

NOTE SUL REALISMO VISIONARIO DI ELENA FERRANTE: I LUOGHI DI NAPOLI TRA LETTERATURA E CINEMA

FRANCESCO SIELO*

L'articolo si concentra sul particolare tipo di rappresentazione dei luoghi data da Elena Ferrante ne *L'amore molesto*, attraverso il confronto con la trasposizione cinematografica di Mario Martone. Testo letterario altamente descrittivo, che utilizza i luoghi di Napoli come elemento imprescindibile, si rivela però non riducibile a una narrazione pienamente realistica, bensì interpretabile come risultato di un difficile equilibrio tra realismo e visionarietà.

This article tackles the representation of places in L'amore molesto by Elena Ferrante, through a comparison with the cinematographic transposition of the novel made by Mario Martone. Although L'amore molesto is highly descriptive and uses city's places as essential elements, perhaps it does not belong to a fully realistic narrative but can be considered as the result of a difficult balance between realism and visionary.

La rappresentazione di Napoli data da Elena Ferrante nelle sue opere, e anche in quella d'esordio, *L'amore molesto* (1992), è stata più volte definita realistica e perfino espressione di «una nuova configurazione della realtà»¹, testimonianza di un'attuale «revivification of realism»². Tuttavia, che si trattasse di un realismo *sui generis* è stato anche osservato, senza che si trovasse una definizione adatta per comprenderlo appieno. Tiziana De Rogatis, nel capitolo aggiunto all'edizione inglese del suo *Elena Ferrante. Parole chiave*, lo definisce come un «underground realism»: «Ferrante's realism is powerful because it is both realistic and experimental. This dichotomous realism presents us with a concrete world and, at the same time, with its disintegration from the inside out, prompting readers both to empathize with it and to lose their way in its labyrinth»³.

Ecco allora che il confronto tra *L'amore molesto* e la trasposizione cinematografica di Mario Martone del 1995 può rivelarsi utile per analizzare un tipo di scrittura apparentemente realisti-

* Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' - DiLBeC (francesco.sielo@unicampania.it)

1. FERRARA 2017, p. 47. Ma vedi anche DE ROGATIS 2018 e PINTO 2020 sul concetto di «realismo agenziale» di Karen Barad applicato alla narrativa di Ferrante.

2. KURNICK 2015.

3. DE ROGATIS 2019, p. 277.

ca e che tuttavia potrebbe essere intesa come un difficile equilibrio tra realismo e visionarietà. Ogni cambio di codice (dall'adattamento cinematografico alla traduzione) è, d'altronde, il frutto di uno sforzo ermeneutico che l'autore dell'opera "derivata" compie sull'originale, di cui talvolta può arrivare a illuminare tratti e significati profondi⁴. L'idea di cinema di Martone è poi precisamente questa, un «cinema saggistico»⁵, secondo la definizione di Emiliano Morreale, capace di «far esplodere le latenze del testo» letterario prescelto, attraverso «evocazioni e amplificazioni di strati nascosti»⁶.

Inoltre il regista si è anche avvalso della collaborazione della scrittrice stessa, attraverso un fitto dialogo epistolare che ha accompagnato l'intera lavorazione del film, fin dalla sceneggiatura e dalle prime, fondamentali, scelte di regia⁷, dimostrando quindi una forte attenzione interpretativa nei confronti dell'opera letteraria.

NAPOLI E IL ROMANZO

Il carattere deformante, anti-realistico e visionario della scrittura di Ferrante assume una piena evidenza se colto nella descrizione dei luoghi, che generalmente possono essere considerati come i punti di massimo contatto tra la fiction e il reale: quando un autore ambienta la sua narrazione (fatta di parole o, a maggior ragione, di immagini) in un luogo reale, sa che esso è un luogo comune, nel senso di partecipato all'esperienza di molti e sovente lo utilizza per collegare la vicenda narrata all'esperienza vissuta del singolo fruitore. La rappresentazione letteraria o visuale di un luogo reale diventa garanzia dell'effetto di realtà della storia, aiuta il lettore/spettatore a superare le soglie dell'opera e stringere il patto col narratore, sospendendo la propria incredulità.

Anche la scelta del narratore in prima persona può assumere questa stessa funzione di garanzia nei confronti della veridicità di quanto narrato e Ferrante usa la prima persona in tutti i suoi romanzi, che risultano «strettamente legati alla dimensione intima e personale del diario»⁸.

Nel caso de *L'amore molesto* la voce narrante è quella della protagonista Delia che, costretta a tornare a Napoli, sua città natale, per il funerale della madre (annegata in circostanze misteriose), inizia una tormentata ricerca nelle memorie della sua infanzia, segnata dall'amore-odio verso la figura materna e da un trauma che ha tentato disperatamente di dimenticare o di falsare. Delia in effetti ricorda il proprio passato ma non vuole riconoscerlo: sin da bambina ha costruito delle visioni alternative della realtà e vi si è rifugiata. Il trauma, una molestia sessuale subita da un adulto, viene raccontato da Delia a se stessa e agli altri mascherato sotto diverse formazioni di compromesso, menzogne e alterazioni della realtà che lei usa dapprima per reprimere la memoria traumatica e a cui finisce poi per credere davvero. Delia viene molestata da un anziano pasticciere, nello scantinato del suo negozio di coloniali, ma immagina invece di vedere sua madre Amalia accettare le *avances* di Nicola Polledro, il figlio del molestatore. Questa fantasia,

4. Sulle influenze tra letteratura e cinema esiste una bibliografia molto vasta, vedi TINAZZI 2007 tra gli studi più recenti. Sulle trasposizioni in particolare vedi HUTCHEON 2006.

5. MORREALE 2013, p. 61.

6. Come nota Massimo Fusillo nella sua intervista a Martone, ora in FUSILLO 2012, p. 2.

7. Il carteggio tra Ferrante e Martone è confluito in un volume, intitolato *La frantumaglia*, che raccoglie autocommenti, interviste epistolari e lettere non spedite di risposta dell'autrice a critici e giornalisti.

8. CARDONE 2015, p. 96.

raccontata da Delia al padre geloso e possessivo, viene creduta vera e scatena conseguenze al limite della tragedia.

La protagonista si rivela quindi, procedendo nella trama, una narratrice inattendibile; di conseguenza non possiamo fidarci neppure dei luoghi che ci descrive, sempre filtrati attraverso un ego tanto ingombrante da deformare perfino i dati più concreti della realtà.

Dopo l'uscita del film di Martone, Goffredo Fofi domanda, in una lettera alla scrittrice, alcuni chiarimenti sul romanzo:

La Napoli che lei descrive con estrema puntualità e decisione (di luoghi e zone, oltre che di ambienti umani, di comportamenti) non è stata molto descritta nel cinema. [...] Che incidenza ha questa Napoli, e [...] si può considerare la riconciliazione di Delia con Amalia come una riconciliazione con una identità napoletana, fastidiosa, morbosa, ma dalla quale tuttavia si deve ripartire? In altre parole ancora, Amalia è una madre-Napoli, può essere vista come una metafora di Napoli?⁹

Nella lettera di risposta, che però (significativamente?) non spedisce, Ferrante descrive la città di Napoli in questi termini:

non è un luogo qualsiasi, è un prolungamento del corpo, è una matrice della percezione, è il termine di paragone di ogni esperienza. Tutto ciò che per me è stato durevolmente significativo ha Napoli per scenario e suona nel suo dialetto. [...] mi pare di aver colto da ragazzina non una sua fase limitata nel tempo e nello spazio ma i segni una degenerazione che ormai si è espansa, cosicché la città, coi suoi richiami di tempo perduto da ritrovare, o con le improvvise rammemorazioni, fa solo da sirena perversa, usa strade, vicoli, quella salita, quella discesa, la bellezza avvelenata del golfo, ma nei fatti resta un luogo di scomposizione, di disarticolazione (F 60-61).

La rappresentazione di questo luogo di «scomposizione» e «disarticolazione» è, in effetti, altrettanto disarticolata e scomposta, ottenuta per frammenti, magari vividi e realistici ma sempre reinterpretati in chiave introspettiva.

Anche la bellezza della città finisce dunque per costituire un'attrazione ingannevole, sotto la quale è possibile vedere i segni di una degenerazione sia morale che fisica, un avvelenamento continuo e inarrestabile che si proietta senza fine nel futuro e parte da un passato indeterminato, anzi «dai lati peggiori del passato di Napoli, quelli non redimibili» (F 49). In effetti, però, questi aspetti non redimibili del passato, così come la degenerazione presente, sono appena accennati nelle opere di Ferrante e costituiscono tutt'al più uno sfondo che influisce solo indirettamente sugli atteggiamenti sociali, forse addirittura antropologici, descritti. Nel libro la scena del negozio di biancheria e quella del pranzo-convegno politico sono tra i pochi punti in cui si intravede una dimensione storico-sociale, quella «Napoli “volgare” di gente “sistemata” ma ancora terrorizzata dalla necessità di tornare a doversi cercare la giornata con lavoretti precari, [...] pronta a immolarsi all'occasione, o alla necessità, di non dimostrarsi più fessi degli altri» (F 60).

Nel dialogo epistolare con Martone, a proposito dell'iniziativa del regista di inserire alcuni riferimenti all'attualità politica, l'autrice scrive molto significativamente: «non mi dispiace l'attualizzazione elettorale, purché resti “paesaggio”, suono lontano, particolare non indispensabile» (F 27-28). Quello che infatti le interessa maggiormente è l'introiezione di questo paesaggio secolare di miseria e sopraffazioni reciproche, la naturalizzazione psicologica della violenza come misura di tutti i valori e di tutti i rapporti:

9. FERRANTE, *La frantumaglia*, 2016, p. 65. D'ora in avanti citato nel corpo del testo con la sigla F e i numeri di pagina.

La città in cui sono cresciuta l'ho vissuta a lungo come un posto in cui mi sentivo continuamente a rischio. Era una città di litigi improvvisi, di mazzate, di lacrime facili, di piccoli conflitti che finivano in bestemmie, oscenità irriferribili e fratture insanabili, di affetti così esibiti da diventare insopportabilmente falsi. [...] Napoli, nel mio libro e nelle intenzioni di quando l'ho scritto, è pensata come pressione, forza oscura del mondo che grava sui soggetti, summa di ciò che chiamiamo la minacciosa realtà d'oggi, fagocitazione ad opera della violenza, intorno e dentro i personaggi, di ogni spazio di mediazione e di relazione civile (F 60-61).

Tuttavia, il rapporto tra la violenza del *milieu* e le responsabilità dei singoli nell'accettare o addirittura costituire questo paesaggio fisico e psichico non è mai direttamente messo in luce, malgrado sembri essere il punto focale dell'ispirazione della scrittrice in tutte le sue opere. Il tentativo di coordinare la storia del personaggio con la Storia di una comunità sembra continuamente ricominciare daccapo per non risolversi mai del tutto:

La storia è soltanto rimasta impigliata in certi spazi della città, nel vociare dialettale attraverso cui ha preso forma. Questa donna viene nel labirinto di Napoli per andare a prenderla, metterla in ordine, sistemare spazi e tempi, dirsi la propria storia finalmente ad alta voce. [...] Napoli non è un puro fondale. Scrivendo mi rendevo conto con chiarezza che non c'era luogo o gesto della storia che non venisse marcato da certa napoletanità non redenta, non redimibile, di scarsa dignità narrativa, fastidiosa (F 61- 62).

La natura di questa «napoletanità», soltanto avvertita, mai chiaramente indagata e conosciuta, è precisamente il nodo irrisolto della poetica di Ferrante, nella quale si avvertono soprattutto il fastidio, il desiderio di redenzione, l'angoscia dell'irredimibilità, la vergogna di una dignità perduta e non recuperabile. Quello che Ferrante, nella veste di lettrice, si aspetta da una rappresentazione letteraria sembra infatti essere precisamente la descrizione di un mondo altro, rispetto a quello reale, un mondo isolato nella psiche di chi guarda e racconta:

non mi piace la narrativa che mi dice programmaticamente com'è Napoli oggi, come sono i giovani oggi, come sono diventate le donne, com'è in crisi la famiglia, di quali mali soffre l'Italia. Ho l'impressione che queste operazioni siano quasi sempre la messinscena di luoghi comuni mediatici, la poeticizzazione di un articolo di rotocalco, di un servizio televisivo, di una ricerca sociologica, di una posizione di partito. Mi aspetto invece da un buon racconto che mi dica sull'oggi ciò che non posso sapere da nessun'altra fonte che da quel racconto, dal suo modo unico di mettere in parole, dal sentire che esso presuppone (F 62).

Eppure moltissime letture delle sue opere restituiscono proprio questa interpretazione, come se dai suoi racconti si dovesse desumere la descrizione fedele di un luogo, di una società, della condizione femminile e così via¹⁰.

Se i romanzi di Ferrante non devono essere intesi come “poeticizzazioni di articoli di rotocalco” o divulgazioni di ricerche sociologiche, bensì come espressioni uniche di un “sentire” l'attualità, occorre chiedersi quale tipo di filtro costituisca appunto questo sentire.

I luoghi reali, così come tutti gli altri dati concreti della realtà descritta, vengono filtrati attraverso la sensibilità deformante della protagonista, per cui nel romanzo il paesaggio, la lingua parlata, il comportamento delle *personae*, sia degli anonimi che dei personaggi principali, hanno un collegamento piuttosto blando con la verosimiglianza realistica.

Il romanzo è ambientato quasi unicamente in luoghi descritti come caotici, soffocanti, d'una

10. D'altro canto, a sfatare quest'ipotesi, Elena Porciani nota (a proposito dell'*Amica geniale*) come la scrittura ferrantiana rientri «nella *koiné* giornalistico-storiografica della storia d'Italia recente, con eventi come il rapimento di Moro, Mani Pulite, l'Undici settembre a costituire quasi dei segnalibri all'evolversi della trama» (PORCIANI 2016, p. 175), in cui infine «troppe ambientazioni rimangono frettolose, affidate alla tipizzazione degli spazi urbani e dei contesti storici» (Ivi, p. 177).

violenza pervasiva: non si limitano a essere sfondi dell'azione umana ma la condizionano negativamente, costituendone allo stesso tempo un emblema tangibile. Luoghi reali e molto noti vengono completamente trasfigurati per servire da correlativo dell'esperienza intima di Delia: la città di Caserta, ad esempio, per la sola omonimia con il presunto amante di Amalia, Nicola Polledro soprannominato appunto Caserta, diventa nella fantasia della protagonista «una città della fretta, un luogo dell'inquietudine dove tutto va più veloce che in altri luoghi. Non la città reale nel cui parco settecentesco ricco di acque a cascata ero andata da piccola, il lunedì dopo Pasqua, tra folle di gitanti, confusa nel clan sterminato dei parenti»¹¹.

Anche i luoghi fittizi, in teoria assolutamente disponibili alla piena libertà creativa dell'autrice, vengono sottoposti a un meccanismo di plurime riscritture, per cui ad esempio la pasticceria-coloniali del padre di Caserta, l'anziano molestatore di Delia bambina, può cambiare forma e sostanza a seconda delle emozioni evocate: «A volte quel luogo, che apparteneva alla memoria meno affidabile, era fatto di una gradinata fiocamente illuminata e di una ringhiera in ferro battuto. Altre volte era una chiazza di luce tagliata da sbarre e coperta da un fitto reticolo» (AM 38). È il luogo fatato dell'infanzia, dove «l'aria odorava di cannella e di crema» (AM 93) ma da cui si accede, proprio come nelle favole, allo spazio dell'ignoto e del pericolo, ovvero allo scantinato pieno «di ragni e di muffe» (AM 96) tra «aliti di pipistrello e fruscii di topo» (AM 102). Quando Delia adulta, alla fine del romanzo, ritorna nella vecchia pasticceria per chiarire a se stessa la verità lo vede contemporaneamente come è nel presente (un luogo completamente buio e vuoto) e come era nel passato: «Provai a orientarmi come se avessi davanti il banco con le scene esotiche dipinte da mio padre [...]. Alzai persino il piede per salire sulla pedana di legno alle spalle del banco, ma fu inutile: naturalmente non c'era né banco né pedana» (AM 150).

La scrittura di Ferrante scopre i luoghi come poliedrici, impossibili da ridurre a un carattere monolitico che non hanno. I vari aspetti di un luogo sono relativi ai ricordi delle diverse osservazioni ed esperienze, e solo con difficoltà, con uno sforzo razionalizzante, si possono ricondurre a unità. Ciononostante, le molteplici osservazioni e interpretazioni del soggetto narrante finiscono poi per rivelare una certa monotonia, un'uniformità irrealistica di visione: così come ogni luogo è descritto sotto il segno dell'inquietudine, della labilità della memoria («Avevo l'impressione che mia madre si stesse portando via anche i luoghi, anche i nomi delle vie», AM 17) così quasi ogni gesto, ogni emozione, ogni ricordo, appartengono al campo della violenza: «Avevamo in comune soltanto le violenze a cui avevamo assistito» (AM 113). Ogni elemento reale è trasfigurato narrativamente e sembra perdere consistenza per ribadire il rifiuto della protagonista verso la dimensione materna: «Le vie della memoria topografica mi sembravano instabili come una bevanda effervescente che, se agitata, straripa in schiuma» (AM 17); oppure:

Fermi nel caos di via Salvator Rosa, scoprii che non provavo più alcuna simpatia per la città di Amalia, per la lingua in cui mi si era rivolta, per le vie che avevo percorso da ragazza, per la gente. Quando a un certo punto comparve uno scorcio di mare (lo stesso che da bambina mi entusiasmava) mi sembrò carta velina violacea incollata su una parete sbrecciata. Seppi che stavo perdendo mia madre definitivamente e che era esattamente quello che volevo (AM, pp. 64-65).

La ricerca di Delia tenta di farsi strada attraverso forti resistenze psicologiche, quasi combattendo «col vento, con la pioggia, con le vie allagate» (AM 93-94) o col sole troppo intenso¹²,

11. FERRANTE, *L'amore molesto*, 2016, p. 38. D'ora in avanti citato nel corpo del testo con la sigla AM e i numeri di pagina.

12. Per cui la descrizione della «città disciolta nel calore, sotto una luce grigia e polverosa» (AM 17) oppure «una

in una continua rilettura negativa dei luoghi della città, dallo sfondo marino ridotto a «carta velina» o a «pasta violacea» (AM 116) e dalla strada del lungomare dove «i suoni della mareggiata e quelli della città producevano una miscela furibonda» (AM 116) e dove «ogni aperura [degli] edifici era dispettosamente chiusa contro il rumore del traffico e del mare» (AM 116), alle vie del centro dove «la gente sostava in grumi solo alle imboccature dei vicoli, erti e neri sotto strisce di cielo cupo» (AM 117).

La rilettura negativa passa poi senza soluzione di continuità ai luoghi effettivamente degradati della prima periferia urbana, quel rione Luzzatti, sempre evocato ma mai esplicitamente nominato, che è anche ambientazione principale della tetralogia de *L'amica geniale*: «l'aria paesana che gli era appartenuta, con quegli edifici biancastri [...] in mezzo alla campagna polverosa, si era trasformata attraverso gli anni in quella di una periferia itterica sopraffatta dai grattacieli, strozzata dal traffico e dai serpenti dei treni che costeggiavano le case rallentando» (AM 131).

Dunque «il punto di vista allucinato di Delia deforma anche il luogo più edenico della città»¹³, senza creare distinzioni con i luoghi oggettivamente meno belli e questo monotematico «sentire» al negativo, questa particolare visione del mondo che di per sé esclude dalla rappresentazione tutto ciò che non pertiene all'io, avvicinando la scrittrice all'anti-realismo, ha poche eccezioni e oltretutto connotate come illusorie.

«Mezz'ora prima avevo tagliato una Via Foria semideserta, fatta di suoni ancora così lievi che era possibile sentir cantare gli uccelli. C'era un'aria fresca, all'apparenza pulita, e una luce caliginosa indecisa tra il bello e il cattivo tempo» (AM 50). Quando la descrizione sembra virare verso una certa positività, quell'«all'apparenza» la riconduce a una speranza passeggera o alla pura irrealtà, marcata anche dalla vicina avversativa: «Ma già per via Duomo i suoni della città s'erano intensificati [...] e l'aria s'era fatta più grigia e più pesante» (AM 50).

Parallelamente, nell'ambito del comportamento e degli atteggiamenti sociali, anche l'innocenza è soltanto un'apparenza¹⁴: «le donne soffocavano tra i corpi maschili, sbuffando per quella vicinanza occasionale, fastidiosa anche se all'apparenza incolpevole. I maschi, nella ressa, si servivano delle femmine per giocare in silenzio tra sé e sé» (AM, p. 61).

La visionarietà di alcune scene (le apparizioni della madre o le varie immaginazioni surreali¹⁵) si estende grazie all'inaffidabilità della voce narrante che sembra trascorrere quasi insensibilmente dalla descrizione dei luoghi alla descrizione delle azioni, dei moventi psicologici e dei sentimenti, tanto che si ha l'impressione di «viaggiare in un'allucinazione, tra corpi irreali»¹⁶.

luce biancastra» AM 130. In effetti il contrasto all'inverosimile stereotipo del “paese del sole” (*O paese d' o sole* di Libero Bovio) ha finito per generare l'anti-topos di un paese dal clima infernale (e altrettanto inverosimile). Vedi ALFANO 2010, p. 125.

13. DE ROGATIS 2014, p. 305.

14. E alla stessa Amalia viene attribuita una «colpevolezza naturale, indipendente dalla sua volontà e da ciò che realmente faceva» (AM 55).

15. «Fantasticavo atterrita di corpi d'uomini in forma di ranocchio che saltavano agili sotto la fila dei seggiolini, allungando non zampe ma mani e lingue viscide» (AM 171), oppure il dettaglio della «lingua lunga e rossa» (AM 39) di Caserta.

16. Si tratta in effetti di una domanda che Annamaria Guadagni ha rivolto alla scrittrice (da cui ottiene solo un laconico «Non so»): «È il suo sguardo deformato che dà l'impressione di viaggiare in un'allucinazione, tra corpi irreali?» (F 45), dove, come si può notare, Guadagni attribuisce all'autrice lo stesso sguardo deformato che hanno, si può dire, quasi tutte le sue narratrici, non soltanto ne *L'amore molesto*.

DALLA MEMORIA DI CARTA ALLA MEMORIA PER IMMAGINI

Gli ostacoli affrontati da Mario Martone nella trasposizione di questo romanzo sono probabilmente da ricondursi a due fattori principali: innanzitutto, come abbiamo notato, la narrazione è tutta interna a un io narrante in grado di alterare la realtà esterna, di filtrarla attraverso la prospettiva assolutamente soggettiva del proprio corpo e delle sue sensazioni. Come scrive Lucia Cardone, *L'amore molesto* «sembra negarsi alla macchina da presa perché ombelicalmente legato a uno spazio inattingibile, uno spazio tanto intimo e stretto da escludere l'obiettivo»¹⁷. Nel testo la narrazione insiste su sensazioni fisiche (quasi esclusivamente negative, come disgusto e spaesamento), che si intrecciano a quei ragionamenti e monologhi interiori, i quali costituiscono il secondo fattore di difficoltà della trasposizione filmica, ovvero la narrazione per immagini della memoria.

Se, fin dal duro giudizio di Alain (Émile-Auguste Chartier), alcuni critici hanno negato recisamente che il cinema possa imitare il romanzo come arte della memoria, poiché un film mostra sempre un'azione in atto, anche se è ambientata nel passato¹⁸, è pur vero che il film di Martone sembra riuscire a tradurre fedelmente i ricordi e le sensazioni di Delia e in più ha il pregio di farlo utilizzando soprattutto gli strumenti specifici del cinema, come l'immagine, la musica e il colore¹⁹.

Martone insomma riesce nella difficile impresa di raccontare il soggettivo attraverso l'oggettività dell'immagine, rovesciando la prospettiva della narrazione e cogliendo «il dato visibile e dunque filmabile di una "internità"»²⁰.

Nel carteggio tra la scrittrice e il regista si trova un passo in cui Ferrante, commentando il risultato finale del lavoro di trasposizione, apprezza «quelle tonalità che sembrano fotografare la realtà psichica piuttosto che quella fisica» (F 50). Già il romanzo era maggiormente rivolto alla rappresentazione di un panorama mentale piuttosto che di una realtà oggettiva; la versione cinematografica di Martone è quindi sostanzialmente fedele al testo di partenza e il regista stesso ne chiarisce il motivo:

Si tratta di un corpo a corpo, credo, con un libro. Per questo io voglio essere fedele: secondo me se uno fa un film da un libro è perché sta instaurando un rapporto con quel libro, e quindi inizia una lotta, e una lotta non può che essere fedele, non posso fare una lotta e poi allontanarmi dal territorio, devo stringermi a colui con cui sto lottando²¹.

Nelle varie lotte corpo a corpo con la letteratura, il cinema di Martone scende spesso su quello che Alain avrebbe giudicato il terreno dell'avversario, mettendo in scena la memoria e mescolando il realistico con il visionario, quasi «come se filmare fosse già aver a che fare con dei fantasmi»²². Tuttavia un film, per sua natura, deve mostrare visivamente i luoghi, far ascoltare i suoni, esibire i gesti e le azioni nella loro evidenza fisica, in parte inevitabilmente nascondendo tutta la sottile trama di pensieri e sentimenti che sulla pagina scritta può estendersi a piacimento.

17. CARDONE 2015, p. 99.

18. Cfr. CHARTIER 1956.

19. «Il racconto memoriale che attraversa il film non avrebbe avuto cioè la stessa importanza se fosse stato affidato, per esempio, alle parole dei protagonisti» CERVINI 2013, p. 102.

20. CARDONE 2015, p. 100.

21. FUSILLO 2012, p. 8.

22. MORREALE 2013, p. 58.

Il regista trae però da questo svantaggio relativo più di un vantaggio: rispetto al romanzo la trama acquista compattezza, i sentimenti confusi vengono messi a fuoco, le azioni che, a una prima lettura del testo, appaiono non motivate diventano più precise²³.

Martone riesce a rendere corporeo, visibile, il ricordo, anche grazie a un valido uso degli effetti cinematografici, come nella scena, quasi alla fine del film, ambientata nello scantinato della pasticceria-coloniali.

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Figg. 1-4: *L'amore molesto*, diretto da Mario Martone, Roma: Lucky Red, 1995.
Per gentile concessione della Lucky Red.

Nella prima inquadratura (fig. 1), da una brandina nell'ultima stanza in fondo allo scantinato, Delia guarda il corridoio d'ingresso del negozio come appare nel presente, vuoto e quasi buio. Nella seconda immagine (fig. 2) l'inquadratura a camera fissa sul corridoio inizia a trasformarsi (con una dissolvenza incrociata di transizione che segnala la compresenza di piani temporali differenti) nel ricordo del negozio nel passato (fig. 3), dove entra un uomo con un elegante cappotto lungo. Da notare che nel film, a differenza che nel libro, Delia qui si toglie gli occhiali e quindi decide volontariamente di "vedere" in modo sfocato l'immaginazione che si era inventata da piccola. L'uomo che entra, pur non essendo a fuoco, è riconoscibile come Caserta e inizia ad avanzare verso Delia che è seduta sul letto. A questo punto, però, il punto di vista dell'inquadratura passa da Delia al personaggio che avanza; la carrellata in avanti mostra il punto di vista di Caserta che guarda la stanza in fondo, dove, seduta sulla branda al posto di Delia, c'è Amalia, giovane, in attesa del suo presunto amante: curiosamente questa ulteriore fantasia non è sfocata ma perfettamente nitida. Un ulteriore cambio di punto di vista ci mostra

23. Anche grazie a una serie di scelte in fase di sceneggiatura: ad esempio i dettagli del ciclo mestruale, degli slip sporchi, dell'attrazione morbosa verso il dito ferito della madre vengono del tutto cassati. Invece l'incertezza a inseguire Caserta o la passività nel farsi condurre a un rapporto sessuale non gradito da parte di Antonio Polledro vengono riformulati in modo che appaiano più verosimili (vedi infra).

ancora Caserta che avanza nel corridoio, poi un ennesimo cambio di prospettiva ci fa vedere improvvisamente Delia bambina (anche lei perfettamente nitida) che aspetta seduta sul letto. Caserta raggiunge il primissimo piano (di lui si vede ormai solo il bavero del cappotto) poi, con un altro stacco, vediamo di nuovo Delia nel presente, sempre più angosciata per quello che sta ricordando e “rivedendo”. Infine, tornando al passato, l’immagine di Caserta è scomparsa e al suo posto, nitido e con un movimento a stringere sul primissimo piano, emerge dalle ombre il volto del padre di Caserta (fig. 4) che si rivela finalmente allo sguardo memoriale di Delia come il suo vero molestatore.

In questo continuo gioco di piani temporali Martone riesce a cogliere perfettamente la contemporaneità del non contemporaneo che è una caratteristica fondamentale del romanzo di Ferrante. Nel testo la scena del negozio è un’acme narrativa proprio perché in quel luogo si intrecciano indissolubilmente un passato ancora troppo vivo, con il suo trauma irredimibile, e un presente bloccato, che la protagonista non riesce a vivere davvero.

Alcune differenze tra libro e film si pongono invece come varianti in tono minore, decisioni registiche più o meno rilevanti e condivisibili. Per esempio Martone decide di spostare da Roma a Bologna il domicilio di Delia adulta: oltre alle sfumature di significato già individuate da Ferrante²⁴, si può notare che Roma è una scelta molto più facile per una fuga da Napoli, è la capitale, una città di respiro europeo, ma è pur sempre a poca distanza dall’amato e odiato luogo d’infanzia, vicina anche psicologicamente al meridione. Non casualmente molte fughe reali di scrittori napoletani (come La Capria) si sono concluse lì, mentre Bologna indica uno stacco più netto e definitivo.

Un’altra variante da considerare è l’opzione di uno stabilimento termale invece di un albergo per la scena del pranzo politico e successivamente della *liaison* tra la protagonista e Antonio Polledro: il cambio rende più verosimile il comportamento di Delia, che accetta un invito in piscina al posto di una ben più impegnativa “disposizione che non ammette repliche” (Cfr. AM 101) a salire in una camera. Ancora una piccola differenza, stavolta poco condivisibile, è quella che ambienta la casa di Amalia, dove «fortunosamente» (AM 23) lei e le figlie trovano rifugio dopo la separazione col marito, all’interno di uno dei palazzi della Galleria Umberto I: scelta che sembra alludere a un’immotivata promozione economica e sociale, ben distante dalla loro appartenenza all’«infima piccola borghesia» (F 65). Ferrante tuttavia approva la scelta, motivata a suo dire dalla sensibilità di Martone «per la storia e per le modificazioni antropologiche di quello spazio» e, anche se lei si era sempre «immaginata un vicolo in un’area meno impegnativa», trova efficace «l’immagine di Delia affacciata sulla Galleria e investita dal rimbombo delle voci dialettali» (F 29).

La differenza più evidente tra libro e film sta appunto sicuramente nell’uso del dialetto. Innanzitutto la rappresentazione negativa dei luoghi si accompagna spesso alla stigmatizzazione del dialetto: «strisciai lungo la parete rovente dell’Orto Botanico fino a piazza Cavour, in un’aria resa più pesante dai gas delle automobili e dal ronzio dei suoni dialettali che decifravo malvolentieri. Era la lingua di mia madre, che avevo cercato inutilmente di dimenticare insieme a tante altre cose sue» (AM 21). Anche il dialetto è in effetti un “luogo comune”, un inevitabile

24. «Sulla collocazione di Delia a Bologna, ho poco da obiettare. Roma non ha nessun ruolo nella vicenda: al massimo conferiva a Delia una collocazione più anonima, da donna sola, con un piccolo talento che serve per mantenersi [...] Bologna invece, per quel che ne so, suggerisce un di più di “artistico” e di “alternativo” che nel personaggio, almeno nelle mie intenzioni, non c’è. Ma se lei pensa che questa città le sarà più utile per la costruzione del profilo lavorativo del personaggio e per la sua verosimiglianza, va benissimo così» (F 28-29).

elemento di realismo: forse è questa la ragione per cui, nei romanzi di Ferrante, il dialetto è sempre evocato ma mai davvero presente, se non come insulto e volgarità. Ne *L'amore molesto* poi, non appare mai, nonostante si dica spesso dei personaggi che parlano «in un dialetto strettissimo» (AM 36) o «quasi incomprensibile» (AM 167) e solitamente aggressivo o volgare.

Scrivendo Ferrante a Martone: «Per necessità di cose lei ha occupato pienamente lo spazio verbale lasciato vuoto dal mio racconto: il dialetto. [...] Mi immagino che anche i rumori di fondo, le battute non scritte, contribuiranno a creare quella marea dialettale che Delia sente come un segnale minaccioso, un richiamo alla lingua delle ossessioni e delle violenze dell'infanzia» (F 31).

In realtà, nel film il dialetto è molto naturale, non ha granché di violento o aggressivo, fatta eccezione ovviamente per gli insulti: nell'oggettività cinematografica si può mostrare l'evidenza della parlata dialettale ma non suggerire anche allo spettatore il sentimento di rifiuto e disgusto che prova la protagonista al solo sentirlo. La musica e i rumori suppliscono quindi nel costruire una pressione psicologica, una minaccia latente e continua: si va dai rumori del traffico, alle canzoni neomelodiche in sottofondo, alle musiche ripetitive e dissonanti di alcune scene (ad esempio quella del funerale), allo scampanio disarmonico che accompagna la scena del tunnel, fino all'angosciante, ossessivo suono dell'impastatrice meccanica nella scena della pasticceria.

Quest'ultimo esempio in particolare dimostra l'estrema consapevolezza del regista verso le possibilità del sonoro: il suono ritmico, ininterrotto della macchina, accostato alle immagini dell'uomo che si avvicina, suggerisce la violenza sessuale senza bisogno di mostrarla, ottenendo un risultato di grande impatto psicologico. Inoltre traduce perfettamente quello che per Delia è il sesso, vale a dire soprattutto un suono, il suono delle «oscenità in dialetto – le uniche oscenità che riuscivano a [...] materializzare un sesso molesto per il suo realismo aggressivo, gaudente e vischioso» (AM 130): non a caso, anche nel libro, Delia diventa consapevole del trauma ricordando le parole dette dal padre di Caserta, quasi le stesse dette da Amalia al telefono prima di morire e pronunciate per gioco dai bambini in strada, fuori dallo scantinato. Nel romanzo queste parole oscene non vengono mai riferite mentre nel film invece vengono esplicitate e costituiscono un *leitmotiv* che lo attraversa interamente.

Nonostante l'accettazione razionale delle necessità cinematografiche, Ferrante si dichiara «infastidita» (F 34), nel leggere la sceneggiatura, da alcune battute in napoletano: «forse ci sento un pericolo implicito in tutte le battute in dialetto: lo stereotipo in agguato della recitazione a cadenza napoletana, lagnosa, zuccherosa, tremolante, sovratono, di un sentimentalismo esibito che non comunica sentimenti» (F 34). E i suoi testi raccontano spesso i sentimenti (sempre dal punto di vista della voce narrante in prima persona) più che mostrarli in atto, tanto che talvolta non si comprendono più né gli intrecci sentimentali né le azioni che da questi dovrebbero scaturire. Su tutto finisce per dominare una gamma di sentimenti raccontati quasi solo in negativo come disgusto, rabbia e aggressività.

Interessante il fatto che la scrittrice suggerisca a Martone in quali punti della sceneggiatura, oltre a quelli marcati nel romanzo, prevedere il lasciarsi andare all'uso del dialetto da parte della protagonista: curiosamente nel libro Delia “parla” in dialetto in punti poco significativi²⁵

25. Delia si serve del dialetto per richiamare il suo amico poliziotto, dopo la seconda telefonata di Amalia, con «una confusa mistura di italiano e di espressioni dialettali» (AM 12); lo usa poi «per comprare una pizza frita» (AM 22) e, più significativamente, per difendersi dalle moleste attenzioni di uno sconosciuto: «Un giovanotto uscì bruscamente dal riparo di un portone, mi prese per un braccio ridendo e mi disse in dialetto: “Dove corri? Fatti asciugare!”. [...] Riacquistai l'equilibrio e mi divincolai con forza urlando con mia meraviglia insulti dialettali» (AM 80).

mentre nella corrispondenza con il regista, Ferrante gli consiglia di usarlo per veicolare significati importanti, addirittura abbozzando frasi che nel testo originale sono espresse in italiano: «Facette bbuono. Non voleva ca chella zingara finisse a centinaia di copie nelle fiere di paese» (F 35). La scrittrice sembra superare, appoggiandosi alla responsabilità artistica di un'altra visione, alla libera reinterpretazione del regista, la propria idiosincrasia nei confronti del dialetto e così facendo inserisce nella narrazione una sfumatura del tutto assente nell'originale, per cui la protagonista si abbandona alla lingua materna nei rari momenti in cui una spinta emotiva la costringe a parlare in difesa della madre.

Sembra quindi che, attraverso il dialogo con il regista, la scrittrice possa tornare sul proprio romanzo, rivederlo, continuarlo: «concentrarmi sul suo testo e immaginarmi cosa poteva giovargli [...] in certi momenti è stato come poter rimettere mano al mio» (F 37).

Nel romanzo la voce inattendibile della protagonista non ha controcanti nella narrazione: anche quando emergono dettagli in contraddizione, essi vengono rielaborati e inseriti all'interno della prospettiva di Delia, la quale è in lotta sostanzialmente solo con se stessa per riuscire finalmente ad ammettere e accettare una verità che lei, innanzitutto, si nega²⁶. Ma nella trasposizione cinematografica il suo ruolo deve inevitabilmente cambiare: «Delia cioè, sulla pagina, è una prima persona letteraria, unica fonte di discorso e unica fonte di verità del racconto; [...] Al cinema invece la voce narrante, quando c'è, deve fare i conti col proprio corpo-oggetto esposto sullo schermo, [...] la vicenda di Delia, una volta incarnata, era da inscrivere dentro la città *reale* e il suo dialetto *reale*» (F 63). Questo significa che, se nella pagina scritta l'autrice-narratrice può piegare la realtà a quasi ogni arbitrio e scegliere la prospettiva attraverso cui interpretare ogni cosa, nel cinema si è costretti a fare i conti con l'apparenza dei luoghi, degli attori, dei gesti.

Prima di vedere il film ormai in sala, la scrittrice si dichiarava «preparata a vedere Delia, decisa come il detective di un thriller, che attraversava una città maschile ingovernabile sia nei comportamenti pubblici che in quelli privati» (F 49) e in parte questa sua aspettativa viene confermata poiché, mentre nel suo testo la protagonista oscilla tra la passività con cui insegue Caserta (cfr. AM 43), lasciandoselo più volte sfuggire, e quella con cui finisce nella camera da letto di un albergo con una persona che non desidera, nel film sia le azioni che i moventi psicologici assumono maggiore chiarezza, semplificati ma non appiattiti e resi semmai più verosimili.

Inoltre proprio una certa riduzione della visionarietà, dovuta al cambio mediale, ha messo in luce quanto l'opera letteraria sia in effetti poco realistica, fondata nella sua essenza su di una rappresentazione tutt'altro che ascrivibile al puro realismo, ammesso che esso esista altrimenti che come astrazione critica.

Eppure, volendo accennare una storia della ricezione delle opere di Ferrante, sembra che troppe interpretazioni abbiano invece sovrastimato la loro componente realistica, pretendendo che esse rappresentassero fedelmente luoghi, linguaggi ed elementi sociali. La scrittura ferrantiana, considerata quale «figlia del neorealismo nella creazione dell'ambientazione»²⁷, sembrerebbe proporsi come «a social repertoire [...] a powerful tool, [...] for ordering and interpreting reality»²⁸.

Questa lettura non sembrerebbe dare conto delle deformazioni introspettive nella rappresentazione di Ferrante. Verrebbe piuttosto da confermare che, se leggessimo i suoi romanzi «muo-

26. Al punto da non voler chiedere la verità sulla morte della madre all'unico presunto testimone: «ero l'unica fonte possibile del racconto, non potevo né volevo cercare fuori di me» (AM 168).

27. «Descendiente del neorealismo en la creación del ambiente», GUELLENZU 2013.

28. DE ROGATIS 2019, p. 285.

vendo da un'ipostasi realista, ne ricaveremmo fatalmente un'impressione di insufficienza e di complessiva inverosimiglianza, e saremmo costretti a sottoscrivere le tante letture svalutative che sono finora state fatte»²⁹.

Più che a un vero e proprio realismo si potrebbe allora accostare la scrittura di Ferrante alla visionarietà di Ortese che afferma di «non amare il reale»³⁰ e di aver dato, soprattutto in alcuni capitoli de *Il mare non bagna Napoli*, solo una «visione dell'intollerabile»³¹. Non a caso nella *Frantumaglia* (F 59) Ferrante dichiara, malgrado la sua ammirazione per Elsa Morante, di essere, per quanto riguarda la rappresentazione di Napoli, più vicina appunto alla «Ortese di *La città involontaria*».

29. VERBARO 2015.

30. ORTESE 2012, p. 174.

31. Ivi, p. 175. Corsivo nel testo.

BIBLIOGRAFIA

- ALFANO 2010 = G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli 2010.
- CARDONE 2015 = L. Cardone, *Sensibili differenze. L'amore molesto da Ferrante a Martone*, in *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, a cura di L. Cardone – S. Filippelli, Pisa 2015.
- CERVINI 2013 = A. Cervini, *Identità. Su L'amore molesto*, in *Mario Martone: la scena e lo schermo*, a cura di R. De Gaetano – B. Roberti, Roma 2013.
- CHARTIER 1956 = E.A. Chartier, *L'action sur l'écran*, in Id., *Propos*, Parigi 1956.
- DE ROGATIS 2014 = T. de Rogatis, “L'amore molesto di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile”, in *ALLEGORIA* 69-70 XXVI, 2014: 273-308.
- DE ROGATIS 2018 = T. de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma 2018.
- DE ROGATIS 2019 = T. de Rogatis, *Conclusion. Elena Ferrante and the Power of Storytelling in the Age of Globalization*, in *Elena Ferrante's Key Words*, New York 2019.
- FERRANTE 2016 = E. Ferrante, *L'amore molesto* [1992], Roma 2016.
- FERRANTE 2016 = E. Ferrante, *La frantumaglia* [2003], Roma 2016.
- FERRARA 2017 = E. Ferrara, “Elena Ferrante e la questione dell'identità”, in *Oblio* VII, 2017: 47-55.
- FUSILLO 2012 = M. Fusillo, “Cinema e altre scritture. Intervista a Mario Martone”, in *Between 4* II, 2012: 1-18.
- GUEL BENZU 2013 = J. M. GUEL BENZU, *Fascinante amistad*, in *EL PAIS*, 12 gennaio 2013, https://elpais.com/cultura/2013/01/07/actualidad/1357575340_949492.html
- HUTCHEON 2006 = L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York – London 2006.
- KURNICK 2015 = D. Kurnick, *Ferrante*, in *History*, in *PUBLIC BOOKS*, 15 dicembre 2015, <https://www.publicbooks.org/ferrante-in-history/>
- MORREALE 2013 = E. Morreale, *Cinema saggistico, cinema di fantasmi*, in *Mario Martone: la scena e lo schermo*, a cura di R. De Gaetano – B. Roberti, Roma 2013.
- ORTESE 1994 = A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Milano 1994.
- PINTO 2020 = I. Pinto, *Elena Ferrante. Poetiche e politiche della soggettività*, Milano 2020.
- PORCIANI 2016 = E. Porciani, “Da Napoli al cliché. Note sull'*Amica geniale* di Elena Ferrante”, in *Allegoria* 73 XXVIII, 2016: 174-178.
- TINAZZI 2007 = G. Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia 2007.
- VERBARO 2015 = C. Verbaro, “Cancellature. Il caso Elena Ferrante/5”, in *Laletteraturaenoi*, 12 maggio 2015, <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/357-cancellature-il-caso-elena-ferrante-5.html>