che doveva eliminare il Viceré e abbattere il Vicereame. Prima con riluttanza, poi con curiosità e infine con passione, Elide si immerge in questo episodio violento di storia napoletana quando si imbatte in un giro di persone misteriose verso cui prova un forte e inquietante senso di familiarità. Scopre così che i ladri e lei stessa sono reincarnazioni dei protagonisti e delle protagoniste del complotto e che gli avvenimenti passati si stanno ripetendo adesso in loro.

Nel dipanare il mistero del furto e i nessi tra gli oggetti trafugati e la congiura contro il Viceré, Elide è costretta a riesaminare il suo rapporto con Napoli e con se stessa. Già bambina fifona, impaurita dai disegni di Galloni, poi adulta

³⁶ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 23.

³⁷ Si vedano Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Indiana University Press, Bloomington 1981; Laura Fortini e Paola Bono (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Iacobelli, Pavona (Albano Laziale) 2007; e Giovanna Summerfield e Lisa Downward, *New Perspectives on the European Bildungsroman*, Continuum, London & New York 2010.

che vive Napoli come “un bosco insidioso. E tetro, e oscuro”,³⁸ Elide viene spinta dalle indagini su piste cittadine diverse da quelle consuete e rassicuranti che batte normalmente, e fuori dei confini della città, fin nel paese di Campanella in Calabria. Nel corso della vicenda si innamora e diventa l'amante di un attore genovese ventitreenne dai tratti femminili che è a Napoli per recitare la parte di Pinto Smalto a teatro. Scopre quindi che nel giovane attore genovese si era reincarnato un modello dalla bellezza femminile di cui si era innamorato il Viceré, mentre in lei si era reincarnato il Viceré e non, come aveva pensato, Mariuccia, l'amante del modello. Che Elide fosse l'incarnazione del Viceré diventa chiaro a chi legge prima che a se stessa, perché, nelle ultime settanta pagine del romanzo, Cilento inframezza sapientemente le pagine del diario del Viceré che Elide ha ritrovato nella Biblioteca Nazionale con il racconto della sua relazione con l'attore genovese. Questa giustapposizione ci permette di seguire in parallelo l'evoluzione dei sentimenti di Elide per il giovane attore e di quelli del Viceré per il giovane modello, rendendo così visibili le coincidenze e le somiglianze tra le due coppie e le loro vicende. Il Viceré decide di “agire” e consumare l'amore che nutre per il modello, ma viene doppiamente tradito. Lo persuaderanno a uscire dal suo palazzo con l'inganno, facendogli credere che quella notte il modello gli si concederà nella sua dimora. Invece non solo lo troverà a letto con il cocchiere del Viceré e sua moglie Mariuccia, ma si imbatte anche nei sicari che devono assassinarlo. È solo grazie a Mariuccia, ignara della congiura, che l'assassinio viene sventato. Elide viene tradita diversamente perché il giovane attore suo amante lascerà Napoli con la giovanissima attrice che ha interpretato Betta, la principessa moglie di Pinto Smalto.

Ma perché il Viceré si è reincarnato in una donna? È una scelta di resistenza, cioè il divenire-donna e il divenire-minoritari invocati da Braidotti, o è una scelta che gli permette di consumare il suo desiderio per il giovane senza trasgredire la norma eterosessuale? E che cosa significa per Elide incarnare il Viceré? Cilento riporta la storia entro i moduli realisti. Elide denuncia alla polizia i responsabili del furto che vengono arrestati e riconduce, almeno per il beneficio del giovane amante e dell'amica Veneranda, i fatti che ha vissuto entro l'ambito del razionale attribuendoli alla propria visionarietà: una fantasia iperattiva e una particolare sensibilità a un luogo, a una cultura e a un'atmosfera che ammaliano. Rilegge la storia di Pinto Smalto per cercare di scoprire perché questo racconto le piacesse tanto quando era bambina. Nella frase finale, “*chi*

³⁸ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 15.

gabba non si doglia s'è gabbato",³⁹ trova la spiegazione del carattere e del comportamento dei napoletani, inclusa se stessa:

la colpa dei napoletani è di essere eredi dei propri dominatori, schiavi di un assedio che ormai si è fatto biologia e che spinge ognuno a lamentare chi governa e non chi è governato, che deve a qualsiasi oppressione guerra e a qualsiasi rivoluzione diffidenza. Colpa del sangue francese, spagnolo, austriaco che, ormai mescolato, rende i napoletani nemici di se stessi, allegri in apparenza, rabbiosi in realtà. E mi pare che aver saputo d'esser stata don Luis, mi scopra dentro un senso che prima mi sfuggiva e m'appariva chiaro solo vedendo nelle persone quadri e nei quadri persone, come ancora mi capita.⁴⁰

La reincarnazione in lei di un uomo e di un governante straniero illustra queste dichiarazioni, spiegando non tanto l'attrazione di Elide per la favola di Pinto Smalto, quanto la ragione per la quale la "lettura ideologica" del compagno di università l'avesse tanto scombuscolata. Il brano mette anche in evidenza la fluida linea di confine tra essere e fare, tra essenza e costruzione: l'identità napoletana è il risultato delle tante dominazioni subite e quindi una costruzione che va avanti da secoli, oggi percepita e vissuta come dato biologico immutabile, un'idea che bisogna impegnarsi a demistificare e a cambiare. Elide intende anche rileggere Vico per capire meglio la sua teoria dei cicli storici: questo vuol dire probabilmente approfondire anche il potenziale di cambiamento insito nella ripetizione, perché se per Vico la storia si ripete (perché l'umanità è sempre la stessa), essa è anche sempre nuova grazie a nuove situazioni e a nuovi comportamenti umani. Alla fine della storia Elide è cambiata: "Non soffro più di attacchi di panico. Almeno, non così spesso [...] E ogni tanto mi viene voglia di partire e faccio brevi viaggi. Penso di aver scontato abbastanza il desiderio del viceré Medinaceli di tornare a casa sua, posso lasciare la mia città senza che sia un dramma".⁴¹ A questi cambiamenti "esterni" corrisponde la sua presa di coscienza come napoletana.

Elide purtroppo non sfrutta fino in fondo il potenziale trasformativo della vicenda in cui è rimasta coinvolta. Se da una parte collega il suo nome all'atto del cancellare,⁴² dall'altra non coglie la forza sovversiva dell'elisione nel fatto

³⁹ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 173, corsivo nel testo.

⁴⁰ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., pp. 173-174.

⁴¹ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 171.

⁴² Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 34. Il nome deriva dal toponimo della regione greca dell'Elide e significa "terra cava" o "terra bassa", ma sembra che il testo non metta in evidenza questa derivazione.

che essa sopprime qualcosa ma allo scopo di connetterne altre. In *Elide* e nel romanzo si mescolano e si integrano gli opposti: passato e presente, reale e fantastico, apparenza e realtà, mente e corpo, destino e autodeterminazione, maschile e femminile. Cilento avrebbe potuto scardinare in modo più radicale quest'ultima dicotomia. La sua protagonista dichiara di aver "scoperto che raramente ci si reincarna in un sesso diverso da quello che ci è proprio se non per imparare una lezione importante",⁴³ ma non ci dice esplicitamente quale sia questa lezione. Quando poi scopre che Giorgina, l'amante del Viceré, si era reincarnata in Veneranda, la sua "amatissima amica d'infanzia", osserva che "In fondo, se [Giorgina/Veneranda] era stata la mia amante adesso era la mia amica e così i conti tornavano".⁴⁴ E invece i conti non tornano del tutto, perché sembra che *Elide* non abbia colto in pieno i risvolti sessuali della vicenda. L'autrice riporta la sua protagonista all'ovile dell'eterosessualità e delle convenzioni. *Elide* non riflette ad alta voce sull'intreccio di maschile e femminile nei soggetti coinvolti nella storia o sul desiderio erotico "nomade" del Viceré, un donnaiolo che si innamora del giovane modello ed è pronto a rischiare la vita per tradurre in atto il suo desiderio per lui. Cede, inoltre, facilmente il suo giovane amante alla giovane attrice: non è evidentemente pronta a riconoscere e ad accettare una sessualità alternativa e rapporti di genere al di fuori delle norme accettate. Cilento lascia irrisolto questo aspetto della vicenda, ma la sua protagonista ha almeno preso coscienza del suo diritto a desiderare – "Aspetto gli eventi. Aspetto l'amore" – e chiude la storia con la dichiarazione, indicativa di autocomprensione, che "il sonno viene, quieto, senza più incubi, con le colpe di ognuno, mie e di Luis, messe in bell'ordine".⁴⁵

Conclusioni: un modello analitico femminile per tutti i generi?

La scelta di una scrittrice per esemplificare l'approccio proposto in questo saggio non deve indurre a pensare che esso sia applicabile solo a romanzi di scrittrici e alle loro protagoniste. Abbiamo già osservato che Braidotti teorizza

⁴³ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 171.

⁴⁴ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., p. 172.

⁴⁵ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, op. cit., pp. 173-174. Cilento ha affrontato la tematica del desiderio erotico femminile nel romanzo *Lisario o il piacere infinito delle donne*, Mondadori, Milano 2014.

che tutti gli esseri umani al di là del genere o sesso possono, e infatti devono, aspirare a divenire-donna e/o divenire-minoritari. E infatti i romanzi di Marosia Castaldi e di Valeria Parrella, per esempio, contengono momenti trasformativi che conducono anche i personaggi maschili a una percezione diversa di se stessi e dei luoghi in cui vivono. Essi si trasformano secondo il modello braidottiano, creando cioè interconnessioni e immergendosi in processi dinamici di divenire che affermano la vita e il futuro.

In *Che chiamiamo anima* (2002), l'umanità multietnica di Castaldi che transita per Pfeffingerstrasse, un palazzo-strada-rione che è simultaneamente un'allegoria di Napoli e del mondo, si trasforma nello scambio con sempre nuovi/e altri/e. A contatto di queste persone reiette ma vive, nonostante siano soggette perpetuamente a perdite, violenze, esplosioni, guerre, genocidi e altri traumi, il giudice Banhoff si accorge della propria morte interiore. Si rende conto che la sua vita si è fermata come gli orologi rotti dell'aula del tribunale e mette in discussione i concetti di giustizia, eguaglianza e libertà. Diviene consapevole di aver abdicato alle emozioni e al corpo e della necessità di assumere il ruolo di cura e responsabilità della vita e della morte che finora è stato svolto dalla moglie nei confronti della figlia malata e dalle donne in generale:

Non sa se vuole essere lui nei panni della moglie. Non sa se vuole essere uomo o donna. Non sa più se gli piace il suo mestiere e questo processo lo stanca. È abituato ad affrontare un caso per volta ma stavolta sono tante e tante le storie le vite le morti che si inanellano una nell'altra attraverso quel quaderno e quelle fotografie che non riesce a reggere più il peso [...] Perché è toccato a lui? perché ha scelto questo mestiere?⁴⁶

Banhoff si dimette dal processo, rinuncia al privilegio di andare a trovare la figlia in ospedale fuori dell'orario di visita e quando è in ospedale si occupa anche degli altri bambini: in termini braidottiani, rinuncia alla sua posizione maggioritaria e intraprende il processo di divenire-minoritario/divenire-donna che lo avvicinerà a immigrate, bambini, vecchie e malati – i gruppi più vulnerabili e offesi delle nostre società post-industriali – che passano per Pfeffingerstrasse e si avvicendano sul banco dei testimoni e degli imputati.

Lo "spazio bianco" dell'omonimo romanzo di Parrella del 2008 non sono solo i quarantun giorni di "sospensione" della vita della protagonista, Maria, e della (non)esistenza della bambina che ha dato prematuramente alla luce. Esso

⁴⁶ Marosia Castaldi, *Che chiamiamo anima*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 242.

è lo "scarto" tra passato e presente, quel momento discreto nel quale il processo produce cambiamento, quando cioè il soggetto capisce la forza del negativo e la usa per cambiare, proprio come fa il soggetto braidottiano: "Divenire-nomadi significa imparare a reinventare se stessi e i propri desideri in quanto processo di trasformazione. Riguarda il desiderio *di* cambiamento, di flussi e spostamenti di multipli desideri".⁴⁷ Vediamo questo processo all'opera in Gaetano, un camionista allievo della protagonista che, avendo perso tre dita della mano destra in un incidente sul lavoro, non sa più scrivere, fino a quando Maria non gli insegna a scrivere con la sinistra. All'esame Gaetano scrive: "anche se scrivo con la sinistra, e nessuno ormai se ne accorge, io però alla mano destra ho sempre tre dita in meno. Che sono la mia libertà, perché la mia normalità di prima era una pietra".⁴⁸ Dopo questa frase si blocca, perché non sa come passare dal passato al presente, finché Maria non gli dice di lasciare un rigo bianco sulla pagina e di riprendere a scrivere dopo lo spazio bianco. Le emozioni di Gaetano e di Maria si giocano in questo spazio: esse sono composte e controllate, tenute a bada, e contraddicono lo stereotipo del napoletano chiasoso, emotivo e passionale. Questo permette loro di vedere la gente e il mondo che li circonda con occhi nuovi e con empatia. Nell'opera di Parrella, Napoli è non-unitaria, multipla, integrata individualmente nei/nelle suoi/sue abitanti a seconda delle loro differenze.

E gli scrittori, scrivono Napoli diversamente dalle scrittrici? Come vedono e vivono Napoli i loro personaggi, maschili o femminili che siano? Osservare Napoli, una città femminile, precaria e subalterna, da una prospettiva femminile predispone le scrittrici a scoprire quelle connessioni di cui abbiamo parlato e a produrre trasformazioni? Oppure essere napoletani colloca automaticamente anche gli scrittori in una posizione femminile, minoritaria o subalterna che permette loro di fare lo stesso? Se poi le donne, grazie al loro potere generativo e ai ruoli sociali collegati a questo potere che hanno svolto per secoli, hanno un attaccamento speciale e un rapporto più forte con la materia, con il corpo e con i corpi e con l'esperienza, ciò che le filosofe italiane del gruppo veronese di Diotima chiamano il "realismo femminile",⁴⁹ è possibile che gli scrittori di Napoli, generati, nutriti, cresciuti e vissuti sotto il manto di una città femmini-

⁴⁷ Rosi Braidotti, *In metamorfosi*, op. cit., p. 104, corsivo nel testo.

⁴⁸ Valeria Parrella, *Lo spazio bianco*, Einaudi, Torino 2008, p. 112.

⁴⁹ Si vedano Diotima, *Mettere al mondo il mondo: oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1990, e *La magica forza del negativo*, Liguori, Napoli 2005.

le/materna e corporale, partecipino di questo realismo femminile e scrivano la città in termini simili alle scrittrici? Queste sono domande complesse da affrontare in futuro. Bisognerà applicare il paradigma analitico qui proposto a un più ampio corpus di romanzi di autori e di autrici, alla ricerca di trame dal potenziale trasformativo, di protagoniste e protagonisti capaci di entrare in rapporto dinamico e di scambio con l'altro/a e con la città e, quindi, di testi che riescano a smantellare la differenza come alterità e negatività, non per eliderla ma per farla emergere in tutta la sua forza affermativa, per creare connessioni e produrre cambiamento.

BIBLIOGRAFIA

Braidotti, R.

Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory, Columbia University Press, New York 1994 e 2011.

Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità, a cura di Anna Maria Crispino, tr. it. di Anna Maria Crispino e Tina D'Agostini, Donzelli, Roma 1995.

In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire, tr. it. di Maria Nadotti, Feltrinelli, Milano 2003 (*Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity Press, Cambridge 2002).

Nuovi soggetti nomadi, a cura di Anna Maria Crispino, Luca Sossella, Roma 2002: https://www.academia.edu/854917/Nuovi_Soggetti_Nomadi

Butler, J.

Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità, tr. it. di Sergia Adamo, Laterza, Bari-Roma 2013 (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York & London 1990).

Fare e disfare il genere, tr. it. e a cura di Federico Zappino, Mimesis, Milano 2014 (*Undoing Gender*, Routledge, New York & London 2004).

Cacciari, M.

Non potete massacrarmi Napoli! Conversazione con Massimo Cacciari, Claudio Velardi (a cura di), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Cronopio, Napoli 1992, pp. 157-190.

Castaldi, M.

Che chiamiamo anima, Feltrinelli, Milano 2002.

Chambers, I.

Le molte voci del Mediterraneo, tr. it. di Sara Marinelli, Raffaello Cortina, Milano 2007 (*Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity*, Duke University Press, Durham, NC, & London 2008).

Cilento, A.

Non è il paradiso. Favola infernale sul far cultura a Napoli, Sironi, Milano 2003.

Neronapoletano, Guanda, Parma 2004.

Lisario o il piacere infinito delle donne, Mondadori, Milano 2014.

Croce, B.

Un paradiso abitato da diavoli, Adelphi, Milano 2006.

Di Consoli, A.

Non è il Paradiso. Le verità di Antonella Cilento, le verità di tutti noi, "Stilos", 21 ottobre 2003: http://www.sironieditore.it/sezioni/articolo.php?ID_articolo=224&ID_libro=978-88-518-0025-3

Diotima

Mettere al mondo il mondo: oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale, La Tartaruga, Milano 1990.

La magica forza del negativo, Liguori, Napoli 2005.

Fortini, L. e P. Bono (a cura di)

Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?, Iacobelli, Pavona (Albano Laziale) 2007.

Giorgio, A.

Moving Across Boundaries: Identity and Difference in the Work of Fabrizia Ramondino, "The Italianist", n. 18, 1998, pp. 170-186.

From Naples to Europe to the Global Village: Identity, Time and Space in Fabrizia Ramondino's L'isola riflessa (1998), "The Italianist", A. XXV, n. 1, 2005, pp. 72-96.

Parrella, V.

Lo spazio bianco, Einaudi, Torino 2008.

Pratt, A.

Archetypal Patterns in Women's Fiction, Indiana University Press, Bloomington 1981.

Ramondino, F.

Taccuino tedesco, La Tartaruga, Milano 1987.

Taccuino tedesco 1954–2004, a cura di Valentina Di Rosa, Nottetempo, Roma 2010.

Rea, D.

Le due Napoli (Saggio sul carattere dei Napoletani), *Quel che vide Cummeo*, Mondadori, Milano 1955, pp. 225-244 (orig. "Paragone", 1951).

Spivak, G. C.

Can the Subaltern Speak?, Cary Nelson e Lawrence Grossberg (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana 1988, pp. 271-313.

In a Word: Interview with Ellen Rooney, *Outside in the Teaching Machine*, Routledge: New York & London 1993, pp. 1-23.

Outside in the Teaching Machine, Routledge: New York & London 1993.

Summerfield, G. e L. Downward

New Perspectives on the European Bildungsroman, Continuum, London & New York 2010.

Velardi, C.

Prefazione, Claudio Velardi (a cura di), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Cronopio, Napoli 1992, pp. 7-10.

SITI WEB

<https://lalineascritta.it/>