



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI

**CORSO DI LAUREA IN TEORIA E TECNICHE
DELL'INFORMAZIONE**

Classe delle lauree in scienze della comunicazione (14)

**I GIORNI DELL'ABBANDONO, FERRANTE.
DALLA PAGINA ALLO SCHERMO**

Relatrice:

Prof.ssa Lucia Cardone

Correlatrice:

Dott.ssa Giovanna Maina

Tesi di laurea di:

Piera Senette

ANNO ACCADEMICO 2015/2016

Indice

Introduzione.....	pag. 2
L'adattamento cinematografico.....	pag. 4
Il mistero della scrittrice senza volto.....	pag. 7
Il testo: <i>I Giorni dell'abbandono</i>	pag. 10
Accostamenti con <i>Anna Karenina</i> , <i>Una donna spezzata</i> e il femminismo.....	pag. 12
Fortuna critica del romanzo.....	pag. 15
Il testo filmico.....	pag. 17
Il sistema dei personaggi.....	pag. 18
Soggettività.....	pag. 27
Torino: città abbandonata.....	pag. 30
Fortuna critica del film.....	pag. 33
Conclusioni.....	pag. 36
Bibliografia.....	pag. 38

Introduzione

L'elaborazione della tesi ha lo scopo di analizzare l'adattamento cinematografico del romanzo *I giorni dell'abbandono* di Elena Ferrante, edito nel 2002 dalle edizioni e/o. Il testo filmico, con sceneggiatura e regia di Roberto Faenza, ha il titolo omonimo al testo letterario ed è uscito per la prima volta nelle sale il 16 settembre 2005. Ha concorso alla sessantaduesima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 2005, è stato candidato al nastro d'argento nel 2006 per miglior attore e miglior attrice protagonista e sempre nel 2006 è stato candidato al David di Donatello per migliore colonna sonora e migliore canzone originale.

Per iniziare, è stato tracciato un quadro della situazione spiegando il processo dell'adattamento cinematografico, ossia quella lavorazione che porta un testo letterario a diventare un testo filmico. Romanzo e film rappresentano due mondi diversi, appartenenti a livelli diversi che non possono essere paragonati facilmente in quanto si sviluppano su due strade differenti. L'elemento comune fra il cinema e la letteratura in moltissimi casi è dato dal semplice fatto che entrambi raccontano delle storie. Per riuscire a svolgere una buona analisi comparata è necessario prendere in considerazione ogni opera nel suo relativo ambito di competenza. Diversi studiosi si sono cimentati nello studio dell'adattamento tentando di fissarne dei punti chiave.

In seguito, si è parlato della scrittrice, Elena Ferrante, e del controverso mistero sulla sua identità nascosta che porta molti lettori, giornalisti e critici letterari ad indagare sulla sua vera identità. La scrittrice utilizza uno pseudonimo e ha scelto di non diventare un personaggio pubblico per poter scrivere liberamente, lasciando che a parlare siano solo i suoi testi.

Successivamente, si entra nel caso specifico dell'adattamento cinematografico de *I giorni dell'abbandono*, partendo dall'analisi del testo letterario. Quest'ultimo racconta dell'abbandono di una donna, apparentemente serena e appagata, da parte di suo marito, che la lascia senza preavviso, sola con i loro due figli piccoli e il cane lupo, senza darle nessuna spiegazione, giustificandosi solamente con "un vuoto di senso" interiore. La donna si lascia trascinare in un doloroso vortice di disperazione senza fine, che le fa per-

dere la lucidità, ma a seguito di alcuni avvenimenti traumatici riesce a riscattarsi e rinascere più forte di prima. Dimostra la forza delle donne moderne che non si spezzano ma hanno la forza di piegarsi ed andare avanti.

Si passa poi all'analisi del testo filmico con lo studio del sistema dei personaggi e della soggettività, elemento essenziale nel romanzo quanto nel film. Ed infine si analizza la fortuna critica del film.

L'adattamento cinematografico

Con il termine adattamento cinematografico ci si riferisce a quel processo che porta un testo scritto a diventare un testo filmico, il film può rispecchiare il più possibile il romanzo ma si tratta pur sempre di una reinterpretazione in diversi linguaggi. La fedeltà assoluta al romanzo è tendenzialmente utopica in quanto le esigenze della narrazione filmica non coincidono con quelle del racconto. In linea di massima la trasposizione di un romanzo è sempre un'operazione di sintesi, determinata perlomeno dal fatto che un film cerca di attenersi ad una lunghezza canonica¹, mentre un testo letterario non ha di questi problemi. Per contro, il processo di figurativizzazione cui un film sottopone la materia letteraria comporta sempre un ulteriore contributo con cui l'autore cinematografico sceglie di personalizzare l'opera. L'adattamento si basa sulla pratica di conformare il testo di partenza ad esigenze particolari, funzionali alla cultura ed alla specificità del nuovo testo. Testo letterario e testo cinematografico sono due linguaggi diversi con differenti peculiarità ed esigenze. Il cinema usa un linguaggio sincretico, che trova la sua originalità e unicità nell'intersecare elementi dei linguaggi verbale, musicale, figurativo, performativo, fotografico e altro ancora. Il testo cinematografico è poi il frutto di un processo di realizzazione che passa attraverso fasi distinte come la scrittura di soggetto e sceneggiatura (con eventuale storyboard), la produzione, la postproduzione e il montaggio; il film ha infine tempi e modi di fruizione preferibilmente collettivi e legati ad una dimensione spaziotemporale limitata (considerando la proiezione in sala cinematografica come situazione di eccellenza per la visione di un film). Se confrontiamo questi elementi con i modi di produzione e consumo del testo letterario ci accorgiamo facilmente che si tratta di mondi diversi, lontanissimi fra loro eppure, fin dalla nascita del cinema, inesorabilmente complementari.

Il rapporto esistente tra testo letterario di partenza e testo cinematografico d'arrivo ha portata molto ampia su cui si è molto discusso e si continua tutt'oggi a farlo. Questo rapporto si è andato modificando e arricchendo nel corso degli anni sulla spinta delle diverse strutture produttive e delle iniziative parziali dei singoli autori o movimenti. L'elemento comune fra il cinema e la letteratura in moltissimi casi è dato dal semplice

¹ Secondo Giacomo Manzoli, generalmente compresa tra i 90 e i 180 minuti. Cfr. G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003.

fatto che entrambi raccontano delle storie. L'organizzazione del racconto segue però strade differenti, condizionata com'è dai mezzi che il sistema espressivo mette a disposizione del narratore. Il cinema racconta storie tramite una costruzione formale e una sintassi affatto indipendenti da quelle del linguaggio verbale: si può ad esempio narrare una vicenda con una sequenza cromatica o con diversi sfondi musicali che accompagnano i personaggi nel loro spostarsi da un luogo all'altro, risemantizzando in modo decisivo le parole che gli attori pronunziano.

Partendo dalle origini, il cinema nasce come fenomeno popolare con i fratelli Lumière che nel 1895² producono le prime vedute, le ricostruzioni storiche e le gag. Appena si rese conto di essere in grado di raccontare delle storie, il cinema guardò alla letteratura come ad un serbatoio inesauribile di storie e personaggi. È difficile stabilire una percentuale attendibile, ma è facilissimo vedere come la stragrande maggioranza dei film che costituiscono la storia del cinema abbia alla sua base un romanzo, un racconto, un poema, una tragedia o una commedia, insomma un testo letterario, il cui valore artistico è talvolta inversamente proporzionale a quello della relativa pellicola. Uno dei primi successi internazionali del cinema delle origini, *Le voyage dans la Lune* (1902) di Georges Méliès, derivava almeno in parte da due romanzi di Jules Verne³ e riprendeva vari spunti dall'operetta *Le voyage dans la Lune* (1875) di Jacques Offenbach. Il catalogo della Star Film di Méliès costituisce un corpus che documenta in modo esemplare la politica produttiva, in fatto di trasposizione cinematografica di testi letterari, di una delle prime case di produzione della storia. Da esso risulta che Méliès adattava per il cinema di tutto, dalle fiabe di Charles Perrault ai drammi di Shakespeare, ma dell'opera originale, oltre al riferimento al titolo o a un personaggio, Méliès prendeva solo qualche spunto per l'esibizione di uno o più eventi prodigiosi realizzati attraverso il suo repertorio di trucchi cinematografici, repertorio che determinò il rapido successo e l'altrettanto rapido declino delle sue pellicole. I progressi della tecnica e l'evoluzione del linguaggio cinematografico hanno ben presto permesso confronti più precisi con la narrativa letteraria, sia quella elevata sia quella più popolare, come dimostra lo sviluppo del fenomeno nell'ambito del cinema italiano. Più precisamente, il rapporto vero e proprio tra il cinema e la letteratura viene perseguito ed enfatizzato dal cinema italiano del periodo del muto, secondo una strategia che

² Com'è noto, il 28 dicembre 1895 viene indicata come la data convenzionale di nascita del cinema.

³ *De la Terre à la Lune*, 1865; *Autour de la Lune*, 1870.

fa della letterarietà un vero e proprio elemento caratterizzante⁴. Molti scrittori vengono reclutati dal cinema ed inoltre lo scrittore è garanzia di un valore artistico che va oltre il semplice intrattenimento. Da allora lo scambio continuo tra cineasti e letterati si mantiene costante nel tempo.⁵

Molti studiosi si sono occupati di adattamento e hanno tentato di fissarne alcune coordinate, fra i principali si ricordino almeno:

- André Bazin sosteneva che una trasposizione per essere fedele non deve necessariamente rispecchiare in modo preciso il testo di partenza, ma ne deve riprendere lo spirito, egli raccomanda di pensare alla traduzione dalla letteratura al cinema non come ad un film che sia degno del romanzo, ma come ad una nuova opera che potenzia quella originale;
- Roman Jakobson, uno dei padri della linguistica, parla di *traduzione intersemiotica* quando ci si serve di segni non linguistici per interpretare segni linguistici. In altre parole una trasposizione in altri codici della comunicazione. Gli studiosi di semiotica individuano, con il concetto di *isotopia*, delle linee di coerenza testuale che consentono di collegare un film e un libro a partire dalla somiglianza fra alcune (o tutte) loro componenti a livello del contenuto;
- Per Gaudreault e Groensteen l'adattamento è «il processo di traslazione con cui si crea un'opera O₂ a partire da un'opera O₁ preesistente, laddove O₂ non utilizza, o non utilizza solamente, le stesse materie dell'espressione di O₁ »⁶. L'adattamento è, in senso stretto, la reincarnazione di un'opera di partenza in un medium differente da quello che l'ha originariamente supportata. Questa “transmediazione” non si può effettuare senza che gli elementi ipotestuali vengano più o meno alterati. Prima di tutto perché cambiare medium equivale a cambiare significante, e quindi il testo.

Queste sono solo alcune delle posizioni più rilevanti di studiosi che si sono interessati all'adattamento cinematografico, mi limito a citare i più significativi.

Ogni opera va considerata nel suo ambito di competenza. In questo senso è normale che possano verificarsi delle disparità sostanziali, come una specie di sproporzione destinata a colpire la fantasia del lettore-spettatore. È curioso però che la cosa funzioni quasi sempre nel dimostrare la superiorità del romanzo rispetto al film. Ma il punto non

⁴ G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003, cit. p.12.

⁵ Ivi, p.34.

⁶ Cit. in G. Manzoli p.88.

è questo: il punto è che l'analisi comparata ha senso per capire meglio un film o un libro attraverso una sua fonte o un suo "derivato", dotato di una propria autonoma identità, che rispetto al testo di cui ci si occupa può però rappresentare una critica, una rilettura, un ampliamento dell'orizzonte di conoscenza.⁷ André Bazin sosteneva che il vero obiettivo che il cineasta dovrebbe proporsi nella sua scelta di filmare un testo letterario, non è «un film paragonabile al romanzo, o degno di lui, ma un nuovo oggetto estetico che è qualcosa come il romanzo moltiplicato per il cinema»⁸. Per poter compiere una buona analisi comparata è necessario confrontare testo letterario e testo filmico prendendo in considerazione il contesto di riferimento che ne influenza la fruizione ad ogni livello. Il rapporto tra i due testi va quindi sempre inquadrato nell'ambito di una fitta rete di relazioni intertestuali e intermediali.

Il mistero della scrittrice senza volto

Scrittrice dall'identità controversa, Elena Ferrante è lo pseudonimo con il quale firma i suoi lavori. Pare che la scelta dell'anonimato, che tuttora porta i suoi lettori a domandarsi quale sia la vera identità di chi scrive, sia dovuta ad una grande gelosia del proprio spazio privato. Roberto Cotroneo sostiene che non fa parte della letteratura italiana avere un autore misterioso, di cui non si sa niente, qualche caso si registra però negli Stati Uniti ma abbiamo almeno una foto dell'autore da giovane, invece, nel caso Ferrante, non abbiamo nessun dato certo.⁹ Arturo Mazarella sostiene invece che è irrilevante l'identità della scrittrice, la sua ricerca continua può stimolare curiosità ma non è essenziale, lei si nega come identità di autrice per vivere nei personaggi che crea.¹⁰ La stessa Ferrante dice: «ho sempre avuto la tendenza a separare la vita di tutti i giorni dallo scrivere»¹¹ e ancora:

⁷ G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, pp .91-92.

⁸ G. De Vincenti, *Un falso problema: la "fedeltà"*, in Perniola, 2002, p.112.

⁹ Intervista a cura di Mario Sesti per contenuti extra del dvd del film *I giorni dell'abbandono*, Medusa, 2005.

¹⁰ *Ivi*.

¹¹ Elena Ferrante, *La frantumaglia*, Edizioni E/o, Roma, 2003, cit. p.85.

«non credo che l'autore abbia da aggiungere mai alcunché di decisivo alla sua opera, considero il testo un organismo autosufficiente, che ha in sé, nella sua fattura, tutte le domande e tutte le risposte. E poi i libri veri sono scritti solo per essere letti. L'attivismo promozionale degli autori tende invece sempre più a cancellare le opere e la necessità di leggerla. In molti casi il nome di chi ha scritto, la sua immagine, le sue opinioni ci sono ben più noti dei suoi testi, e ciò vale non solo per i contemporanei ma disgraziatamente, ormai, anche per i classici. Per ultimo ho una vita sia privata che pubblica abbastanza soddisfacente. Non sento il bisogno di nuovi equilibri. Desidero invece che l'angolo dello scrivere resti un luogo nascosto, senza sorveglianze o urgenze di nessun tipo.»¹²

Senza aver mai svelato la propria identità, per ragioni di riservatezza o di mercato, Elena Ferrante risulta essere una scrittrice molto apprezzata in Italia e all'estero ed inoltre ha raccolto critiche più che positive oltreoceano da giornali prestigiosi, tra i quali anche il *New Yorker*. La rivista americana *Foreign Policy* l'ha inclusa tra le cento personalità più influenti al mondo per la sua «capacità di raccontare storie vere e oneste».

Negli anni numerosi giornalisti si sono cimentati nel cercare di scoprire la vera identità dell'autrice che non si è mai voluta palesare, lasciando che a parlare fossero solo i suoi libri. Da ventiquattro anni, solo Sandro Ferri e la moglie Sandra Ozzola, i suoi editori, conoscono la sua vera identità, nessun altro. L'unico dato noto a tutti è il fatto di essere nata a Napoli, nient'altro. Sono stati accostati numerosi nomi al suo pseudonimo: Goffredo Fofi, Gaetano Quagliariello, Domenico Starnone con sua moglie Anita Raja, Marcella Marmo, Fabrizia Raimondino e tanti altri, tutti smentiti. I complottisti hanno sempre sostenuto che si trattasse di un'operazione mediatica, pubblicitaria per aumentare le vendite, puro marketing. In un'intervista del primo settembre 2005, apparsa sull'*Espresso*, Angiola Codacci-Pisanelli le chiede se uscirà mai allo scoperto, Ferrante risponde:

«Esco allo scoperto ogni volta che pubblico qualcosa, anche solo le risposte a questa sua intervista. Mi pare sufficiente. Per il resto non so cosa ci sia da scoprire. Le parole che diventano pubbliche sono di tutti. Che uno le attribuisca a questo o a quello, è il loro destino. D'altra parte chi legge un mio libro, non fa spazio dentro il proprio lessico alle mie parole, non se ne appropria,

¹²Elena Ferrante, *La frantumaglia*, pp.91-92.

nel caso non le riusa? I libri sono di chi li ha scritti solo quando il loro ciclo è compiuto e nessuno li legge più.»¹³

In tutti questi anni, ben ventiquattro dalla pubblicazione del primo romanzo, *L'amore molesto*, si è sempre mormorato e cercato di scoprire la sua vera identità, senza mai arrivare ad un punto fermo. Ma, il 2 ottobre 2016, il giornalista investigativo Claudio Gatti pubblica un'inchiesta condotta da *Il Sole 24 ore*, e pubblicata anche su testate internazionali, intitolata *Ecco la vera identità di Elena Ferrante*. Attraverso una vera e propria analisi finanziaria si arriva a dire che sarebbe la traduttrice Anita Raja a nascondersi dietro il nome di Elena Ferrante. Raja già collaborava da tempo con le edizioni e/o come traduttrice di tedesco e per breve tempo è stata anche coordinatrice della *Collana degli azzurri*. Mediante uno studio incrociato dei flussi finanziari della casa editrice e/o con visure catastale e denuncia dei redditi di Anita Raja, «tutto questo non per un criminale, ma per una scrittrice»¹⁴, si arriva alla sua persona. Si scopre che ha sempre mentito, o meglio si scopre che il personaggio finzionale al quale ha affidato la sua immagine pubblica, Elena Ferrante, non corrisponde pienamente alla identità biografica della sua creatrice, Anita Raja. Quest'ultima, infatti, non è di napoletana ma ebrea, di origine polacca, nata in Germania; ha passato solo i primi tre anni di vita a Napoli; è cresciuta e sempre vissuta a Roma; non ha sorelle ma solo un fratello minore; è sposata con lo scrittore Domenico Starnone «e naturalmente che è *la moglie di*, perché è evidente che il marito, maschio, ci ha messo lo zampino: "non si può certamente escludere che Starnone abbia dato un rilevante contributo intellettuale"»¹⁵. È stata passata al setaccio tutta la sua vita, neanche fosse una malavitosa, e tutto ciò perché, scrive Gatti in conclusione del suo articolo:

«Mentendo - o meglio, annunciando che, qua e là avrebbe mentito – a nostro giudizio però la scrittrice ha compromesso il diritto che ha sempre sostenuto di avere (e che comunque solo parte del vasto mondo dei lettori e dei critici le hanno riconosciuto): quello di scomparire dietro ai suoi testi e lasciare che essi vivessero e si diffondessero senza autore. Anzi, si può dire che abbia lanciato una sorta di guanto di sfida a critici e giornalisti.»¹⁶

¹³Elena Ferrante, *La frantumaglia*, nuova edizione ampliata 2016, cit. p.180.

¹⁴ Cit. Loredana Lipperini, *Il più grande autogol giornalistico dei nostri tempi: su Elena Ferrante*, in loredanalipperini.blog.kataweb.it, 3 ottobre 2016.

¹⁵ Ivi, cit.

¹⁶ Cit. Claudio Gatti, *Ecco la vera identità di Elena Ferrante*, *Il sole 24 ore*, 2 ottobre 2016.

Si è scatenato un grande putiferio mediatico in seguito all'uscita dell'articolo di Gatti, con schieramenti da ambo le parti, ma, la risposta forse più significativa, credo che l'abbia data Alessandra Pigliaru:

«Il tema è il grado di imperdonabilità che si attribuisce a Elena Ferrante. Non c'è proporzione, misura necessaria con l'oggetto indagato che in questo caso è letterario e che assume un'equivalenza con qualsiasi altro oggetto. Privo di contesto, assaltato dall'interno della propria vita e dei propri affetti. Poco male, perché il punto è che di sapere chi sia Elena Ferrante in effetti non importa quasi a nessuno dei milioni di lettori e lettrici che ha in tutto il mondo. Sembrerà davvero strambo ma a loro interessano le sue storie, il modo in cui possono amare la grandezza letteraria di una scrittrice che ha saputo scandagliare l'animo umano e restituire mondi abitati da protagoniste imperfette e terrestri.»¹⁷

A questo punto, mi sembra comunque doveroso precisare che sia l'interessata, Anita Raja, che la casa editrice e/o non hanno confermato né smentito la notizia.

Il testo: *I Giorni dell'abbandono*

Dieci anni dopo l'esordio come scrittrice di Elena Ferrante, avvenuto nel 1992 con *L'amore molesto*,¹⁸ nel 2002 viene pubblicato dalle Edizioni E/O *I giorni dell'abbandono*, il suo secondo romanzo. Narra la storia dell'abbandono improvviso subito da Olga, una donna ancora giovane, serena e appagata, da parte del marito Mario che si giustifica con un "vuoto di senso" esistenziale dopo quindici anni di matrimonio. Mario se ne va, non le lascia spazio per le parole, né tempo di comprendere, non le dice che c'è un'altra donna, la giovanissima Carla, che appartiene al passato di entrambi, in quanto figlia di un'amica comune. Olga rimane così sola a Torino, che non è la sua città, con i due figli ancora piccoli, Ilaria e Gianni, e con il cane lupo Otto, precipitando in un vortice interiore senza fine. Profondamente segnata dal dolore e dall'umiliazione, Olga è risucchiata tra i fantasmi della sua infanzia napoletana che le ricordano una storia di un abbandono simile,

¹⁷ Alessandra Pigliaru, *Elena Ferrante, il triste banchetto di una società cannibalica*, il manifesto, 4 ottobre 2016.

¹⁸ Da cui Mario Martone ha tratto l'omonimo film.

della “poverella” sua vicina di casa. Piomba nell’immediata solitudine, cade verso il basso, non mangia più, non si cura più esteticamente, si lascia travolgere dal dolore. Da persona timida e pacata diventa sfiduciata verso chiunque, carica di odio e astio ed assume un linguaggio volgare e sguaiato che non le apparteneva. Tenta un’ostentata normalità per i bambini, ma crolla davanti ad alcuni eventi tanto imprevedibili quanto drammatici come l’invasione delle formiche, il blocco della serratura del portone d’ingresso, l’influenza di Gianni, il telefono guasto che non dà segni di vita. Eventi normali nella vita di tutti i giorni che diventano macigni insuperabili per la già tanto provata Olga. I figli, il cane ed il vicino di casa, il Signor Carrano, violoncellista enigmatico e schivo, seppur di buon cuore, partecipano come burattini inermi alla vorticoso caduta negli inferi di Olga, ne sono i capri espiatori e al contempo costituiscono gli elementi inconsapevoli di una possibile guarigione. Olga va alla deriva, segue strane ossessioni, inizialmente si tiene tutto dentro per poi esplodere, da brava borghese educata.

Solo dopo la morte del cane lupo Otto (dovuta presumibilmente ad un’intossicazione), dopo aver toccato il fondo, Olga inizia a riappropriarsi della sua vita andata in frantumi. Con Otto che fa da capro espiatorio, Olga riesce piano piano a risalire il baratro profondo in cui era finita, è costretta a riflettere, ad ammettere la propria colpa: ha lasciato la sua città, Napoli; i suoi interessi; il suo lavoro; si è annullata per Mario; l’ha aiutato a studiare e a farsi una posizione sociale; “l’ha allevato” come fa una madre con il proprio figlio e tutto ciò senza tenere conto di sé stessa e delle sue esigenze. Avere fatto del matrimonio il centro esclusivo della propria vita è stato un errore. Con la morte di Otto Olga si riabilita all’esistenza accettando il vuoto lasciato da Mario. Il percorso verso la risalita è molto complesso, ma Olga stringe i denti e nonostante le tante difficoltà riesce a risalire la china. Come dopo essersi svegliata da un brutto incubo riesce a vedere solo allora, e per caso ad un concerto, il musicista Carrano, l’inquilino del piano di sotto. Dopo tanti approcci vani di lui, Olga è attratta dalla sua personalità, non lo vede più come un uomo dimesso e confuso con cui è arrivata fino in fondo all’intimità ma senza partecipazione, solo per ripicca verso Mario pensando a lui e alla sua amante. Riesce finalmente ad aprire gli occhi:

«Mi abbracciò, mi tenne stretta per un po’ accanto a lui, senza dire una parola. Stava cercando di comunicarmi in silenzio che lui sapeva, per un suo dono misterioso, irrobustire il senso, inventare

un sentimento di pienezza e gioia. Finsi di credergli e perciò ci amammo a lungo, nei giorni e nei mesi a venire, quietamente.»¹⁹

«Olga è aiutata da Carrano a riaccostarsi al maschile dopo che ogni sentimento si è inaridito, dopo che la sottrazione dell'amore le ha dimostrato la brutalità nuda dei rapporti tra i sessi e non solo tra i sessi. Carrano non è un personaggio lineare, ha persino qualche tratto repulsivo, ma Olga lo preferisce al veterinario, per esempio, alla sua piacevolezza esibita, recitata. È Carrano che alla fine la commuove e le dà una nuova prospettiva sentimentale.»²⁰

Il romanzo è un lungo flusso di coscienza, un racconto quasi vertiginoso della caduta verso il basso e del suo disperato tentativo di risalita. L'abbandono non è riferito solo al fatto che Mario se ne va e la lascia sola ma «allude anche al degrado in cui Olga si lascia sprofondare, per angoscia, per rabbia, per disorientamento: un abbandono, quasi un allontanamento da sé stessa che la fa precipitare in un improvviso inferno proprio quando la sua serena, ordinata vita familiare sembrava già decisa e immutabile.»²¹

«*I giorni dell'abbandono* può anche essere letto come l'inizio di una ricerca che una donna fa nel proprio corpo, la ricerca di una figura di sé stessa più adatta all'amore di quella della madre che è diventata.»²²

Accostamenti con *Anna Karenina*, *Una donna spezzata* e il femminismo

Diversi giornalisti e critici (e probabilmente anche lettori) hanno accostato il modo di scrivere e la storia narrata ne *I giorni dell'abbandono* ad altri due testi molto significativi nella letteratura: *Anna Karenina* di Lev Tolstoj²³ e *Una donna spezzata* di Simone de Beauvoir²⁴. Ad entrambi c'è un riferimento esplicito nel romanzo:

¹⁹Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, cit. p.211.

²⁰Elena Ferrante, *La frantumaglia*, Edizioni E/O, Roma, 2003, cit. p.84.

²¹Edgardo Dobry, *L'enigma Ferrante*, in Elena Ferrante, introduzione a *Cronache del mal d'amore*, Edizioni E/O, Roma, 2012.

²²Viviana Scarinci, *Elena Ferrante*, Doppiozero, Milano, 2014, cit. p.43.

²³ Pubblicato per la prima volta nel 1877.

²⁴ Pubblicato nel 1967.

«Fui colpita dal disordine della mia scrivania. I cassetti erano aperti, c'erano libri sparsi qua e là. Anche il quaderno in cui prendevo appunti per il mio libro era aperto. Sfogliai le ultime pagine. Vi trovai trascritte con la mia calligrafia minuta alcuni brani della *Donna spezzata* e qualche riga di *Anna Karenina*. Non mi ricordavo di averlo fatto. Certo, era una mia abitudine ricopiare brani di libri, ma non in quel quaderno, ne avevo uno apposito. Possibile che la memoria si stesse sgranando? Non ricordavo nemmeno di aver tracciato segni di inchiostro rosso sotto le domande che Anna rivolge a sé stessa poco prima che il carro ferroviario la urti e la travolga: "Dove sono? Che faccio? Perché?". Erano brani che non mi sorprendevo, mi pareva di conoscerli bene, tuttavia non capivo cosa ci facessero in quelle pagine.»²⁵

Olga si identifica con Anna Karenina tanto da annotare sul suo quaderno le stesse domande che Anna si pone prima di togliersi la vita ma allo stesso tempo ne prende le distanze:

«Olga è combattiva, non vuole essere né Anna Karenina né una donna spezzata. Soprattutto non vuole essere come la donna abbandonata di Napoli che l'ha segnata da bambina, si sente frutto di un'altra cultura, di un'altra storia femminile, pensa che niente sia inevitabile. Certo, sperimenta fino in fondo che ogni abbandono è un gorgo e un azzeramento, forse anche una spia del deserto che ci è cresciuto intorno. Ma reagisce, si risollewa, vive.»²⁶

Goffredo Fofi sostiene che i richiami della protagonista ai due romanzi sopracitati siano molteplici, come uno sfondo che si indebolisce ed il romanzo che narra la crisi che si fa man mano più invadente ed esplosiva, accentratrice, dichiara inoltre che la crisi conseguente dall'abbandono è inevitabile e chiede a Ferrante se ciò si riproponga oltre il tempo e le culture ma la risposta della scrittrice è spiazzante in quanto dichiara che Olga non si muove in quest'ordine di idee.²⁷

In un'altra intervista Stefania Scateni le chiede se si senta in sintonia con *Una donna spezzata* sostenendo che *I giorni dell'abbandono* potrebbe persino sembrare un romanzo "femminista". Anche in questo caso Ferrante prende le distanze dal romanzo di

²⁵ Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, cit. p.118.

²⁶ Intervista di Goffredo Fofi apparsa sul *Messaggero* del 24 Gennaio 2002 e contenuta in E. Ferrante, *La frantumaglia*, cit. p.82.

²⁷ Ivi, pp.81-84.

de Beauvoir dichiarando che «in realtà Olga è donna d'oggi che sa di non dover reagire all'abbandono spezzandosi [...] Ho usato quel libro, nella storia di Olga, così come avrei potuto usare la Didone abbandonata che erra per la città fuori di sé e si trafigge con la spada di Enea, uno dei "ricordi" che lui le ha lasciato.»²⁸ Tiene presente il modello di *Una donna spezzata* per dimostrare ciò che la donna non deve diventare, non deve spezzarsi, ma reagire, opporre resistenza e combattere contro il desiderio di morte che la affligge.

Sia Goffredo Fofi che Stefania Scateni, ma anche Jesper Storgaard Jensen, accostano il romanzo di Ferrante al femminismo. La scrittrice ha sempre dichiarato la sua vicinanza al movimento ma si allontana dall'aspetto puramente militante del femminismo. Nell'intervista rilasciata all'edizione americana di *Vanity Fair* di venerdì 28 agosto 2015 dichiara:

«Io ho amato e amo il femminismo per il pensiero complesso che ha saputo produrre in America come in Italia, come in tante parti del mondo. Sono cresciuta nell'idea che se non mi fossi lasciata assorbire il più possibile dal mondo degli uomini di grandi capacità, se non avessi imparato dalla loro eccellenza culturale, se non avessi superato brillantemente tutti gli esami a cui quel mondo mi sottoponeva, sarebbe stato come non esistere. Poi ho letto libri che potenziavano la differenza femminile e mi si è rovesciata la testa. Ho capito che dovevo fare esattamente il contrario: dovevo partire da me e dalla relazione con le altre – anche questa è una formula fondamentale – se volevo davvero dare forma a me stessa. Oggi leggo tutto quello che produce il pensiero cosiddetto post-femminista. Mi aiuta a guardare il mondo, noi stesse, il nostro corpo, la nostra soggettività criticamente. Ma anche mi accende l'immaginazione, mi spinge a riflettere sulla funzione della letteratura [...] sono una lettrice appassionata di pensiero femminista. Tuttavia non mi considero una militante, credo di essere incapace di militanze. Le nostre teste sono affollate di materiali molto eterogenei, frammenti di tempi e intenzioni diversi convivono e configgono senza sosta. Come scrittrice preferisco fare conti anche confusi e rischiosi con quella sovrabbondanza, piuttosto che sentirmi al sicuro dentro una schematizzazione che, in quanto tale, finisce sempre per mettere da parte un bel po' di roba vera, in quanto disturbante. Io mi guardo intorno. Metto a confronto cosa ero, cosa sono diventata, cosa sono diventate le mie amiche e i miei amici, chiarezza e confusioni, fallimenti, fughe in avanti. [...] La vita quotidiana delle donne è continuamente esposta a ogni

²⁸ Intervista apparsa sull'*Unità* l'8 settembre 2002 e contenuta in E. Ferrante, *La frantumaglia*, cit. pp.85-89.

tipo di abuso. Eppure la convinzione diffusa è che la vita conflittuale, violenta, delle donne all'interno degli stessi ambienti domestici e nelle più comuni esperienze di vita, non possa essere espressa se non nei moduli che il mondo maschile definisce femminili. Se si esce dalla loro millenaria invenzione, vuol dire che non sei femmina.»²⁹

Ferrante si dimostra quindi a favore del femminismo, ne condivide il pensiero, lo porta nel romanzo, prende spunto da tante piccole situazioni problematiche per riuscire a superare gli ostacoli e dare la forza agli altri per farlo. È interessata a far notare come una donna si comporta e reagisce alle difficoltà, vuole porre l'accento sulla forza delle donne di oggi, sulla loro capacità di resistere, nonostante ciò crei tantissimi problemi, e a non spezzarsi, ma rinascere più forti di prima.

Fortuna critica del romanzo

Il volume di *I giorni dell'abbandono* è stato acquistato in più di centomila copie. Ha avuto un grande successo in Italia ma anche all'estero, soprattutto negli Stati Uniti. Viviana Scarinci descrive così le peculiarità del romanzo:

«Al di là della densità dei temi e del modo in cui sono trattati, sul piano puramente narrativo *I giorni dell'abbandono*, costituisce una prova notevole di come la storia acquisti spessore attraverso una discesa accortissima nella colloquialità e in un turpiloquio niente affatto pretestuoso, ma anzi sintomatico di una necessaria riscossa corporale. Un linguaggio che scavalcando la mera descrizione della vicenda, riesce a essere ancora di più un'ostensione pura e visibile di quei fatti innominabili che sono sotto gli occhi di tutti.»³⁰

Barbara Nogara nota: «Elena Ferrante descrive con mirabile bravura la paranoia di Olga e i rapporti con i figli piccoli di donna abbandonata, e la sua prosa ha una sechezza aspra e risentita, che le conferisce originalità e vigore.»³¹

²⁹ Mirella Armiero, *Elena Ferrante, il lato femminista*, www.libriadelledonne.it, 31 agosto 2015.

³⁰ Viviana Scarinci, *Elena Ferrante*, cit. p.46.

³¹ Barbara Nogara, *I giorni dell'abbandono di Elena Ferrante*, in libriadelledonne.it, 21 gennaio 2007.

Alice Sebold, scrittrice statunitense, autrice di *Amabili resti*, osserva: «Ho letto questo romanzo in un giorno, obbligandomi a prendere respiro come fa un nuotatore. I giorni dell'abbandono è stellare».³²

Ho voluto citare qui sopra le critiche più significative, seppure vadano tutte verso la stessa direzione, (anche quelle non citate): elogiano Ferrante per il suo modo di scrivere niente affatto banale, sottolineando come, nonostante usi dei termini duri, scendendo nel turpiloquio, riesca pienamente nel suo intento di descrivere, e far vivere sulla pelle dei lettori, l'inferno di Olga, moglie abbandonata. Si cade con lei in una sensazione di ansia che predomina su tutto, sembra quasi di annegare. A partire dal titolo, può sembrare un romanzo abbastanza scontato, che narra l'abbandono di una donna da parte del marito, ma, una volta che ci addentriamo nel testo, niente ci appare più banale. Attraverso la lettura riusciamo ad immedesimarci nell'inferno vissuto dalla protagonista. Ci emozioniamo e stiamo male con lei, riusciamo ad entrare nel suo vissuto e tutto ciò dipende dal fatto che il libro è stato scritto come una sorta di diario personale in cui prevale il vissuto soggettivo. La discesa nel turpiloquio è fondamentale per riuscire a capire la perdita di senso della protagonista, una donna lucida che perde piano piano il senno della ragione, ritorna alle origini con il dialetto e le bestemmie napoletane ed infine rinasce, come donna consapevole che l'amore finisce ma la vita deve andare avanti.

La fortuna del romanzo è dovuta al fatto che racconta la vita quotidiana, in un panorama letterario come quello attuale, nel quale si dà importanza ad altri generi. *I giorni dell'abbandono* scava a fondo, scopre cose anche molto dure, esprime senza paura e pudore le spaccature dell'anima femminile. Utilizza, rifacendosi alle parole di Stefania Scateni, «una scrittura molto concreta, fisica, come se il corpo si facesse portatore di parole. È una scrittura fatta di gesti, quei gesti quotidiani, resi fluidi dall'abitudine, che poi si spampanano nel momento della "malattia". Insomma è una scrittura femminile.»³³ È un libro che ha la capacità di mettere ben a fuoco i diversi accadimenti della protagonista e ciò, soprattutto, attraverso la scrittura molto intima di Elena Ferrante che riproduce un viaggio dentro sé stessi.

³² Citazione pubblicata sull'ultima pagina de *I giorni dell'abbandono*.

³³ Elena Ferrante, *La frantumaglia*, cit. pp. 86-87.

Nonostante il romanzo termini con un lieto fine, ci tiene comunque con il fiato sospeso. Il lieto fine non è canonico ma, anzi, è venato di malinconia, quel «finsi di credergli»³⁴ ci fa pensare che la felicità e l'amore hanno un costo e che soltanto se si riesce a quantificarlo si può affrontare. La felicità ha bisogno di una sua parte di finzione e detto con le parole della scrittrice:

«Olga è aiutata da Carrano a riaccostarsi al maschile dopo che ogni sentimento si è inaridito, dopo che la sottrazione dell'amore le ha mostrato la brutalità nuda dei rapporti tra i sessi. [...] È Carrano che alla fine la commuove e le dà una nuova prospettiva sentimentale. Credo che gli uomini che scegliamo dicano, come tante altre scelte importanti, che donne siamo, che donne stiamo diventando.»³⁵

Il testo filmico

Dopo tre anni dalla pubblicazione del romanzo, nel 2005 esce il film *I giorni dell'abbandono* con soggetto e sceneggiatura di Roberto Faenza e l'aiuto di sette collaboratori. Prima di iniziare le riprese del film Faenza dichiara:

«io non credo minimamente che esista un rapporto tra cinema e letteratura, sono due linguaggi diversi, due autori diversi, chi scrive il libro non è chi scrive il film, chi lo realizza. Gli scrittori sono quelli che scrivono le storie e i registi le prendono, le fanno loro e le sistemano in un dominio che non è quello della letteratura, è diverso. Io sto scrivendo un film piuttosto diverso dal romanzo di partenza. Per me il mondo femminile rappresenta qualcosa di più stimolante, più nuovo, più interessante, oggi bisognerebbe promuovere di più il cinema femminile, c'è una mancanza di coraggio non dando all'universo femminile quella parità che gli spetterebbe nella nostra cinematografia. Credo che le donne abbiano una marcia in più rispetto agli uomini. Trovo che Olga non sia una donna comune ma una donna in cui l'amore ha giocato un ruolo fondamentale, la sua vita era per suo marito, non aveva altra ragione d'esistere ma non tutte le donne entrano nel delirio, nell'abisso di Olga. È una donna talmente complessa che la sua personalità è capace di passare

³⁴ Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, cit. p. 211.

³⁵ Elena Ferrante, *La frantumaglia*, cit. p.84.

dal delirio al sorriso, alla ricomposizione, ha bisogno di attrice matura per impersonarla e spero e mi auguro che la Buy ne sia all'altezza».³⁶

Il regista stesso sostiene di aver girato un film diverso dal romanzo di partenza e in effetti è proprio così. Nonostante la storia segua pressappoco di pari passo quella del romanzo, sono i sentimenti, i roveli interiori che mancano al film, si attua quel processo di diminuzione e svuotamento tanto noto nelle storie di adattamento cinematografico delle scritture femminili. La personalità di Olga è molto complessa, ambigua, passa da un umore ad un altro in meno di un secondo e in questo Margherita Buy è stata molto capace, ma nonostante lei reciti un ruolo perfettamente non riusciamo ad entrare in sintonia così come avviene nel romanzo. Non riusciamo a cogliere realmente quello che lei passa, la sua sofferenza. «Al di là delle torsioni dell'intreccio o delle situazioni narrate, ciò che scompare è l'essenziale. Vengono meno l'incandescenza e le minutaglie della vita, l'opacità dell'esperienza, quell' "inchiostro bianco" fatto di viscere e grafia difficile da definire ma che restituisce, sulla pagina, il calco della differenza femminile.»³⁷ Queste parole sono state scritte al riguardo di un altro film, *L'amore molesto*, tratto dall'omonimo romanzo di Elena Ferrante e non indicano il percorso seguito dal film in questione che si rivela invece con un risultato positivo, ma tratteggiano, in generale, la via perseguita dalle scritture femminili che durante il passaggio allo schermo si perdono per strada, si impoveriscono facendo scomparire ciò di cui invece non si può fare a meno. La storia rimane e i personaggi pure ma non riusciamo più a cogliere il loro peso decisivo.

Il sistema dei personaggi

Gli avvenimenti di un racconto, sia esso letterario o filmico, sono determinati dalle azioni dei personaggi che ne rappresentano la colonna portante in quanto si trovano alla base dello sviluppo della storia. I personaggi di un testo narrativo, come quelli di un film,

³⁶ Intervista di Marco Spagnoli per contenuti extra del dvd del film *I giorni dell'abbandono*, Medusa, 2005.

³⁷ Lucia Cardone, *Sensibili differenze. L'amore molesto da Ferrante a Martone*, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Edizioni ETS, Pisa, 2015, pp.95-96.

costituiscono l'elemento fondamentale per lo sviluppo della vicenda: essi, infatti, agiscono direttamente o, a loro volta, raccontano circostanze antecedenti o parallele alla narrazione principale.

Nel film *I giorni dell'abbandono* i personaggi principali che determinano lo sviluppo della storia sono: Olga, Mario, Ilaria e Carrano/Damian.

- **Olga** è la protagonista del film, tutta l'azione ruota intorno a lei e alle sue vicende. È presente in tutte le scene del film. Nella prima scena appare felice e serena mentre fa jogging con la sua amica Lea e in seguito, mentre stanno sedute ad un tavolino, Olga parla tranquillamente del suo lavoro di traduttrice. Nelle prime quattro scene Olga è gioiosa, serena e appagata nei momenti in cui si trova in macchina con il marito e i figli; è coricata nel suo letto e dialoga con Mario; va a prendere Mario in cantiere; dà la buonanotte ai bambini. Ma, a partire dalla quinta scena, inizia a cambiare. Dal momento in cui Mario le parla del suo “vuoto di senso” e se ne va via di casa, inizia la caduta della protagonista verso gli inferi. Il suo umore cambia, diviene prima spaesata e preoccupata perché ancora non capisce cosa le stia succedendo e perché Mario sia andato via. Dalla scena in cui parla con Lea inizia a prendere più consapevolezza del fatto che Mario può avere trovato un'altra donna, inizia a stare male, ad essere distratta in ciò che fa, come, ad esempio, quando cucina il ragù per Mario e rompe accidentalmente una bottiglia di vino, non accorgendosi che il vetro finisce nel sugo e, in seguito, sulla pasta che serve a Mario. Diventa ansiosa, si innervosisce facilmente, anche con i bambini, finché non esplose la sera in cui Mario va a casa a trovare i figli e discutono, inizia ad urlare, a dire parolacce:

«Mi sono rotta il cazzo di fare gnignì gnignì. Tu mi hai ferita, tu mi stai distruggendo, e io devo parlare da brava moglie ben educata? Vaffanculo! Che parole devo usare per quello che m'hai fatto, per quello che mi stai facendo? Che parole devo usare per ciò che combini con quella? Parliamone! Le lecchi la fica? Glielo metti nel culo? Ci fai tutte le cose che non hai mai fatto con me? Dimmi! Perché tanto io vi vedo! Io vedo con questi occhi tutto quello che fate insieme, lo vedo cento mille volte, lo vedo di notte e di giorno, a occhi aperti e a occhi chiusi! Però, per non turbare il signore,

per non turbare i figli suoi, devo usare un linguaggio pulito, devo essere fine, devo essere elegante! Vai via di qua! Vattene, stronzo!»³⁸

Nel film è stato tenuto pressappoco lo stesso discorso scritto dall'autrice del libro, con l'eccezione di qualche parola. È molto toccante e l'attrice è riuscita ad esprimere in pieno quello che Ferrante indicava.

Subito dopo aver mandato via Mario, si pente e lo insegue, prima per le scale e poi in macchina. La macchina da presa segue l'auto di Olga nell'inseguimento in alternanza con diverse inquadrature soggettive che mostrano Olga al volante e la strada davanti, la musica è molto toccante e ci catapulta nel ritmo dell'inseguimento che si conclude vanamente. Olga lo perde mentre imbocca una rotonda. Da questo momento in poi Olga sta coricata tutto il giorno in camera o nel divano e, nonostante Lea cerchi di farla svagare e uscire di casa, lei non riesce a superare la crisi. Ha esplosioni di rabbia con gli operatori telefonici che non le riparano il telefono; con i figli che si nascondono in piazza, dentro il cannone, dopo che lei li ha mandati via; con Mario e Carla mentre li incontra per strada e arriva addirittura a percuotere Mario e staccare gli orecchini della nonna di Mario, che prima appartenevano a lei, dai lobi di Carla. Inizia a bere e a fare cose senza senso come andare a letto con Damian senza trasporto, solo per ripicca nei confronti di Mario, o uscire in pigiama per portare fuori Otto. Fin quando non tocca il fondo con la morte di Otto e il raffreddore di Gianni. Sviene in ospedale mentre aspetta notizie del figlio. Da questo momento in poi prende consapevolezza e capisce che deve iniziare a reagire. Trova un nuovo lavoro in un'agenzia viaggi, è serena, anche quando incontra in agenzia Mario e Carla che quasi hanno timore di lei dopo l'ultimo incontro, ma Olga si mostra tranquilla, è disposta al dialogo e con molta naturalezza sistema il colletto della giacca di Mario. Inizia piano piano la sua risalita fino a quando, dopo aver assistito ad un concerto di Carrano, lo vede con occhi diversi e decide di stare con lui.

³⁸ E. Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, cit. p.45.

- **Mario** è interpretato da Luca Zingaretti. È un uomo che ha smesso di amare sua moglie e si scontra con l'impossibilità di spezzare quel legame senza umiliarla, si trova di fronte alla scoperta che fare del male è spesso dolorosamente inevitabile. Compare in dodici scene del film. Lo vediamo in tutte le prime scene per poi quasi sparire e ricomparire all'improvviso, nonostante sia quasi sempre presente con Olga che tenta invano di chiamarlo al telefono, lo nomina a Lea o ai bambini e lo immagina o ricorda. Lo vediamo per la prima volta, nella prima scena, mentre lava una canoa e contemporaneamente fa ripetizioni a Carla (che ancora non si è palesata nel suo ruolo di amante). Nella seconda scena guida la macchina, mentre piove, con all'interno Olga, i bambini e il cane, appare pensieroso, quasi investe Damian mentre attraversa la strada. Nella terza scena Olga chiede: «perché non facciamo un altro bambino?» e lui quasi soffoca solo al pensiero, nascondendo a lei la vera causa del suo malessere. Nella quarta scena parla al telefono con l'amante mentre sale in macchina con Olga e nella quinta rivela il suo "vuoto di senso" che lo fa star male e lo porta ad abbandonare Olga. In questa scena l'inquadratura è frontale con i visi di Mario e Olga in primo piano: è un susseguirsi di soggettive che permettono di immedesimarsi nel personaggio di Olga. Da questo momento in poi le sue apparizioni saranno sempre più sporadiche. Mario rientra in scena per due visite a casa dai bambini, con cui gioca e, durante una delle quali litiga con Olga che esplode e lo caccia via. Lo rivediamo poi di spalle mentre ammira una vetrina di un negozio d'oreficeria con Carla e contemporaneamente passa di lì anche Olga che li riconosce e li aggredisce. Ricompare poi, per pochi secondi, mentre va a trovare Olga in ospedale ed in seguito lo vediamo in un'agenzia viaggi, la stessa in cui lavora Olga, con Carla. In questa scena Mario è spiazzato, quasi imbarazzato nel rivederla, non sa cosa aspettarsi da Olga che invece si mostra serena e consapevole del fatto che le è accaduto. Lo rivediamo poi, per l'ultima volta, mentre esce dalla cameretta dei bambini che non vogliono andare a stare per un po' con lui, discute tranquillamente con Olga e confessa: «Un giorno all'improvviso ho smesso di amarti». Paradossalmente rispetto alla figura di Olga - che all'inizio appare tranquilla e serena per poi cambiare

improvvisamente in spiazzata, inerme, nervosa, rabbiosa e poi di nuovo tranquilla - quella di Mario appare da subito dubbiosa e pensierosa, vuole confessare ma non ha il coraggio, è sempre sovrappensiero anche dopo aver confessato.

«Nel romanzo il marito è più arido, più cinico, mentre nel film si è preferito non tratteggiarlo come cattivo tout court, non affondarlo troppo in quanto ognuno di noi nella sua vita è stato meschino, vigliacco almeno una volta.»³⁹ In sostanza è proprio così. Il Mario del romanzo appare marginalmente, abbandona la moglie senza spiegazioni, non si fa più sentire. Olga con gli occhi appannati dell'amore non è mai riuscita a cogliere il suo carattere di uomo opportunisto e insensibile ben visibile alle altre persone, come a Carrano o al veterinario Morelli, fratello di un collega e amico di Mario, che cercano di aprire gli occhi a Olga. Il Mario del film è sì un personaggio negativo ma non arriva mai ai livelli di quello del romanzo, alla sua spietatezza, cerca anzi di compatire il dolore di Olga. Zingaretti si impegna a fare del marito non un uomo "cattivo" ma comunque la causa di una disperazione profonda. «È una colpa non amare più?» dice Zingaretti, che pare abbia inventato lui stesso questa battuta. Possiamo ricollegare questi caratteri alla questione divistica, ossia a quel processo che lega gli attori a una certa tipologia di personaggi. Luca Zingaretti è noto per aver interpretato il Commissario Montalbano nell'omonima serie televisiva e tantissimi altri ruoli nella parte del "buono". La sua figura è quindi legata ad un immaginario collettivo "buono" che non poteva essere ribaltata, in questo film, a cinica e spietata come il Mario del romanzo. Le caratteristiche di Mario inoltre si possono ricollegare al carattere stesso del mélo o cinema melodrammatico e alle sue convenzioni di genere. Per mélo, si intende quel genere di film a tinte forti, con una trama romanzesca, ricca di colpi di scena, con personaggi fortemente caratterizzati, tratteggiati in modo netto e quasi sempre suddivisibili tra buoni e cattivi, dichiaratamente mirato a commuovere lo spettatore. Le sue caratteristiche sono infatti il prosciuga-

³⁹ Intervista rilasciata da Luca Zingaretti a Marco Spagnoli per contenuti extra dvd *I giorni dell'abbandono*, Medusa, 2005.

mento della letterarietà a vantaggio dell'essenzialità drammaturgica, l'esaltazione delle passioni primarie a scapito dei temi storico-esistenziali, l'accentuazione espressiva contro le divagazioni narrative. Si basa sull'amore, e in particolare sull'amore ostacolato, impedito, negato, e sulla conseguente enfaticizzazione delle passioni. Si può definire come genere "popolare" che ha sempre raccolto un grande successo tra il pubblico. Tutti questi caratteri sopra elencati si configurano come caratteri forti del film analizzato che rientra pienamente in questo filone cinematografico.

- **Ilaria** è la figlia di Olga e Mario. Compare fin dalla prima scena del film mentre gioca con il fratellino, Gianni, ed alcuni amichetti. Appare con la spensieratezza di una bambina che man mano si fa consapevole del rapporto finito dei suoi genitori, si arrabbia con la madre per la fine della relazione con il padre, ritenendola colpevole, ma, cerca comunque di tirare su Olga, di farla alzare quando sta tutto il giorno a letto. Olga durante il suo periodo più buio si trascina i bambini dietro, sono come dei pesi per lei che non riesce a badare neanche a sé stessa. Durante i suoi momenti di rabbia li sgrida e li maltratta, arrivando addirittura a colpirli fisicamente, quando si nascondono nella bocca di un cannone, per poi pentirsene immediatamente quando ragiona su ciò che ha fatto. Ilaria prova a prendere il ruolo della madre quando Gianni ha la febbre alta e Olga, in preda al suo malessere, non riesce a reagire, ad intervenire con le cure necessarie. Ilaria mette delle monetine fredde sulla fronte di Gianni e gli cambia le lenzuola sporche, tutti compiti che dovrebbero spettare alla madre, ma Olga non riesce a svolgere neanche le azioni essenziali per lei stessa come lavarsi. Ilaria cerca di aiutarla anche per farsi sentire da Damian, che vive nell'appartamento al di sotto del loro, per riuscire a sbloccare la serratura, chiamare un medico per Gianni ed un veterinario per Otto.

Nel film valori come la corporeità e il rapporto madre-figlia, così profondamente presenti nel romanzo, risultano svuotati, prosciugati. Nonostante avesse portati in grembo i figli e li avesse cresciuti non li considerava più come i suoi

bambini, anzi li paragona a due «sanguisughe voraci»⁴⁰ che si nutrono del suo corpo lasciandole addosso l'odore e il sapore dei loro succhi gastrici.

«Allattare, che disgusto, una funzione animale. E poi gli aliti tiepidi e dolciastri delle pappe. Per quanto mi lavassi, quel malodore di mamma non se ne andava. A volte Mario mi si incollava addosso, mi prendeva stringendomi assonnata, stanco anche lui per il lavoro, senza emozioni. Lo faceva accanendosi sulla mia carne quasi assente che sapeva di latte, biscotti, semolini, con una sua personale disperazione che lambiva la mia senza accorgersene. Ero il corpo di un incesto, pensavo stordita dall'odore del vomito di Gianni, ero la madre da violare, non un amante.»⁴¹

Olga si considera altro dai bambini e loro risultano feriti da quello è successo. Si sentono abbandonati, si sentono soli, sono le vittime del rapporto spezzato dei loro genitori. La protagonista è talmente concentrata su sé stessa, e sull'elaborazione dell'ingiusto distacco da suo marito, che non riesce più a corrispondere alle richieste di presenza e di sostegno dei suoi bambini. Ma, ad un certo punto, si riscatta:

«[...] quelle creature erano le mie, le mie creature vere nate dal mio corpo, questo corpo, ne avevo la responsabilità.»⁴²

Il valore della maternità viene reintrodotta con una connotazione positiva all'interno del concetto di corporeità. Ora Olga vede i suoi figli come una parte indispensabile di sé stessa, e non semplicemente come un riflesso del padre: ciò le restituisce l'energia e la forza di pensare di nuovo alle loro necessità. Nel film non riusciamo a cogliere neanche il valore fondamentale del rapporto madre-figlia che invece è ben presente nel romanzo e si delinea come essenziale. Per reagire Olga punta tutto su Ilaria. Il film omette la parte in cui, nel romanzo, Olga chiede ad Ilaria di pungerla con un tagliacarte per riportarla alla veglia e impedirle di perdersi, di distrarsi dalle azioni che sta compiendo:

⁴⁰ Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, cit. p.101.

⁴¹ *Ivi*, pp.101-102.

⁴² *Ivi*, cit. p.145.

cercare di aprire la porta dell'ingresso; accudire Gianni che ha la febbre; chiamare il pediatra; accudire Otto, il cane lupo, che sta molto male e chiamare il veterinario. Vuole che la figlia usi tutti i suoi cattivi sentimenti e li rivolga verso la madre. È un punto essenziale del racconto quello in cui Olga capisce che da sola non può farcela, che la sua mente si offusca per i troppi pensieri mentre compie delle azioni molto importanti e distraendosi non riesce a portare niente a termine. Affidando ad Ilaria un tagliacarte per pungerla, mentre la vede distratta, è come se le dicesse: «Tienimi viva! Non farmi andare via!». Vuole stare appigliata alla vita nonostante le tante difficoltà. Inizia ad essere realmente consapevole di quello che le è successo e vuole reagire. Dopo essere stata ferita in profondità sulla coscia sinistra da Ilaria con il tagliacarte, mentre la pungeva e Olga non sentiva, era troppo persa nei suoi pensieri, si sbarazza di quest'oggetto raccomandandole comunque di chiamarla:

«Tu chiamami ogni tanto, mi raccomando. Sarà sufficiente a non farmi distrarre.»
Ci pensò su un attimo poi disse: «Fai presto, però, con Gianni mi annoio, non sa giocare.»

Quell'ultima frase mi causò dolore. Proprio da quell'esplicito richiamo al gioco capii che Ilaria non voleva più giocare, che cominciava ad essere seriamente preoccupata per me. Se io avevo la responsabilità di due malati, lei stava cominciando a percepire che i malati che le pesavano addosso erano tre. Povera povera piccola. Si sentiva sola, aspettava segretamente un padre che non arrivava, non riusciva più a tenere entro i limiti del gioco lo scombino di quel giorno. Avvertivo adesso la sua angoscia, la sommano alla mia. Com'è tutto mutevole, com'è tutto senza punti fissi. A ogni passo che facevo verso la stanza di Gianni, verso quella di Otto, temevo di sentirmi male, di offrirle chissà quale spettacolo di cedimento. Dovevo mantenere il senno e la chiarezza della memoria, vanno sempre insieme, un binomio della salute.»⁴³

Il rapporto madre-figlia e la morte di Otto permettono ad Olga di risvegliarsi dal brutto incubo, di reagire e voltare pagina. La figlia prende il ruolo della madre mentre accudisce Gianni ma anche mentre tenta di tenerla "sveglia". È un rapporto che paradossalmente rovescia i ruoli. È molto forte il legame che

⁴³ Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, cit. p.161.

le accomuna ma possiede anche un misto di amore-odio. L'amore è quello provato incondizionatamente da madre e figlia ma ad un certo punto si insinua anche l'odio. L'odio della madre che vede nei figli la causa del suo essere diventata solo mamma e non più amante, causa, secondo lei, dell'allontanamento del marito e l'odio della figlia che dà la colpa alla mamma per l'abbandono del padre. Sono pagine molto toccanti e dense di sentimento che probabilmente per la loro stessa natura intrinseca non sono state trasposte con lo stesso risultato sullo schermo.

- **Damian** nel film e **signor Carrano** nel romanzo rappresentano, con due nomi diversi, la stessa persona: il vicino di casa di Olga, inquilino dell'appartamento sottostante al suo. È interpretato dal musicista e compositore bosniaco Goran Bregović che ha anche scritto la colonna sonora. Damian compare all'inizio come un musicista/personaggio opaco, in punta di piedi, si camuffa con gli altri personaggi comuni, poi c'è l'exploit del concerto al quale assiste Olga. Un concerto bellissimo, con musiche coinvolgenti che ci cattura.

«Il musicista che nel tempo è diventato un buon vicino, non è più l'uomo dimesso e confuso, con le mani che sanno poco dell'amore. Le sue mani toccano il violoncello come se toccassero il corpo e l'anima di lei: la musica è travolgente, è negli sguardi, nella musicalità che sprigiona dal corpo-violoncello come se finalmente stessero facendo l'amore, l'incontro fisico tra i due, eros puro. È il dionisiaco di Goran Bregović che esce dagli inferi e la riporta, li riporta nel mondo. Un Dionisio contaminato di infinita dolcezza.»⁴⁴

Olga riesce a vedere Damian, che ha sempre cercato di sostenerla, nonostante detestasse suo marito Mario, solo dopo la caduta nell'abisso, dopo aver toccato il fondo ed essere rinata, con altri occhi si accorge della sua presenza costante. I caratteri di Damian si rispecchiano, come per Mario, nelle convenzioni cinematografiche del genere mélo. Damian è un artista serbo, riservato, che parla

⁴⁴ Cit. Lella Ravasi, *I giorni dell'abbandono*, brochure per *I giorni dell'abbandono*, Medusa, 2005.

poco e porta con sé mistero, è affascinante, mentre il signor Carrano, nel romanzo, è uomo del sud Italia di cinquantatré anni che non possiede queste caratteristiche anzi: «era un uomo che temeva la notte, si chiudeva a chiave come una donna sola.»⁴⁵ Damian diventa un personaggio nel film ma non nel romanzo: «È rimasto in mezzo al guado; non ha saputo fare il salto di qualità; un gran talento rovinato dalle sue stesse insicurezze; un artista sottotono per eccesso di prudenza.»⁴⁶

Sullo schermo, quando appare Goran Bregović, è palese che Damian non può rispettare le medesime caratteristiche di Carrano, già a partire dalla fisionomia del musicista, di per sé affascinante. Anche in questo caso il divismo ha fatto il suo corso e siamo portati a vedere benevolmente e con mistero il musicista già dalla sua prima apparizione, mentre nel romanzo ciò non accade. Carrano ci viene presentato sin dall'inizio come un uomo solitario, sulla mezza età e non si accenna minimamente al suo fascino anzi a volte ha anche dei tratti ripugnanti per Olga. L'exploit del concerto però, avviene anche nel romanzo, Carrano è il violoncellista bravo di cui Olga non conosceva l'esistenza fino ad allora.

SOGGETTIVITÀ

I giorni dell'abbandono è un romanzo che racconta dell'intimità di una donna segnata nel profondo, che ritrova la passione, il desiderio e l'amore per sé stessa prima di andare oltre e fare i conti con il resto. Attraverso la lettura veniamo catapultati nel mondo interiore di Olga, la storia ci cattura, riusciamo a vivere sulla pelle le emozioni narrate. È un romanzo di grande intensità nel quale Elena Ferrante riesce ad accompagnare immagini violente e a tratti disgustose con grida silenziose ed urlate, a farci sentire tutto il dolore di una donna spezzata, abbandonata, quando tutto diviene difficoltà, incapacità, vergogna ed inadeguatezza. Affronta dunque, attraverso il ritmo serrato dei brevi capitoli, il disperato tentativo da parte della protagonista di salvaguardare la propria integrità

⁴⁵ Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, cit. p.84.

⁴⁶ Ivi, p.198.

fisica e sentimentale. Olga si modifica, cambia abitudini, teme, più di tutto, di non riuscire più a badare a sé stessa, ai propri figli, al cane Otto che apparteneva a Mario. È stato amato, cresciuto da lui e ora viene scaricato, assieme alla famiglia, come un pacco vecchio senza più utilità. È una donna che teme di perdersi: non ha più l'amore, si è fatta abbandonare, e per questo ha orrore di sé stessa. Il percorso è in pendenza, le pareti scoscese, spesso scivolose. Eppure, animata dalla sua stessa vitalità, non cede e s'aggrappa all'unico monito capace di tracciarle la via: «Lui è andato, tu resti».⁴⁷

Il romanzo è scritto interamente in prima persona come una sorta di diario interiore e Faenza nel film cerca di riprendere questa peculiarità. «Ho cercato di fare questo film come un tutto visto dagli occhi di questa donna, per cui molte cose nel film non sono reali, oggettive, ma sono viste da lei, possono anche essere deformate, qualcosa che solo lei vede e noi magari stentiamo a credere.»⁴⁸

Il regista ha cercato di girare il film principalmente in soggettiva, una forma di sguardo ancorata ad un personaggio, nel nostro caso specifico la protagonista Olga, che si articola in due inquadrature: quella del soggetto che guarda e quella dell'oggetto guardato. Con questo tipo di inquadratura possiamo vedere ciò che realmente vede un personaggio dal suo esatto punto di vista, rispettando distanza e direzione che lo separano da ciò che guarda. Questa scelta di sguardo permette quindi allo spettatore di immedesimarsi nei panni del personaggio, permettendogli di vedere, appunto, le cose con i propri occhi.

Le inquadrature soggettive presenti nel film sono numerosissime, ma, forse, una delle più significative, è quella in cui compare un ramarro. Un piccolo animale entra in casa di Olga, probabilmente dalla finestra e si nasconde in camera dei bambini, sotto il letto di Ilaria. Viene visto come un qualcosa di inquietante dagli occhi della protagonista, come un animale mostruoso. La percezione di Olga predomina su tutto, è un susseguirsi di soggettive: prima dagli occhi di Olga poi dagli occhi del ramarro. Domina poi una musica che fa ancora più minacciosa l'atmosfera. Con questo meccanismo riusciamo a cogliere i sentimenti di paura di Olga nei confronti del ramarro. Ci immedesimiamo nei suoi panni, oltre a carpire il suo stato d'animo che risulta essere abbastanza alterato dalla sua condizione di malessere interiore.

⁴⁷ Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, cit. p.62.

⁴⁸ Intervista rilasciata da Roberto Faenza nel settembre 2005 presso la *Libreria Feltrinelli* di Milano di Piazza Piemonte.

Per quanto riguarda un esempio di immagini non appartenenti alla realtà ma alla mente di Olga, si può citare una figura non presente nel romanzo, se non nella donna abbandonata della sua infanzia, ma attualizzata nel film: una povera donna mendicante che sta sotto casa di Olga, è una sua antagonista, presente in molte scene, rappresenta il negativo che non vuole diventare; è cupa, sola e abbandonata come lei, identica e opposta. È una donna che espone la sua marginalità, come Olga non può fare. È una figura che Olga non può e non vuole vedere, ma è lì, ben presente, così come il suo dolore.

Oltre al susseguirsi di inquadrature soggettive Faenza utilizza anche la voce over per riallacciarsi al medesimo meccanismo dell'immedesimazione soggettiva. La voce over rappresenta la voce interiore emanata da un determinato personaggio che, nonostante sia presente nell'inquadratura, non muove le labbra per pronunciare le parole, ma ciò che sentiamo è la manifestazione dei suoi pensieri. In altri casi il personaggio può non essere presente nell'inquadratura ma noi possiamo sentire comunque i suoi pensieri mentre osserviamo altre immagini.

Nel film la voce over presente è sempre quella di Olga che compare in sei occasioni:

- per la prima volta quando Olga inizia a stare male e gira per la città in cerca della casa di Gina: «Sai, dicono che non devo chiedere né sapere, tutto l'amore, dieci anni vissuti insieme a mio marito, all'improvviso non contano più!» Il suo pensiero è palesato anche agli spettatori che, complice una musica infelice, riescono a catapultarsi nel suo stato d'animo;
- mentre traduce il suo libro, si immedesima nella "poverella", spiega quello che le sta succedendo, il suo malessere, non vuole più uscire di casa per timore che qualcuno le chieda di Mario, Ilaria ha preso il suo posto nelle pulizie di casa e nella cura di Gianni. Durante questo suo flusso di coscienza la musica è toccante e le immagini rappresentano la vita quotidiana di Olga, Ilaria e Gianni;
- quando inizia a risalire dal baratro, inizia a riflettere su tutto ciò che le è successo, comincia a riappropriarsi della sua vita, tutti i suoi pensieri vengono fuori mentre vediamo sullo schermo Olga che batte sulla macchina da scrivere, Damian che sotterra il povero Otto e lei che va a trovare il posto in cui giace Otto, posandoci una rosa. La musica non è più infelice come prima ma è riflessiva, come lo stato d'animo di Olga;

- mentre incontra in agenzia viaggi, il suo nuovo posto di lavoro, Mario e Carla e spontaneamente sistema il colletto della camicia di Mario, i suoi pensieri si rifanno all'intimità perduta e nonostante tutto quello che è accaduto tra loro, l'intimità riaffiora con normalità;
- a teatro, alla fine del concerto di Damian riflette sul fatto di essere andata a fondo dell'intimità con lui senza sapere realmente chi fosse, la musica sembra portare speranza, come la sensazione di Olga;
- nella scena finale, a casa di Damian, dopo il concerto, durante la visita di Olga che si complimenta per la sua esibizione. Olga pensa: «stringendomi a sé, quell'uomo silenzioso stava cercando di comunicarmi che lui sapeva, per un dono misterioso, inventare un sentimento capace di trasportarmi in un mondo pieno di tenerezza e di gioia. Finsi di credergli e perciò ci amammo a lungo nei giorni e nei mesi a venire, quietamente», mentre ballano abbracciati senza musica.

Tutti i pensieri riprodotti dalla voce over si rifanno al romanzo e riportano delle frasi, o parte di esse, leggermente modificate, presenti nel libro.

Torino: città abbandonata

Il romanzo è ambientato a Torino e Faenza conferma Torino come città delle sue riprese. Nonostante Olga sia nata e cresciuta a Napoli, decide di seguire il marito prima in diverse parti del mondo per poi radicarsi definitivamente, come famiglia, nel capoluogo piemontese. La città appare fredda e metallica nonostante la calura estiva, poco abitata e poco rumorosa, tutto il contrario della Napoli natia. Olga si sente sola, sradicata dalle sue origini, benché non ami particolarmente Napoli. La vicenda della città di Torino è speculare a quella della protagonista del film: anche Torino ha vissuto un abbandono.

«Negli anni Sessanta Torino era una città grigia, oppressiva, soffocante, dominata dal gigantismo della Fiat: la odiavo. Adesso che l'industria automobilistica è entrata in crisi, dopo un momento di smarrimento è uscita dal letargo ed è nata a nuova vita. È festiva, creativa, vivace. Le Olimpiadi

invernali l'hanno costretta a un totale rinnovamento urbanistico: di tutte le città italiane mi pare la sola che guardi al futuro.»⁴⁹

Così Faenza giustifica la conferma di Torino come città delle riprese, una Torino che ha un vissuto comune con Olga: dopo un momento florido, molto positivo, è stata abbandonata, ha sofferto, si è spezzata ma ha saputo risollevarsi e guardare avanti.

«Chiedendo in prestito una metafora cara a Elena Ferrante, l'amore in ogni suo romanzo coincide con la topografia di una città fantastica e iperreale, una zona inurbata ma in nessun modo accostabile a un luogo sicuro. L'amore è una città che l'autrice paragona metaforicamente alla Cartagine dell'Eneide e al destino della sua regina morta suicida per essere stata lasciata da un uomo. Per Ferrante Cartagine, come ogni città, è il luogo per eccellenza in cui l'amore compare sia nell'accezione di dono che di calamità. Un luogo che comunque può custodire sempre in sé un tratto di imprevedibile e inesplicabile furia. È questa furia che costituisce il sommovimento tellurico che sta alla base del sogno d'amore di tutti gli attori diretti da Ferrante.»⁵⁰

Con queste parole capiamo che il significato simbolico della città è essenziale per Ferrante, nonostante in questo passaggio si descriva Napoli, città materna per Olga e le tante altre protagoniste dei romanzi della scrittrice. «Per me il modello vero di coinvolgimento metropolitano è Napoli che mi preme addosso e mi confonde mentre corro sotto il temporale.»⁵¹ dichiara Ferrante in un'intervista. La scrittrice paragona Napoli a Cartagine, vede Napoli come una città-madre da cui tutto ha origine ma da cui le protagoniste scappano, provano a volte repulsione, è una città caotica, «un luogo simbolico in cui la città e l'amore coincidono in modo ambivalente e contraddittorio».⁵²

Olga proviene da Napoli e decide di trasferirsi a Torino per amore di suo marito Mario. Al contrario di una Napoli caotica vediamo Torino come una città grigia, solitaria e dispersiva. Nel romanzo ciò è descritto, e possiamo immaginarlo, ma nel film possiamo proprio vederlo con i nostri occhi. La maggior parte delle scene del film si svolge in interno ma in sette occorrenze di ripresa in esterna abbiamo l'occasione di vedere Torino:

⁴⁹ Intervista per contenuti extra del dvd del film *I giorni dell'abbandono*, Medusa, 2005.

⁵⁰ Viviana Scarinci, *Elena Ferrante*, cit. p.5.

⁵¹ Elena Ferrante, *La frantumaglia*, pp.182-183.

⁵² Viviana Scarinci, *Elena Ferrante*, cit. p.6.

- appare, per pochi secondi, nella prima inquadratura fissa sul fiume dove possiamo vedere un ponte e poi le acque che trasportano un cumulo di sterpaglie che i bambini, mentre giocano, si divertono ad identificare, cercando di capire cosa siano;
- mentre Olga porta fuori Otto, dopo che Mario è già andato via, è sera e di conseguenza vediamo Torino buia, sfocata, sullo sfondo, mentre la macchina da presa segue i passi di Olga e la musica ci fa immedesimare nel suo stato d'animo inquieto;
- la vediamo ancora fuori fuoco e di giorno, mentre Olga parla con Lea e stanno sedute in una piazza. Si scorgono, sullo sfondo, dei bambini giocare con dei clown. La macchina da presa è fissa sui primi piani di Olga e Lea e nei suoi brevi spostamenti possiamo notare, per brevi istanti, la piazza di Torino;
- mentre Olga fa scendere dalla macchina Otto e cerca invano la casa di Gina. È sera, vediamo Torino buia e deserta. Le inquadrature sono brevi e fisse su Olga o la seguono nei suoi passi, la musica rispecchia sempre il suo stato d'animo inquieto;
- mentre Olga insegue in macchina Mario. È sera, la macchina da presa si alterna in inquadrature brevi e fisse in cui vediamo, prima, qualche scorcio di Torino e poi sfrecciare le macchine, e inquadrature in movimento, sempre brevi, che seguono le auto. Torino compare sempre buia, poco trafficata, in secondo piano rispetto all'azione che si svolge. La musica si fa ancora una volta inquietante;
- mentre Olga passeggia in una piazza con Gianni e Ilaria. È giorno, la piazza è semideserta, c'è caldo, la macchina da presa segue i loro passi e notiamo la piazza sullo sfondo delle loro azioni. In seguito Olga, sovrappensiero, perde i bambini, la macchina da presa è fissa su una porzione di piazza in cui notiamo un cannone e Olga che urla disperata mentre li cerca. Ancora una volta la musica ci accompagna con la sua inquietudine;
- mentre Olga passeggia, di giorno, per le vie di Torino. Un'inquadratura fissa molto breve ci mostra uno scorcio della città poco popolata mentre passa un tram.

In queste brevi inquadrature di Torino associamo la città ad un ambiente quasi deserto, poco popolato (al contrario della Napoli natia sovraffollata), freddo, incapace di proteggere o comunque placare l'inquietudine di Olga. Torino è una città di adozione per la protagonista che non riesce ad accoglierla nelle sue braccia materne, non riesce a proteggerla e darle sicurezza; al contrario è molto dispersiva per lei che non conosce neanche i nomi delle vie o piazze. I bambini la rimproverano per questo, facendole notare che il padre, Mario, ogni qualvolta li porta in una piazza spiega loro il significato delle statue presenti e la storia della città. Ma Olga non è interessata alla storia di Torino, città matrigna che non ha saputo proteggerla.

Fortuna critica del film

Come già sostenuto all'inizio di questo lavoro, il passaggio dalla semiotica della letteratura a quella del film non è affatto facile. Affinché venga svolto un buon lavoro, su ambedue i piani, è necessario che i personaggi non si semplifichino e che il racconto non si impoverisca. Nel nostro caso il racconto non viene stravolto ma impoverito, svuotato della sua essenza.

Il film, a partire dalla sua presentazione riservata alla stampa, in concorso alla sessantaduesima Mostra di Venezia nel 2005, è stato accolto da giornalisti e critici con tiepidi applausi e molti fischi.

La critica di Stenio Solinas per «Il giornale», senza molti giri di parole, risulta cruda ma rispecchia in pieno l'operazione avvenuta durante il passaggio dalla pagina allo schermo:

«Il problema è che *I giorni dell'abbandono* non è un brutto film, è un film sbagliato. Il che per certi versi è peggio. [...] Il romanzo della Ferrante [...] aveva il suo punto di forza nella progressione maniacale con cui veniva registrato il viaggio all'inferno di una moglie tradita che si ritrova sola [...]. Il tutto raccontato con un linguaggio esplicito, crudo, violento, sgradevole [...]. Sarà anche vero che “la letteratura evoca” come Faenza ama credere, e tuttavia c'è spesso in essa una capacità visionaria capace di trasformare le parole in immagini, di materializzare sulla pagina la casa che ti diventa nemica [...]. Svuotato di tutto ciò, il romanzo non esiste, se non nella banalità di un abbandono, una separazione, un amore che finisce, quella banalità a cui noi prestiamo un

orecchio dapprima partecipe e poi sempre più distratto quando riguarda qualcuno o qualcuna di cui conosciamo la storia [...]. Nel film, purtroppo, succede proprio questo, rimane lo scheletro, una Margherita Buy che dice un po' di parolacce, un po' di disordine casalingo, qualche spintone e qualche strattone e un romanticismo nell'uscita dall'inferno dell'abbandono che risulta insopportabile proprio perché quell'inferno in realtà, non l'ha visto nessuno. Tranne, forse, il regista.»⁵³

Anche Paolo D'Agostini non è molto clemente e scrive per «La Repubblica» il 7 settembre 2005:

«il film non restituisce la tensione compatta e soffocante, la disperazione ed il naufragio della moglie abbandonata, della madre che smarrisce amore e senso di responsabilità, della donna che perde contatto con il mondo e con il proprio equilibrio. Il peso della difficile impresa è sulle spalle di Margherita Buy: la protagonista è in realtà una solista.»⁵⁴

Fin dall'inizio Faenza pone le distanze tra lo schermo e l'animo dello spettatore che assiste alle vicende raccontate in modo completamente distaccato. Chi guarda non riesce ad immedesimarsi e ad essere coinvolto emotivamente così come avviene con il romanzo. Manca quel tocco forse dovuto alla grafia femminile e utilizzando le parole di Lucia Cardone in riferimento alla relazione tra grafie femminili e cinema, si attua quel processo «di diminuzione, di svuotamento, quasi che il contatto con la pellicola prosciugasse le parole perdendone il portato più significativo. Certo, qualcosa permane, le storie immaginate dalle donne sopravvivono, come ombre tenaci che sanno resistere alla pressione della messa in quadro.»⁵⁵

Adattare per lo schermo l'ostico romanzo di Elena Ferrante era impresa non semplice: Faenza ha scelto degli ottimi attori, che hanno saputo fare il loro lavoro, ma non sempre ha saputo rendere sullo schermo le emozioni trasposte su carta.

⁵³ Stenio Solinas, *Fischiato I giorni dell'abbandono. Faenza: siete ceccchini anti italiani*, in il Giornale.it, 7 settembre 2005, <http://www.ilgiornale.it/news/fischiato-i-giorni-dell-abbandono-faenza-siete-cecchini-anti.html>

⁵⁴ Paolo d'Agostini, *Due film per far vincere le donne*, in la Repubblica.it, 7 settembre 2005, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/09/07/due-film-per-far-vincere-le-donne.html?ref=search>

⁵⁵ Lucia Cardone, *Sensibili differenze. L'amore molesto da Ferrante a Martone* in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Edizioni ETS, Pisa, 2015, p.95.

Nonostante contenga diversi grovigli interiori, il film «non restituisce la tensione compatta e soffocante, la disperazione e il naufragio della moglie abbandonata, della madre che smarrisce amore e senso di responsabilità, della donna che perde contatto con il mondo e con il proprio equilibrio. Il peso della difficile impresa è sulle spalle di Margherita Buy: la protagonista è in realtà una solista.»⁵⁶ Nonostante Margherita Buy interpreti magistralmente il proprio ruolo, il romanzo viene svuotato, rappresenta la banalità di un abbandono. Di tutti quei nodi interiori presenti testo di Ferrante rimane solo lo scheletro.

La quasi totalità delle critiche al film vanno sulla stessa direzione: bravi attori, che hanno saputo svolgere bene il loro lavoro ed interpretare la parte, ma ciò che manca al film è il sentimento che nel romanzo permette di perdersi nelle sue pagine, di vivere il dolore della protagonista e cadere negli inferi con lei.

⁵⁶ Paolo D'Agostini, *La Repubblica*, 7 settembre 2005.

Conclusioni

A conclusione di questo lavoro si è potuto constatare come non sia per niente banale e facile il passaggio dalla pagina allo schermo. La trasformazione in film consente di analizzare i meccanismi che hanno portato una storia scritta, magari immaginata dal lettore, a divenire visiva, con immagini che mostrano, attraverso persone vere in carne e ossa, lo svolgersi dei fatti. Trattandosi di due mondi diversi, cinema e letteratura non possono essere analizzati con lo stesso metro di paragone. L'unico elemento che tende ad accomunare cinema e letteratura è dato dalla vocazione di entrambi nel raccontare delle storie, ma il modo stesso di farlo è differente. La scrittura utilizza il linguaggio verbale mentre il cinema utilizza un linguaggio sincretico, che riesce a riunire ed adoperare diversi modi d'espressione: verbale, musicale, figurativo, fotografico ed altri. Per esempio, lo stesso utilizzo delle luci in un testo cinematografico può modificare una sensazione avvertita dallo spettatore, mentre nel testo letterario è tutto sulle spalle della sola scrittura. Paradossalmente a tutto ciò, nonostante il cinema possa utilizzare diversi linguaggi a suo favore, nella maggior parte dei casi analizzati dai critici, è quasi sempre il romanzo ad essere superiore al film. Superiorità intesa come capacità di trasmettere emozioni.

Il primo elemento da tenere presente durante il passaggio dalla pagina allo schermo è la fedeltà alla storia narrata che non deve essere stravolta, né seguire pedissequamente, ma deve restituire, pur rielaborandolo, l'andamento del racconto. Nel nostro caso specifico, il film rimane fedele al romanzo, si rifà al suo filo logico, mettendo però in atto uno svuotamento della scrittura. Nonostante utilizzi la soggettività come elemento primario e fondamentale, così presente e cruciale nel romanzo, non riesce a catturare in pieno lo spettatore. Il romanzo è scritto interamente in prima persona, è la protagonista che descrive tutto ciò che accade con i suoi occhi e soprattutto le sue sensazioni, si rifà ad un meccanismo che riesce a far sì che il lettore venga quasi portato a vivere sulla sua pelle quello che viene raccontato. Utilizza una scrittura intima, una sorta di diario interiore. Il film si rifà a questo meccanismo utilizzando numerose inquadrature soggettive che permettono allo spettatore di vedere con gli occhi della protagonista, utilizzando il suo metro di paragone ed inoltre viene utilizzata diverse volte la voce over della protagonista che spiega ciò che le è accaduto. Ma, nonostante tutto ciò, il film non riesce a trascinarci nel vortice interiore vissuto da Olga, tanto che assistiamo alle sue sfuriate come

spettatori inermi. Malgrado l'efficace performance degli attori, da perfetta scuola di recitazione, non riusciamo a sentirci parte integrante della storia così come accade nel romanzo. Durante il passaggio dalla pagina allo schermo viene meno la disperazione ed il naufragio della moglie abbandonata, la sua perdita di contatto con il mondo, la sua voglia di spezzarsi e lasciarsi andare che viene comunque superata con un lento e difficile percorso in risalita. Mentre Olga cerca di riaccostarsi al quotidiano, è parte integrante del percorso la figura della figlia, Ilaria, che descrive un momento essenziale nel libro, che purtroppo non viene riportato nel film. Il rapporto madre-figlia è importantissimo, rappresenta uno dei punti di forza del romanzo che comunque Faenza non ha voluto, o potuto rappresentare, nonostante la stessa scrittrice, dopo aver letto la sceneggiatura inviatale da Faenza, faccia notare questo particolare, in una lettera del 3 giugno 2003 contenuta in *La frantumaglia*.

In conclusione si può affermare che nonostante Faenza sia partito da una buona base con il libro di Ferrante, non è riuscito a trasporre sullo schermo l'inferno passato dalla protagonista a causa forse, delle convenzioni del genere cinematografico e della forte intensità della grafia femminile.

Bibliografia

Opere di Elena Ferrante

- *L'amore molesto*, Edizioni e/o, Roma 1992.
- *I Giorni dell'abbandono*, Edizioni e/o, Roma, 2002.
- *La frantumaglia*, Edizioni e/o, Roma, 2003.
- *La figlia oscura*, Edizioni e/o, Roma, 2006.
- *La spiaggia di notte*. Edizioni e/o, Roma, 2007.
- *L'amica geniale*, Edizioni e/o, Roma, 2011.
- *Storia del nuovo cognome. L'amica geniale volume secondo*. Edizioni e/o, Roma, 2012.
- *Storia di chi fugge e di chi resta. L'amica geniale volume terzo*. Edizioni e/o, Roma, 2013.
- *Storia della bambina perduta. L'amica geniale volume quarto*. Edizioni e/o, Roma, 2014.
- *La frantumaglia. Nuova edizione ampliata*. Edizioni e/o, Roma, 2016.

Testi e articoli su Elena Ferrante

- Armiero M., *Elena Ferrante, il lato femminista*, www.libreriadelledonne.it, 31 agosto 2015:
<http://www.libreriadelledonne.it/elena-ferrante-il-lato-femminista/>
- Cardone L., *Sensibili differenze. L'amore molesto da Ferrante a Martone*, in Cardone L, Filippelli S. (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Edizioni ETS, Pisa, 2015.
- Dobry E., *L'enigma Ferrante*, in Elena Ferrante, introduzione a *Cronache del mal d'amore*, Edizioni e/o, Roma, 2012.
- Erbani F., *Il mistero di Elena*, www.larepubblica.it, 15/04/1995:
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1995/04/15/il-mistero-di-elena.html?ref=search>

- Gatti C., *Ecco la vera identità di Elena Ferrante*, www.ilssole24ore.com, 2 ottobre 2016:
<http://www.ilssole24ore.com/art/cultura/2016-10-02/elena-ferrante-tracce-dell-autrice-ritrovata-105611.shtml?uuid=ADEqsgUB>
- Lipperini L., *Il più grande autogol giornalistico dei nostri tempi: su Elena Ferrante*, [www.loredanalipperini.blog.kataweb.it](http://loredanalipperini.blog.kataweb.it), 3 ottobre 2016:
<http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/lipperatura/2016/10/03/il-piu-grande-autogol-giornalistico-dei-nostri-tempi-su-elena-ferrante/>
- Mauri P., *Elena Ferrante*, www.larepubblica.it, 21/09/2012:
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/09/21/elena-ferrante.html>
- Milkova S., *Mothers, daughters, dolls: on disgust in Elena Ferrante's La figlia oscura*, in "Italian Culture", Vol. XXXI, N. 2, September 2013.
- Nogara B., *I giorni dell'abbandono di Elena Ferrante*, www.libreriadelledonne.it, 21 gennaio 2007:
<http://www.libreriadelledonne.it/i-giorni-dellabbandono-di-elena-ferrante/>
- O'Rourke M., *Elena Ferrante: the global literary sensation nobody knows*, www.theguardian.com, 31/10/2014:
<http://www.theguardian.com/books/2014/oct/31/elena-ferrante-literary-sensation-nobody-knows>
- Pigliaru A., *Elena Ferrante, il triste banchetto di una società cannibalica*, www.ilmanifesto.info, 4 ottobre 2016:
<http://ilmanifesto.info/il-triste-banchetto-di-una-societa-cannibalica/>
- Scarinci V., *Elena Ferrante*, Doppiozero, Milano, 2014.
- Elena Ferrante sito ufficiale:
<http://elenaferrante.com/>

Altri riferimenti

- De Beauvoir S., *Una donna spezzata*, Einaudi, Torino, 2014.
- Manzoli G., *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003.
- Tolstoj L., *Anna Karenina*, Garzanti, Milano, 1995.