

MARIANGELA TARTAGLIONE

«Il libro sceneggiato». *Il cinema e 'L'amore molesto' di Elena Ferrante*

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARIANGELA TARTAGLIONE

«Il libro sceneggiato». Il cinema e 'L'amore molesto' di Elena Ferrante

Il contributo intende offrire un'analisi della qualità cinematografica della scrittura di Elena Ferrante, fatta di parole materiche, che creano immagini dotate di una risonanza potente e universale; il focus è dunque calato sul nesso narrativa/cinema — che attraversa produttivamente tutte le opere della misteriosa scrittrice partenopea — nel tentativo di inquadrare più precisamente i punti di contatto e di rottura tra la versione originale del romanzo L'amore molesto (1994) e la sua trasposizione nella grammatica cinematografica, realizzata da Mario Martone nel 1995.

Nell'immaginario cinematografico italiano sono depositati sedimenti, più o meno tangibili, provenienti dal mondo della letteratura; si tratta di tracce spesso evanescenti, talvolta addirittura misconosciute, che tuttavia, nel corso dei decenni, hanno dato vita a personaggi femminili capaci di forzare i limiti simbolici dei comportamenti di genere socialmente accettati, sostenendo e alimentando, così, possibilità di esistenze inedite e impensate.

Il cinema, dunque, accanto alla letteratura, diviene, per una fitta e appassionata schiera di spettatrici/lettrici, lo spazio ottimale entro cui formulare modalità di (auto)rappresentazione diverse e spesso eversive rispetto ai tradizionali ruoli di genere.¹ In particolare, nel dialogo rigenerante tra letteratura e cinema, i corpi e le azioni di queste nuove donne di celluloidi si incontrano e si scontrano con i paradigmi identitari e i modelli femminili secolarizzati, innescando una catena di processi di negoziazione, capaci di modificare sensibilmente la percezione di sé e le maniere di stare al mondo.

Spesso, tuttavia, nel passaggio dalla carta allo schermo, il rilievo sociale e culturale di questi mutamenti tende ad attutirsi, come se, in generale, i corpi visibili, mobili e risonanti che sulla pagina animano il cambiamento tendano paradossalmente sullo schermo a dissolversi e a perdere il loro impatto decisivo.² Certamente, ciò non accade per il film che nel 1995 Mario Martone trae da *L'amore molesto* di Elena Ferrante,³ la cui realizzazione si regge sul meraviglioso patto simbolico che la scrittrice e il regista siglano, secondo cui, come scrive Elena Ferrante, «il testo di Martone [diventa] un'occasione per andare ulteriormente al fondo, attraverso il lavoro, l'inventiva di un altro, non del mio libro, che ormai va per i fatti i suoi, ma della materia che, scrivendolo, ho sfiorato».⁴

Qui, dunque, la transcodificazione da un mezzo all'altro gode di una intesa senz'altro prolifica — testimoniata pure dal fitto carteggio tra la scrittrice e il regista, ora raccolto integralmente ne *La frantumaglia*⁵ — mediante cui quell'«inchiestro bianco»,⁶ quell'impasto denso di viscere e grafia

¹ Per un quadro esaustivo sulla rappresentazione delle donne nel cinema italiano e sulla evoluzione del loro ruolo, si veda L. CARDONE - M. FANCHI (a cura di), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, in «Comunicazioni Sociali», 2, 2007.

² A titolo esemplificativo, si legga l'ottimo saggio di L. CARDONE, *La scrittura femminile e lo sguardo in Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come rivelazione*, Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 289- 332.

³ Cfr. E. FERRANTE, *L'amore molesto*, Roma, Edizioni e/o, 1992.

⁴ E. FERRANTE, *La Frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2007, p. 23.

⁵ Il titolo del volume simbolicamente allude alla miscelanea di appunti, di riflessioni e di interviste inedite che, come tessere multiformi, ne compongono il mosaico. Si vedano, in particolare, per la relazione romanzo/film le sezioni *Il libro sceneggiato*, *La reinvenzione dell'Amore molesto*, *Carteggio con Mario Martone* e *Gli abiti e i corpi. L'amore molesto sullo schermo*, in E. FERRANTE, *La Frantumaglia...*, pp. 22-49 e 60-65.

⁶ Cfr. H. CIXOUS, *Il riso della medusa*, in R. BACCOLINI - M. G. FABI - V. FORTUNATI - R. MONTICELLI (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997, p. 229.

restituisce, attraverso la pagina e poi sullo schermo, il calco della differenza femminile, rafforzando processi di cambiamento rispetto ai dettati di genere tradizionali.

Il testo da cui Mario Martone trae l'omonimo film è il primo di sette romanzi di enorme impatto e popolarità firmati dalla penna della misteriosa scrittrice napoletana, culminati con il ciclo de *L'amica geniale*⁷; con la traduzione americana curata da Ann Goldstein e la consacrazione critica di James Wood sulle pagine del «New Yorker» nel 2012, sono proprio questi ultimi romanzi, infatti, ad aver contribuito in maniera decisiva all'inclusione di Elena Ferrante nella lista dei cento «leading global thinkers» del 2014 «[...] for writing honest, anonymous chronicles»⁸, compilata da «Foreign Policy».

Ritornando ora tra i solchi del romanzo d'esordio di Elena Ferrante, il lettore — e presto anche lo spettatore, grazie al filtro impeccabile dello sguardo di Mario Martone — si ritrova catapultato sull'arena di un serrato corpo a corpo con il materno; il romanzo, infatti, racconta la storia di Delia, una illustratrice napoletana trapiantata a Roma/Bologna, che, dopo lunghi anni di fiera e ostinata assenza da Napoli, ritorna nella città partenopea perché, non riuscendo ad accettare l'ipotesi del suicidio della madre Amalia, tenta di cercare le ragioni della sua morte, indagando sui suoi ultimi giorni di vita. La trama si dipana, così, intrigante tra le pagine del romanzo e presto, il contatto con la perturbante città dell'infanzia innesca in Delia il riaffiorare di un passato denso eppure inafferrabile; al passaggio nell'intricato dedalo partenopeo, la scialba monotonia dell'esistenza di Delia si mescola vorticosamente ad avvenimenti di un passato distorto, che la sua coscienza ha a lungo cercato di insabbiare, e che invece riemergono violentemente in superficie, ridefinendo i contorni di un controverso e sofferto rapporto con la madre. Infatti, l'*enquête* intorno alla relazione materna conduce la donna ormai adulta a ricordare correttamente il passato e a sbrogliare i fili di un profondo malinteso, fatto di abusi, menzogne e adulteri. E' proprio da questa falsa memoria che Delia ha costruito per sé nel corso degli anni una rappresentazione distorta della madre, segnata dall'eccesso di una sensualità debordante, ed è sempre a partire da questa falsa memoria che Delia giunge a evocare e a elaborare il trauma mistificatore e doloroso dell'abuso, riscoprendo, così, una rinnovata consapevolezza di sé e della *liaison maternelle*.

Non è il primo testo, questo, in cui Elena Ferrante lega insieme, in un miscuglio di viscere e di parole, di memoria e di carne, gli spazi convulsi della dimensione femminile e dell'universo materno, con cui il regista deve necessariamente fare i conti, osservando e accogliendo la qualità materica e viscerale della storia ferrantiana.

Come in una *mise en abîme*, infatti, questo romanzo anticipa i motivi dominanti dei testi successivi: oltre al grumo tematico del materno, il testo è segnato da continui e schizofrenici dialoghi tra passato e presente e da una dimensione del narrato profondamente intima e corporea, fatta di umori, sangue e fluidi vitali. La scrittura, così, si fa dispositivo iper-percettivo che riordina e sublima, attraverso la magia delle parole, la concretezza viscerale e turbolenta delle esistenze delle protagoniste, ponendovi al centro il nodo centripeto e al tempo stesso grumoso del materno, che di fatto attraversa tutti i testi della scrittrice napoletana. Tutte le protagoniste messe al mondo dalla penna di Elena Ferrante capiscono chi sono e chi possono essere solo a partire dalla radice materna, e solo in questo modo arrivano a svelare una genealogia sommersa, che finalmente le include e dà loro un senso.

⁷ Si tratta della più che nota serie di romanzi pubblicati da Elena Ferrante a partire dal 2011 al 2014 (*L'amica Geniale*, *Storia del nuovo cognome*, *Storia di chi fugge e di chi resta* e *Storia della bambina perduta*), per la casa editrice romana e/o, che hanno segnato l'inizio della "Ferrante Fever" in tutto il mondo.

⁸ L'infografica relativa è consultabile sul sito <http://globalthinkers.foreignpolicy.com/>

Così, quando sceglie Anna Bonaiuto e Angela Luce/Licia Maglietta per animare sullo schermo le parole e i gesti di Delia e di Amalia, il regista napoletano dimostra di cogliere appieno quanto queste ultime incarnino l'archetipo caratteriale di tutte le future protagoniste ferrantiane; Amalia e Delia, infatti, sono prima d'ogni cosa, madre e figlia — come lo saranno Olga, Leda, Lila e Lenù — e la ricerca violenta e appassionata intorno alla relazione materna si fa via maestra mediante cui assicurarsi l'appiglio a una piena e consapevole coscienza di sé.

Nel buttar giù la sceneggiatura del suo film, Mario Martone sa, insomma, di fare una operazione molto delicata, perché le parole de *L'amore molesto* rappresentano una sorta di palinsesto primordiale in cui scorre il fluido vitale del legame materno, un legame spinoso eppure gravido di futuro con la propria origine.

Fin dai titoli di apertura, il film testimonia una innata capacità nel dar corpo, con eleganza e maestria, a quel medesimo percorso di ricerca di sé, impresso nella grafia del romanzo, che è appunto guidato dal nodo simbolico del materno, vissuto come luogo cruciale dal quale si dipartono forze opposte, di attrazione e di rifiuto. Le immagini iniziali, che lanciano lo spettatore nel passato, mostrano una bambina (la sorella di Delia) mentre consuma il suo pranzo nel cortile di un caseggiato popolare; lo spazio è inondato da una luce giallastra e polverosa in cui risuona la cantilena del napoletano. Prende poi avvio la successiva inquadratura, che introduce il corpo pieno e possente di Amalia intenta ad allattare la piccolissima Delia; ed è qui, nei languidi confini del corpo materno, luogo di cura e nutrimento, che ha origine il percorso di Delia adulta, che per contrasto, si dipanerà nel segno della assenza e della ricerca del desiderato, eppur ripudiato, corpo materno.

È la stessa scrittrice a sottolineare come Mario Martone, con lo «sguardo di Delia sulla madre che allatta e il movimento di Amalia tra figli-lavoro-marito», sia stato ineccepibile nel suscitare in lei un «violento urto emotivo»⁹; continua Elena Ferrante, in una lettera incompiuta al regista:

Lungo tutto l'arco del film non c'è un solo momento in cui l'immagine di corpo materno, che Delia ama e respinge con un'accanita passione infantile ancora urgente nel dormiveglia dell'adulta, non sia vera, vera fino all'insostenibile.¹⁰

Per dare forma a questo intensissimo esercizio di coscienza che scuote Delia lungo tutta la narrazione fino allo svelamento di verità inabissate e alla riappropriazione della propria qualità identitaria, Mario Martone si avvicina e si immerge nelle pagine de *L'amore molesto*, riuscendo a trovare l'esatta misura di sguardo che gli consente di trasporre la scrittura densa e corposa del romanzo in una altrettanto materica visione cinematografica; ecco quanto scrive il regista in una lettera rivolta a Elena Ferrante:

[...] ho cercato di comprendere e rispettare il libro, e al tempo stesso di filtrarlo attraverso le mie esperienze, i miei ricordi, la mia percezione di Napoli.¹¹

In questo senso, fondamentale è l'instancabile lavoro a cantiere aperto sulla sceneggiatura, per il quale il regista interpella costantemente, via lettera, la sconosciuta scrittrice, cercando «indicazioni e

⁹ E. FERRANTE, *La Frantumaglia...*, p. 62.

¹⁰ Ivi, p. 62.

¹¹ Ivi, p. 24.

suggerimenti [...] assolutamente preziosi»¹² e trovando, infine, nella ultima stesura il totale appoggio della scrittrice, che così scrive al regista:

[...] questa ultima stesura mi convince ancor più di quella precedente, ma mi è difficile spiegarle con chiarezza perché. So solo che sono riuscita a leggere il suo testo con una intensità e una partecipazione che il mio per ora mi nega. Più lei reinventa *L'amore molesto*, più io lo ritrovo, lo *vedo*, sento cosa trasporta con sé [...].¹³

Il fitto scambio epistolare consente, dunque, a Mario Martone di ricavare tutti gli strumenti utili per impostare una lettura filmica capace di 'guardare' con integrità a un testo letterario di per sé difficile, che sembra quasi sfidare lo schermo con la sua inadattabilità. *L'amore molesto*, infatti, a una prima lettura, sembra negarsi alla macchina da presa perché legato a uno spazio di narrazione così carnale ed intimo da escludere l'obiettivo. Difatti il romanzo, come e forse più dei successivi lavori dell'autrice, è caratterizzato da una scrittura incarnata e situata, dove è *in primis* il corpo di Delia a percepire ed esplorare il circostante, tenendo all'erta tutti i sensi e trasformandosi così in sismografo sensibilissimo, capace di registrare in modo puntuale tutte le metamorfosi della sua geografia interiore in relazione al legame con la madre.

E, quasi inaspettatamente, il regista supera le aspettative della scrittrice, scegliendo soluzioni visive impeccabili che neutralizzano la presunta inadattabilità del libro allo schermo e che raggiungono picchi proprio nella rappresentazione viscerale, simbiotica, corporale del rapporto madre-figlia; così scrive l'autrice al regista, dopo la visione del film:

[...] i momenti più efficaci e più perturbanti li ho vissuti assistendo al movimento allucinato dell'ascensore: l'urto tra i corpi, l'attrazione-repulsione, la madre dal ventre gonfio, la figlia dal ventre vuoto, il tutto con quelle tonalità che sembrano fotografare la realtà psichica piuttosto che quella fisica, [...] l'*ossessione* della figlia nei confronti della madre.¹⁴

Il finissimo palinsesto intarsiato dalle parole de *L'amore molesto* trova, inoltre, la sua fuga aggregante in Napoli, terreno florido di condivisioni tra il regista e la scrittrice, entrambi napoletani. Il labirinto di corpi e di voci che è la città partenopea costituisce un nodo cruciale per la narrazione romanzesca: è dai vicoli bui e rumorosi napoletani che Delia deve lasciarsi inghiottire perché la 'frantumaglia' della sua storia possa ricomporsi e lei possa, così, «sistemare spazi e tempi, dirsi la propria storia ad alta voce» e riuscire «a sommare finalmente a sé la madre, il mondo di lei, i torti, le fatiche, le passioni consumate o immaginate»¹⁵. L'attraversamento fisico e simbolico di Napoli – città che si fa *mimesis* della mutata geografia interiore di Delia – rappresenta di fatto un passaggio fondamentale per la protagonista, poiché solo scontrandosi con Napoli può davvero lasciarsi alle spalle quell'intreccio torbido di legami con la madre e giungere a ricomporre in un *unicum* di senso la loro storia 'indicibile'.

Non è un caso, allora, che è proprio in Napoli che Elena Ferrante e Mario Martone trovano un perfetto luogo d'incontro, uno spazio reale e insieme immaginario dove conoscersi e dialogare e mediante cui restituire intatta sullo schermo la voce che risuona nel romanzo senza disperderne l'origine.

¹² Ivi, p. 26.

¹³ Ivi, pp. 32-33.

¹⁴ Ivi, p. 63.

¹⁵ E. FERRANTE, *L'amore molesto...*, p. 79

La riscoperta della bistrattata città dell'infanzia da parte di Delia — e dunque della dimensione misconosciuta della propria esistenza e del legame materno — si dispiega sulla scia degli indizi che Amalia pare aver disseminato nel dedalo partenopeo proprio perché la figlia li trovasse, quasi a scandire dall'alto quella *enquête* dell'anima mediante cui Delia attiva, frammento dopo frammento, la discesa in se stessa e il suo processo di riconoscimento.

E' certo che, tra le tracce lasciate da Amalia, gli abiti — «uno d'un rosso ruggine troppo stretto per lei e troppo giovanile, uno più pacato, blu, ma sicuramente corto [...], una vestaglia di raso color cipria [...], delle mutandine bianche di pizzo» (Ferrante, 1992: 46-47), il reggiseno esclusivo indossato da Amalia al momento della sua morte, il logoro *tailleur* di lana blu da lei stessa cucito, le scarpe consumate e fuori moda — costruiscono un apparato di simbologie fondamentale nel percorso che conduce Delia non solo a ritrovare la sua femminilità sopita e negata, ma anche l'immagine di una madre diversa da quella mutuata dalla distorsione del ricordo. Delia, così, come sulla scena di un dramma, si sottopone a un vero e proprio rito di vestizione:

Sospirai, mi tolsi stancamente il vestito del funerale [...]. Dopo un attimo di incertezza sfilai anche le mutande di mia madre che avevo messo la sera prima e indossai quelle di pizzo che avevo trovato nella sua borsetta. Passai perplessa un dito lungo lo strappo sul fianco che Amalia probabilmente aveva causato infilandome e poi feci passare per la testa l'abito color ruggine. Mi arrivava cinque centimetri sopra le ginocchia e aveva una scollatura troppo ampia. Ma non mi tirava affatto, anzi scivolava sulla mia magrezza tesa e muscolosa addolcendola¹⁶.

Il corpo di Delia, recuperate finalmente le negate fattezze femminili, si unisce a quello di Amalia come fuso sotto una seconda pelle, perché si veste di abiti a lei visceralmente legati; e così, come nelle più classiche delle tragedie, si attua lo svelamento: Delia, 'travestitasi' da Amalia, con indosso la sua raffinata biancheria e il vestito color ruggine regalato per il compleanno, riattraversa Napoli; ma, ora, ciò che la muove non è più la ricerca razionale del motivo della morte di Amalia, quanto l'*enquête* carnale e istintiva di sé e del suo corpo di donna, attraverso i lasciti materni¹⁷.

E così, tra le inquadrature del film che più di tutte incarna la perfetta e fedele sinergia tra il potere carnale della parola di Elena Ferrante e quello altrettanto materico dello sguardo di Mario Martone vi è proprio la scena in cui Anna Bonaiuto/Delia attraversa la brulicante e invadente folla partenopea di via Scarlatti, vestita del leggero e seducente abito «rosso ruggine». Sotto una pioggia improvvisa, implacabile, il corpo esile ed elastico della protagonista si staglia nel fragoroso e polveroso fluire della città, e diventa segno vivente di una trasformazione in atto: sembra muoversi dalla pagina all'inquadratura, passando dall'una all'altra, per imprimersi poi definitivamente negli occhi del pubblico che al tempo stesso la guarda e la legge. Per lo spettatore il coinvolgimento è totale: ci si sente all'interno del corpo bagnato e affaticato di Delia, se ne avvertono i confini e le sensazioni — il caldo, il freddo, l'umido, il sapore e l'odore della calca brulicante dei marciapiedi, mista alla pioggia polverosa sull'asfalto — attraverso una narrazione filmica sinestetica, che passa per il tatto, per il gusto e per l'odorato, oltre che per il vedere e l'udire.

Mario Martone, uomo di teatro, riesce dunque a portare sullo schermo tutta la qualità carnale e fortemente sensoriale del testo ferrantiano; il suo non è un semplice tentativo di mimare la scrittura della scrittrice napoletana, o di appropriarsi del suo modo di narrare dalle viscere del corpo;

¹⁶ Ivi, p. 71.

¹⁷ Per maggiori approfondimenti sul potenziale simbolico dei vestiti — che chiaramente rimandano all'universo della madre e, nello specifico, del suo lavoro di sarta — si legga MARIANGELA TARTAGLIONE, *Le parole indicibili. L'amore molesto di Elena Ferrante*, in *La guerra amorosa. Il materno nella narrativa di autrici italiane del secondo Novecento*, Roma, Aracne, 2014, pp. 159-185.

piuttosto la sua direzione è quella di osservare Delia servendosi di uno sguardo capace di registrare i segni esteriori di un processo che avviene nel profondo, la cui densità sensoriale — così presente nella scrittura — viene restituita in forma di sguardo, nella visione esatta del corpo in azione, nel suo misurarsi con i paesaggi, reali e immaginari, di Napoli e dell'infanzia.

La dimensione del vedere acquista così un ruolo prominente nel film, come si evince dalle parole — mai giunte a destinazione — che la scrittrice rivolge a Mario Martone, rivelandogli il suo sconcerto di «spettatrice molto coinvolta»¹⁸, le sue impressioni fortissime, insieme a una percepibile riconoscenza e a una sincera ammirazione per il suo lavoro:

Lì per lì non sono riuscita a capire cosa era veramente accaduto al mio libro, come era potuto succedere che io che avevo scritto la storia riuscissi a *vederla* solo adesso, esposta fino alle sue estreme conseguenze¹⁹.

Certamente, testimonianza di questa massiccia dimensione dello sguardo e dell'osservazione che caratterizza il linguaggio filmico di Mario Martone è innanzitutto il costante e naturale passaggio da inquadrature soggettive a quelle oggettive, che spostano l'occhio dello spettatore dalla visione del presente verso inaspettate aperture sul passato, assecondando così sullo schermo quella medesima temporalità zigzagante di memoria e coscienza, che è resa sulla pagina dal gioco oppositivo tra la finitezza del trapassato prossimo e la durata dell'imperfetto²⁰.

Esempio emblematico, su tutti, è la sequenza del tragitto in autobus, in cui, come altrove, la memoria di Delia costruisce il suo ricordo a partire proprio dallo sguardo della protagonista, reso dalla ripresa in soggettiva, per poi oscillare in un andirivieni costante su riprese esterne. Delia osserva con insistenza i passeggeri, i loro modi di occupare lo spazio segnati da una prepotenza atavica, e guarda lo scorrere del paesaggio fuori dal finestrino; da lì, dal vagare dello sguardo della donna, con un taglio di montaggio, il racconto si declina al passato, e l'inquadratura mostra il vecchio autobus, ricolmo di viaggiatori occhiuti e protervi, nel quale viaggia Delia bambina assieme alla madre e al padre; il gioco di sguardi si fa subito violento: bastano le rapaci occhiate dei passeggeri e un complimento rivolto alla piccola Delia per scatenare la furia paterna, che esplose nel fragore di uno schiaffo sul volto di Amalia.

Inoltre, il regista costruisce tutto il discorso del falso ricordo e della distorta idea della madre proprio giocando sullo sguardo, o meglio su un difetto dello sguardo di Delia bambina, che la porta a percepire i confini del mondo in maniera confusa e sfocata; e così, tra le intuizioni di sceneggiatura particolarmente apprezzate dall'autrice vi è proprio l'invenzione degli occhiali da vista, indossati da Delia nel film e non nel romanzo. Strumenti di visione per eccellenza, da un lato richiamano la piccola Eugenia de *Il mare non bagna Napoli*²¹, rinsaldando il legame con l'immaginario di Anna Maria Ortese che il regista e l'autrice condividono; dall'altro lato divengono cruciali per il percorso di svelamento finale compiuto dalla protagonista, reso nel film in termini puramente visivi. Gli occhiali, che nella pellicola vengono prescritti a Delia e che non a caso si toglie poco prima della

¹⁸ E. FERRANTE, *La Frantumaglia...*, p. 61.

¹⁹ Ivi, p. 62.

²⁰ Esempiare, in tal senso è la scelta di suggellare il romanzo e la ricomposizione della storia materna attraverso le parole pronunciate dalla "nuova" Delia: «Amalia c'era stata. Io ero Amalia»; lavorando su un gioco di aspetti temporali, il legame madre-figlia non si chiude con la morte di Amalia, ma tende, anche sintatticamente, a dilatarsi nella rinnovata esistenza di Delia, poiché — citando le parole della scrittrice — solo grazie al «passaggio della verità della esperienza della madre dentro la figlia», quest'ultima può finalmente «essere appieno», Ivi, p. 82.

²¹ Cfr. A. M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 2008 (1953).

violenza, la aiutano sia a vedere meglio sia a difendersi dalla confusione sensoriale e minacciosa che l'ha investita fin dall'infanzia. Così, per Delia adulta gli occhiali – insieme agli abiti di foggia maschile che le corazzano il corpo – sono una maschera, una barriera rigida capace di proteggerla da un caos doloroso, da una spaventosa vertigine, dalla paura di quel definitivo smarrimento di sé. Ricordare, per Delia, significa guardare senza filtri, affondare nella 'frantumaglia', nella «massa aerea o acquatica di rottami all'infinito che si mostra all'io, brutalmente, come la sua vera e unica interiorità» e venirne a capo. Il suo cammino verso l'origine non può darsi, dunque, se non a partire da quell'appannamento della vista, dal ripercorrere i vicoli della città, i cunicoli dell'inconscio trovando e sperimentando di nuovo quello sguardo manchevole. Per questo i suoi occhiali si rompono nella esplorazione delle strade di Napoli, quando l'indagine su ciò che è accaduto ad Amalia si svela pienamente come ricerca su di sé. La sequenza in cui la protagonista cade a terra, bagnata dalla pioggia e urtata dal palpeggiamento osceno e aggressivo di un passante, la getta violentemente nel passato e le apre la possibilità di comprendere chi era stata sua madre e di capire chi è lei, riportandola in un tempo lontano dove la fragilità del suo stare al mondo era legata a una precisa e indebolita modalità di vedere.

E allo stesso modo, è sempre una staffetta di sguardi tutti puntati su Delia a tradurre sullo schermo l'ultima sequenza del romanzo in un racconto puramente visivo: l'*excipit* del film commuove profondamente la scrittrice perché — come scrive — «ha saputo dare una *forma visiva* e una soluzione di dialogo molto intelligente alle due frasi che chiudono il mio lavoro: “Amalia c'era stata. Io ero Amalia”»²².

La rivelazione del bisogno di ricucire il legame reciso e negato con la figura materna, ora liberata dalle menzogne deformanti del passato, conduce nel romanzo a una vera e propria operazione d'identificazione materiale del corpo di Amalia con quello di Delia, già eseguita da 'qualcuno' – Amalia stessa? – prima della morte della madre, con un gioco di tagli, sovrapposizioni e cancellature che trasformano il viso di Amalia, ritratto nella sua foto-tessera, in quello di Delia:

[...] lanciai uno sguardo alla foto-tessera di mia madre. I lunghi capelli baroccamente architettati sulla fronte e intorno al viso erano stati accuratamente raschiati via. Il bianco emerso intorno alla testa era stato mutato con una matita in un grigio nebuloso. Con la stessa matita qualcuno aveva lievemente indurito i lineamenti del viso. La donna della foto non era Amalia: ero io.²³

Tale operazione di sovrapposizione materiale è poi completata ciclicamente sul finire del romanzo da Delia stessa che, presa consapevolezza della carica valoriale positiva di Amalia, ritorna all'origine, sul luogo dove il mare ha riportato alla luce il suo corpo e, per simbiosi, assume anche lei sulla scena una posizione di potere e di volontà, riconoscendo alla fine se stessa attraverso la madre. Il sipario della tragedia amorosa di Delia e Amalia si chiude, infatti, sulla decisione della figlia di ricostruire pure lei materialmente la sua identificazione con la madre, disegnando a sua volta, sulla fotografia della propria carta d'identità, un dettaglio di stile – l'acconciatura di Amalia da giovane, sovrapposta ai suoi capelli corti – che la ricongiunge, fisicamente e simbolicamente, alla madre:

Mi allungai i capelli corti muovendo dalle orecchie e gonfiando due ampie bande che andavano a chiudersi in un'onda nerissima levata sulla fronte. Mi abbozzai un ricciolo ribelle sull'occhio destro, trattenuto a stento tra l'attaccatura dei capelli e il sopracciglio. Mi guardai, mi sorrisi.

²² E. FERRANTE, *La Frantumaglia...*, p. 66.

²³ Ivi, p. 73.

Quell'acconciatura antiquata, in uso negli anni Quaranta ma già rara alla fine degli anni Cinquanta, mi donava. Amalia c'era stata. Io ero Amalia.²⁴

E in maniera esemplare, anche Mario Martone è capace di consegnarci a fine pellicola l'immagine di una donna mutata, completamente nuova, giocando proprio su trasformazioni e sovrapposizioni visive. Innanzitutto, scegliendo il *focus* fisso sul rosso del corpo di Delia che fluisce nel grande corpo di Amalia, il regista è capace di vedere e di far vedere «quel trascorrere di espressioni di comprensione, di compiacimento, di contentezza, di accettazione sul viso di Delia mentre immagina cosa può essere accaduto alla madre sulla spiaggia»²⁵. E poi, attraverso un'ultima mirabile invenzione visiva, l'occhio si sposta deciso sul vagone del treno in cui Delia si trova, di ritorno verso casa, con addosso l'antico *tailleur* blu di Amalia, l'abito morbido che aveva saputo adattarsi, negli anni, ai mutamenti di quel corpo prodigioso. Scegliendo la prospettiva del treno come angolatura ultima su cui chiudere il film, il regista sovrappone visivamente l'allontanamento fisico da Napoli alla sintesi visionaria, immaginata da Delia, della fine della vita di Amalia. Ma c'è di più: il regista modifica di nuovo il fuoco della visione, spostando lo sguardo dello spettatore verso l'immagine della carta d'identità, su cui Delia — abile con carta e matita, così come la madre lo era con stoffa e forbici — interviene col tratto della penna a trasformare la sua fotografia, aggiunge un'acconciatura antiquata, cancella i dati anagrafici e diventa Amalia, sovrapponendosi e confondendosi con lei. E, con il conclusivo, geniale inserimento della domanda del ragazzo a Delia — 'E' scaduta?' — in riferimento alla carta di identità, il regista consente materialmente a Delia di (ri)presentarsi con il nome di Amalia e simbolicamente di rimettersi al mondo, accogliendone il lascito di esuberanza e di libertà femminile. Proprio quest'ultima mirabile trovata coniuga in modo impeccabile le corde più profonde del romanzo con quelle del film, e la scrittrice stessa, pienamente pacificata col lavoro del regista, gli scrive:

Con questa abilissima trasposizione visiva di un gioco di tempi verbali non solo ha accresciuto l'ammirazione che ho per lei, ma mi ha pure sbarazzato di una serie di pregiudizi che avevo a proposito del racconto filmico.²⁶

²⁴ Ivi, p. 178.

²⁵ Sono parole che Elena Ferrante scrive in una lettera a Mario Martone, mai spedita, in cui si complimenta moltissimo per le scelte da lui compiute nella messa in scena del finale del film; cfr. Ivi, p. 65.

²⁶ Ivi, p. 66.