

Memoria&Identità
Cultural&Linguistic Heritage

Donatella La Monaca e Domenica Perrone
(a cura di)

INCONTRO CON ELENA FERRANTE



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

Memoria&Identità
Cultural&Linguistic Heritage - 5
ISSN: 2532-5272

Incontro con Elena Ferrante
Donatella La Monaca e Domenica Perrone

Direttori: Floriana Di Gesù, Assunta Polizzi,
Carla Prestigiacomo

Scientific Committee: Mechthild Albert, Mostafa Ammadi, Enric Bou, Maria Vittoria Calvi, Anna De Fina, Isabel Duarte, Arianna Di Bella, Catalina Fuentes Rodríguez, Ángel García Galiano, Augusto Guarino, Christopher Hart, Elena Lamberti, Ángel López García, María Matesanz del Barrio, Francisco Moreno-Fernández, Domenica Perrone, Carmen Riera, Cinzia Spinzi, Dolores Thion Soriano-Mollá

ISBN (a stampa): 978-88-31919-16-6
ISBN (online): 978-88-31919-24-1

Questo volume è stato pubblicato con il contributo dell'Ateneo e del Dip.to di Scienze umanistiche di Palermo

Le opere pubblicate sono sottoposte a processo di peer-review a doppio cieco.

© Copyright 2019 New Digital Frontiers srl
Viale delle Scienze, Edificio 16 (c/o ARCA)
90128 Palermo
www.newdigitalfrontiers.com

Indice

Introduzione D. PERRONE	7
Ricomporre i frammenti: <i>Cronache del mal d'amore</i> C. CARMINA	13
Alla ricerca dell'“irrintracciabile” Elena Ferrante D. PERRONE	27
<i>L'amica geniale</i> : la necropoli dell'anti-mito familiare S. GATTO	45
Dallo «spaesamento» alla «smarginatura». Echi ortesiani nell' <i>Amica geniale</i> D. LA MONACA	63
Una prima esperienza di analisi informatizzata di <i>Storia di chi fugge e di chi resta</i> L. LONGO	79
La giusta distanza G. GARGANO	101
<i>L'amica geniale</i> in Inghilterra: il caso dell'adattamento radio di Timberlake Wertenbaker V. CASTAGNA	113

Il caso Ferrante in Spagna A. PINELLO	129
La traduzione e la ricezione della quadrilogia <i>L'amica geniale</i> in Cina" C. YING	145

L'amica geniale in Inghilterra: il caso dell'adattamento radio di Timberlake Wertenbaker*

VALENTINA CASTAGNA

1. Introduzione

È fatto ben noto agli addetti ai lavori che l'incredibile successo della saga *L'amica geniale* di Elena Ferrante è arrivato in Italia di rimbalzo dalle pagine del *New York Times*, della *New York Review of Books* e di diverse riviste britanniche come la *London Review of Books* (Bojar, 2018). Sebbene Ferrante fosse già una scrittrice affermata nel panorama letterario nazionale, con romanzi come *I giorni dell'abbandono* e *L'amore molesto* che erano stati anche adattati in Italia per il grande schermo, è stato proprio grazie all'enorme attenzione di critica e pubblico negli Stati Uniti e in Gran Bretagna verso *L'amica geniale* (*My Brilliant Friend*) che Elena Ferrante è diventata il fenomeno letterario che è oggi. Hanno certo contribuito all'aumento della *Ferrante fever* (Bojar, 2018) l'identità segreta della scrittrice e il clamore causato dai tentativi, talvolta sin troppo audaci come quello di Claudio Gatti, di svelare il volto celato dietro lo pseudonimo.

Il successo del cosiddetto *Neapolitan quartet* (tetralogia napoletana) ha fatto sì che essa diventasse oggetto di adattamenti per altri media, tra cui la nuova serie tv della Rai, in coproduzione con la HBO, diretta da Saverio Costanzo, la cui prima stagione sarà trasmessa prima negli Stati Uniti e poi in Italia.

Tuttavia, in linea con i gusti e le peculiarità della vita culturale della capitale britannica, ancor prima della serie tv, l'interesse per i *Neapolitan novels* (romanzi napoletani) ha portato in questi ultimi

* Sono profondamente grata a Timberlake Wertenbaker per avermi gentilmente inviato, e quindi permesso di leggere, il manoscritto del primo radiodramma della serie, in vista della preparazione di questo articolo, nell'attesa che fossero messi in commercio gli audiolibri. Esprimo la mia gratitudine verso Marina Warner per avermi fatto conoscere l'opera di Wertenbaker e Lisa Appignanesi per avermi presentata all'autrice.

anni Lena e Lila prima nell'etere e poi sul palcoscenico: infatti, nella prima metà del 2017 viene messo in scena al Rose Theatre a Kingston un adattamento teatrale in due parti, con sceneggiatura di April De Angelis e regia di Melly Still; e, nel 2016, la BBC Radio 4, in collaborazione con la Pier Productions, ha dato avvio alla produzione e trasmissione dell'adattamento del primo volume dell'opera, proseguita nel 2017 con gli altri episodi. Autrici dell'impresa sono la drammaturga anglo-statunitense (attiva da decenni a Londra) Timberlake Wertenbaker e la produttrice e regista radio Celia de Wolff, una squadra già rodata e celebre per l'adattamento di *Guerra e Pace* per la stessa emittente.

I primi due episodi della serie, corrispondenti al primo volume, sono stati trasmessi per la prima volta da BBC Radio 4 nell'estate del 2016 (rispettivamente 31 luglio e 7 agosto) all'interno della trasmissione della domenica pomeriggio dedicata a radiodrammi internazionali e in particolare ad adattamenti, il cui titolo è *Reading Europe*. È stato possibile riascoltarli durante una replica l'anno successivo in streaming dal sito dell'emittente e per un periodo abbastanza limitato in versione podcast.¹

L'obiettivo di questo saggio è quello di prendere in esame il primo dei quattro radiodrammi di Timberlake Wertenbaker, *My Brilliant Friend* (2016), analizzando da un lato gli espedienti tecnici e drammaturgici adottati da Wertenbaker per la riduzione radiofonica dell'*A-mica geniale*, dall'altro esaminando le tematiche del testo fonte che vengono messe maggiormente in risalto in un testo condensato per rispondere alle esigenze del genere.

Nello specifico, dal punto di vista formale, vedremo a quali risultati pervenga l'autrice con soluzioni formali quali: l'uso del dialogo a due voci (è centrale lo scambio tra Lena e Lila, la cui voce, a differenza del romanzo, è presente sin dai primi secondi del dramma); l'uso

¹ La serie comprende 4 radiodrammi, ognuno suddiviso in due episodi, tranne l'ultimo che comprende 3 episodi; ogni radiodramma porta il titolo del romanzo della tetralogia a cui fa riferimento. I nove episodi sono andati in onda per la prima volta tra l'estate del 2016 e l'autunno del 2017 e sono rimasti disponibili online sul sito della BBC per l'ascolto in streaming per qualche tempo dopo la replica. Tutti gli episodi completi saranno disponibili nel 2019 in versione digitale e compact disc in "formato audiolibro" e si trovano già pubblicizzati in app e siti specializzati britannici e australiani.

della voce fuori campo; la rappresentazione del tempo e degli eventi. Tale lavoro di analisi non può dunque prescindere da un raffronto tra testo fonte e adattamento radio. Inoltre, facendo anche riferimento al contesto di ricezione del radiodramma, si intende qui analizzare la scelta della drammaturga e della regista di utilizzare un preciso accento, quello di Manchester, per le attrici coinvolte (le voci adulte sono di Monica Dolan per Lena e Anastasia Hille per Lila). Tale scelta, molto criticata, ci offre infatti l'occasione di riflettere sull'idea di "napoletanità" e sul ruolo che il nesso "Napoli-violenza-misera", evidentemente centrale nell'immaginario collettivo inglese, deve aver giocato sul successo del *Neapolitan quartet*. Lungi dal condividere talune recensioni del primo episodio del radiodramma, intendiamo infatti mostrare come Wertebaker, seppur con delle eccezioni, si spinga oltre la rappresentazione dello stereotipo del Meridione d'Italia e delle donne napoletane – che pure chiaramente emerge nelle aspettative del pubblico di lingua inglese di Ferrante –, lasciando invece spazio alle voci delle protagoniste, al loro complesso rapporto di amicizia, saldo e feroce allo stesso tempo, oltre che alle passioni che avviluppano i loro destini in un contesto politico e sociale di cui sono vittime e che cercano di conoscere e affrontare (prerogativa di Lila sia nel primo radiodramma della BBC che nel primo volume della saga).

2. *Timberlake Wertebaker ed Elena Ferrante tra ascolto e lettura*

Timberlake Wertebaker, drammaturga contemporanea nata a New York da genitori anglo-americani e cresciuta nei Paesi Baschi francesi, si trasferisce negli anni Ottanta a Londra dove ha inizio e si afferma la sua carriera letteraria (Lutterbie, 2002; Smurthwaite, 2017).² Tra le sue opere più celebri messe in scena sui palchi londinesi

² È curioso, in questo parallelo tra Ferrante e Wertebaker, notare che le informazioni sulla biografia di Timberlake Wertebaker trovate in diverse fonti sono contrastanti relativamente al luogo e alla data di nascita: Lutterbie (2002) riporta vagamente "America" come luogo di nascita e una data incerta (il 1944, seguita da un punto interrogativo) mentre Milling (2012) afferma che l'autrice è nata in Canada, senza specificare una data; il sito della British Library (nella sezione People) riporta New York come luogo di nascita e il 1956 come anno, Smurthwaite (2017) attesta New

si annoverano *New Anatomies* (1982), *The Grace of Mary Traverse* (1985) e *Our Country's Good* (1988), tutte incluse nel primo dei due volumi che compongono la raccolta dei suoi primi drammi, pubblicata dalla Faber and Faber nel 1996.³

Le opere di Wertebaker sono caratterizzate dalla sperimentazione formale, ne è un chiaro esempio la sua opera di esordio, *New Anatomies*, ispirata al personaggio storico dell'avventuriera Isabelle Eberhardt che, tra fine Ottocento e inizi Novecento, esplorò l'Algeria travestita da uomo. Giocando sulla scelta della Eberhardt, che mostrava di volere affermare la propria libertà di azione e dunque la sua *agency* attraverso il mascheramento maschile, uno stratagemma non nuovo allora per le viaggiatrici in Medio Oriente, Wertebaker decide di far recitare i ruoli di personaggi maschili e femminili a sole donne. Inoltre, ogni attrice recita due personaggi, uno femminile e quello del proprio antagonista maschile, con un cambio di costumi che avviene direttamente sulle scene davanti agli occhi del pubblico.

Questo espediente sottolinea lo sguardo feroce con il quale la drammaturga sfida e interroga la società sui ruoli che essa impone alle donne, un elemento che emerge con una forza ancora più sconvolgente, perché collegata ai rapporti familiari e in particolare alla relazione padre-figlia, in *The Grace of Mary Traverse*.

York come luogo di nascita e O'Connell afferma che al momento dell'intervista (2017) l'autrice abbia settanta anni e che quindi sia nata nel 1947. Il luogo di nascita sembra confermato come New York da Bush (2013) che invece individua come periodo di nascita la metà degli anni Quaranta. Sembra quasi che un certo alone di mistero si stenda anche intorno a Wertebaker, tuttavia, queste informazioni così diverse richiamano piuttosto alla memoria l'affermazione dell'autrice, riportata da Bush, che gli scrittori hanno «un'identità fluttuante» (2013: 1).

³ *Our Country's Good* è sicuramente l'opera della Wertebaker che è considerata come il suo capolavoro, un classico contemporaneo insegnato anche nelle scuole. In un esempio eccellente di metateatro, *Our Country's Good* offre una riflessione sulle capacità di umanizzazione del teatro, sul ruolo sociale oltre che culturale che esso ricopre (su tale aspetto si veda Milling, 2012). Essa infatti rappresenta un gruppo di deportati, prigionieri nella prima colonia penale dell'Australia, impegnati a preparare uno spettacolo teatrale. Un'opera che ha continuato negli anni a riscuotere successo, *Our Country's Good* vede come momento centrale della sua esistenza l'allestimento realizzato nella prigione di Blundeston (Suffolk), per volontà degli stessi detenuti, attività alla quale la stessa autrice è stata presente (Wertebaker, 1996: 163-164) e che mette in risalto quell'«impulso utopico» di cui sono pregne le sue opere (Buse, 2003).

Non stupisce allora l'interesse e l'ammirazione della autrice per *L'amica geniale*, con questo viscerale rapporto di amicizia, così complesso e realistico da far emergere le fasi alterne di un'amicizia animata via via dal desiderio di conoscersi, dal mutuo sostegno, ma anche da invidie e dalla voglia di emergere e primeggiare rispetto all'altra. La drammaturga vede come aspetto centrale dei romanzi di Ferrante l'enfasi sui diversi ruoli che le donne devono ricoprire nel corso della loro esistenza e apprezza il realismo con il quale Ferrante ritrae le sue protagoniste, senza idealizzarle, senza farne dei personaggi romantici, mettendo in evidenza delle personalità complesse in un modo che rimane fedele alla realtà poiché in esse convivono aspetti positivi e negativi (Smurthwaite, 2017).

In una conversazione con Alex O'Connell, Wertebaker confessa come anche lei sia stata inevitabilmente catturata dalla storia di Lena e Lila: «I got the first book and started reading it that night and didn't put it down, and manufactured the flu so I could stay in bed and read it. It was 4am and I had to get up at 7 am».⁴ Come commenta la sua intervistatrice, «a classic diagnosis of Ferrante fever»,⁵ Wertebaker, ancora ignara del fenomeno che sarebbe diventata di lì a poco Elena Ferrante nel mondo anglo-americano, rimane vittima di quella che è stata definita "la febbre da Ferrante".

Il lavoro di Wertebaker, pur giovandosi della sua eccellente conoscenza della lingua italiana, è certamente legato alle traduzioni dall'originale ad opera di Ann Goldstein, citata insieme a Ferrante sia sul sito della BBC che sul manoscritto. Sul ruolo della traduttrice possiamo qui aprire una breve parentesi, sottolineando intanto che quello della Goldstein è uno dei pochi casi in cui una traduttrice professionista diventa così celebre. Addirittura, per il pubblico di lingua inglese Goldstein sembra essere diventata il volto di Elena Ferrante (Harvey, 2016); sono diverse le apparizioni della traduttrice e le interviste rilasciate in merito al suo, non facile ma eccellente, lavoro di traduzione della "tetralogia" di Ferrante. D'altronde, Goldstein

⁴ «"Mi procurai una copia del primo volume e iniziai a leggerlo la sera stessa senza riuscire più a metterlo giù. Finsi di avere l'influenza per poter rimanere a letto a leggerlo. Erano le quattro del mattino e dovevo alzarmi alle sette"» (O'Connell, 2017). La traduzione delle citazioni presenti in questo articolo è mia.

⁵ «Una classica diagnosi di febbre da Ferrante» (O'Connell, 2017).

conosceva già bene Ferrante poiché nel 2005 aveva tradotto *I giorni dell'abbandono* (*The Days of Abandonment*) e nel 2006 *L'amore molesto* (*Troubling Love*), sempre per la casa editrice Europa Editions.

Nell'intervista rilasciata a Melinda Harvey (2016), la traduttrice afferma di aver cercato di mantenere lo stile di Ferrante il più possibile inalterato sebbene abbia dovuto forzare la prosa inglese utilizzando le sue «run-on sentences», ossia quei caratteristici periodi lunghi che si concatenano con l'energia di una cascata e catalizzano i lettori fino alla fine di ogni romanzo, con una forza che crea un impatto durevole sull'esistenza di chi legge.

Questo elemento caratterizzante della prosa di Ferrante, che Goldstein riesce a mantenere nella sua traduzione inglese, non può tuttavia essere utilizzato nel radiodramma, la cui durata di norma non supera i 45 minuti e che necessita di frasi più brevi da inserire in dialoghi serrati.

La traduzione di Goldstein rimane comunque la fonte principale di Wertenbaker che afferma di aver lavorato al suo adattamento leggendo più volte il romanzo in traduzione fino quasi a conoscerlo a memoria e utilizzando soltanto le frasi che le restavano in mente (O'Connell, 2017).

Il primo episodio della serie di BBC Radio 4 riesce bene a condensare gli avvenimenti narrati nel primo volume della tetralogia, seppur l'autrice abbia necessariamente dovuto apportare dei tagli. La suddivisione in due parti del romanzo viene qui rispettata e resa palese da uno stacco musicale a segnare il passaggio dalla prima sezione (Childhood, infanzia) alla seconda (Adolescence, adolescenza). Inoltre, l'autrice afferma di aver fatto in modo che nessuno dei numerosi personaggi secondari si perdesse (O'Connell, 2017) perché ognuno di essi a un certo punto della storia, e tenendo bene a mente lo sviluppo dell'intera saga, riappare con un nuovo ruolo (questo potrebbe essere il caso di Enzo Scanno, ad esempio, che nel primo episodio la drammaturga avrebbe forse potuto sacrificare ma che diventa centrale negli ultimi volumi).

Un personaggio che in realtà non compare nel primo episodio è Rino, il figlio di Lila. Le informazioni che Lena e Rino si scambiano nel prologo del romanzo, unico momento in cui egli compare, vengono concentrate nelle battute pronunciate da Lena, adulta, che prende atto della scomparsa dell'amica e si ripromette di cercarla, di non lasciare che scompaia, come vedremo sotto.

Il primo elemento dell'adattamento radio che potrebbe stupire il pubblico di Ferrante è la scelta da parte della drammaturga di utilizzare, come strumento principale di narrazione, un dialogo a due voci tra Lena e Lila adulte. Tale soluzione è motivata dall'autrice con il suo desiderio di dare alle due protagoniste ugual peso (O'Connell, 2017). Tuttavia questa strategia offre spunti di riflessione che vanno oltre l'asserzione di Wertebaker e si convogliano attorno alla pesante assenza di Lila (che pure è il motore della storia) e quindi al ruolo della scrittura e della memoria.

Il prologo del romanzo, che porta il titolo «Eliminating All the Traces» (Cancellare le tracce), afferma due punti costanti e fondanti della tetralogia: Raffaella Cerullo è scomparsa e rimane presente, contro la sua stessa volontà, soltanto nella scrittura dell'amica Elena Greco. Dunque l'atto di scrittura e quello di memoria sono una sfida finale di Elena a Lila, la sfida disperata di colei che è consapevole che l'amica non tornerà sui suoi passi e che sente l'esigenza di renderla ancora presente in questo silenzio assordante.

Attraverso la scelta del dialogo a due voci (che in prima battuta potrebbe sembrare in conflitto con il romanzo), il radiodramma riesce però a rendere gli ascoltatori partecipi del lavoro mentale di Elena: è inutile per Lila tentare di eliminare ogni sua traccia, poiché la sua voce è chiara nella mente dell'amica, non solo quel che Lila le ha spiegato, raccontato, quel che insieme hanno vissuto, ma anche il suo modo di pensare e di agire; ogni possibile risposta che Lila darebbe ad Elena è già nella mente di quest'ultima. La radio ha il potere di rendere Lila adulta, Lila scomparsa, presente a noi così come lo è nella mente dell'amica. Wertebaker dunque, nel primo episodio della saga, ci consente una incursione diretta, partecipe, nel rapporto tra le due donne adulte grazie a dialoghi serrati che restituiscono tutte le caratteristiche di questa storica amicizia, feroce e appassionata allo stesso tempo:

LENA (NOW)

This morning I heard you had disappeared. As I always thought you would, as you warned me you would, all those years ago when we were young women. I asked you then if you meant suicide.

LILA (NOW)

You didn't understand.

LENA (NOW)

Valentina Castagna

It was hard to understand you sometimes. I asked if you would run away, change your identity and make a new life somewhere.

LILA (NOW)

I didn't have to leave Naples to disappear.

LENA

There's not an item of clothing, not a paper, not a trace of you left, nothing. How can someone vanish from the middle of a city?

LILA

Didn't I tell you I'd simply find a way to make all of my cells disappear so that nothing of me was left?

LENA

I won't let you disappear, I'll find you.

LILA (LAUGHS)

Do you believe you can stop me from disappearing if that's what I decide to do?

LENA

I can hold onto you. I can keep you.

LILA

I gave you that chance. You threw it away, remember? You stood on the bridge and you threw all of my papers, everything I'd written, into the river.

LENA

Yes but I'd read everything, absorbed everything. I'll find you again.

(Wertebaker, 2016: 1-2)⁶

⁶ «LENA (ADULTA): Stamattina mi hanno detto che sei scomparsa. Ho sempre pensato che lo avresti fatto, mi avevi avvisato che l'avresti fatto, tutti quegli anni fa, quando eravamo giovani. E allora ti domandai se stessi parlando di suicidio.

LILA (ADULTA): Non capivi.

LENA (ADULTA): Era difficile capirti a volte. Ti domandai se volessi scappare, cambiare identità e farti una nuova vita altrove.

LILA (ADULTA): Non dovevo lasciare Napoli per scomparire.

LENA: Nulla, non hai lasciato nessuna traccia, un vestito, un documento. Come si può svanire dal bel mezzo di una città?

LILA: Non ti ho forse detto che avrei semplicemente trovato un modo per far scomparire ogni mia singola cellula in modo che non restasse nulla di me?

LENA: Non ti permetterò di sparire, ti troverò.

Se, allora, l'atto di scrittura di Elena viene cancellato dalla resa radiofonica, seppur implicitamente evocato, quel che rimane è l'atto di memoria: Lila si è polverizzata eppure la sua voce è nella mente di Lena come se lei fosse ancora là. Di conseguenza, la terza persona con la quale Elena si riferisce a Lila nella scrittura (nel romanzo dunque), che ha l'effetto di mostrare Lena ancora più piccata della sfida finale lanciata da Lila, si trasforma qui in una seconda persona che enfatizza l'ostinazione di Lena nel non lasciare svanire la sua amica geniale.

La funzione della memoria diventa allora cruciale poiché la voce fuori campo di Lila consente di restituirle materialità non solo nei ricordi del passato ma anche nel suo persistere nel presente, nel suo essere voce incarnata nella mente di Lena.

Il tempo è uno degli elementi del romanzo che ha costituito una delle difficoltà centrali per l'adattamento di Wertenbaker: la drammaturga dichiara infatti come sia stato difficile rendere nella drammaturgia la narrazione degli eventi in forma di spirale messa in atto nel romanzo, con eventi che vengono narrati più volte all'interno dello stesso romanzo (O'Connell, 2017),⁷ e con l'incertezza che, in chiave realistica, Elena mostra rispetto al momento effettivo in cui si sono svolti (perché così funziona la memoria, quando da adulti si ripensa a momenti dell'infanzia e non si è più certi di riuscire a collocarli correttamente). I due piani temporali che si dipanano, e talvolta si accavallano in un susseguirsi di voci di età diverse, sono il tempo del presente in cui Lena adulta ricorda (corrispondente al momento della scrittura nel romanzo) – che qui diventa dunque un confronto interiore tra le voci fuori campo di Lena e Lila – e il passato con le voci in primo piano delle due bambine prima e delle due ragazze poi.

LILA (ridendo): Pensi di potermi impedire di scomparire se decido di farlo?

LENA: Posso tenermi stretta a te. Posso trattenermi.

LILA: Ti ho già dato questa possibilità e l'hai buttata via, non ricordi? Eri là sul ponte e hai gettato nel fiume tutte le mie carte, tutto ciò che avevo scritto.

LENA: È vero, ma avevo letto tutto, avevo assorbito ogni parola. Ti ritroverò.

⁷ Nell'intervista ad O'Connell, Wertenbaker arriva ad affermare infatti a proposito dell'unità di tempo: «Tolstoy was easier, with Tolstoy you are going from A to B at a gallop and with Ferrante what makes it so difficult is that it's circular, actually a spiral [...]» (O'Connell, 2017). «Con Tolstoy è stato più facile, con Tolstoy vai dal punto A al punto B al galoppo ma con Ferrante ciò che rende tutto più difficile è che [il tempo] è circolare, anzi è una spirale [...]».

3. Lena e Lila tra Napoli e Manchester

Questa molteplicità di voci che rappresentano gli “io” delle protagoniste nelle loro diverse età hanno tutte un elemento in comune che è stato oggetto di critiche: l’accento. Le recensioni della serie, in particolare dei primi due radiodrammi, che è stato possibile rintracciare mostrano titubanza (O’Connell, 2017; Nagle, 2017), in taluni casi addirittura disapprovazione (Chisholm, 2016),⁸ rispetto alla scelta ragionata della drammaturga e della produttrice di optare per delle attrici che avessero un accento dell’area di Manchester. Alle attrici delle suddette recensioni è sembrato, almeno di primo acchito, che le attrici non richiamassero abbastanza la “coloritura” creata con le descrizioni minuziose del *Neapolitan novel*, che tanto le aveva appassionate con quella sua rappresentazione di un rione di Napoli descritto più volte da Ferrante stessa come sporco, misero e violento. Eppure per alcune di loro, superato il disagio iniziale dovuto al nesso tra le qualità delle voci e le aspettative di chi conosce già il testo fonte, il radiodramma funzionava bene nel ritrarre le vicende delle giovani Lena e Lila e nel ricostruire correttamente il peso del contesto storico-culturale e soci-economico, grazie alle fini capacità letterarie della drammaturga (O’Connell, 2017 e Nagle, 2017).

A proposito della scelta delle voci durante il casting, Wertebaker afferma di aver escluso, di concerto con Celia de Wolff, la possibilità di coinvolgere attrici che avessero cadenza italiana o un accento londinese o del sud-est dell’Inghilterra dichiarando che la cadenza di persone provenienti da tali aree geografiche avrebbe richiamato città italiane come Milano o Firenze piuttosto che la Napoli degli anni Cinquanta (O’Connell, 2017). Forse, nonostante la maestria della drammaturga nel ricreare il contesto napoletano rappresentato nel romanzo dando il giusto spazio ai cambiamenti storico-sociali del rione di Lila, senza cedere troppo agli stereotipi, non è imprudente dire che questa affermazione tradisce una tendenza a veicolare ancora una opposizione gerarchica tra grandi città del Nord e del Sud Italia, con una inferiorizzazione di quest’ultime (ricche e colte le prime, povere e ignoranti le seconde).

⁸ Kate Chisholm (2016) afferma esplicitamente: «I wanted to be taken to the baking hot streets of Naples, but found myself rooted in London» («Volevo essere catapultata nelle torride strade di Napoli, invece mi sono ritrovata a Londra»).

La caratterizzazione delle voci dei personaggi (che nel romanzo si esprimono in italiano con cadenza locale e talvolta in dialetto, elemento riportato in italiano dalla voce narrante generalmente) nel radiodramma è accompagnata dalla scelta di musica napoletana popolare anche all'estero (*Tu vuo' fa l'americano* di Renato Carosone è citata nelle indicazioni tecniche presenti nel manoscritto nel momento di passaggio tra la sezione "Infanzia" e quella della "Adolescenza") insieme ai suoni di sottofondo identificati, per esempio, come propri di una «kitchen of a neapolitan house, very noisy, voices at full volume»⁹ (Wertenbaker, 2016: 80). Questi elementi si potrebbero farci pensare alla volontà di lasciare agli elementi «aurali» – che, come afferma Michel Chion, si rivolgono direttamente al «proscenio della mente» – il compito di ricreare quella icona di una napoletanità allegra, chiassosa e passionale.

È legittimo allora domandarsi se tali scelte non siano da collegare agli stereotipi (sia positivi sia negativi) di "napoletanità" affermatasi nell'immaginario collettivo dei paesi di lingua inglese, o a tendenze "meridioniste", per dirla con il termine coniato da Manfred Pfister (1996) e richiamato in Italia da Luigi Cazzato (2015). L'argomento portato avanti dallo studioso tedesco nell'introduzione all'antologia in cui raccoglie estratti da resoconti di viaggio di viaggiatori inglesi in Italia dal Rinascimento al ventesimo secolo, è che la percezione del Sud Italia trasmessa in questi scritti segua una traiettoria in un certo senso affine a quella che Edward Said ha notoriamente identificato come orientalismo, sebbene con un'estensione e conseguenze molto più limitate. Pfister evidenzia come la «percezione interculturale» sia frutto di una dialettica tra percezione della realtà visitata e creazione narrativa da parte dei visitatori, così che l'immagine che nei secoli si è restituita del Meridione d'Italia nella cultura inglese è una «costruzione» risultante dalla sedimentazione di percezioni ricreate dai viaggiatori nella scrittura (1996: 3). Pfister sottolinea inoltre come questa forma di «intra-European Meridionism» (meridionismo all'interno della stessa Europa) abbia giocato un ruolo specifico nella costruzione della auto-rappresentazione e auto-percezione culturale della Gran Bretagna e di altri paesi Europei, impegnati nella costante

⁹ «Cucina di una casa napoletana, molto rumorosa, voci a volume massimo».

gerarchizzazione di categorie di classe, genere e razza, influenzando non solo la cultura ma anche pratiche politiche di relazione con il Meridione d'Europa (1996: 3).¹⁰ Il nesso tra identità e alterità in gioco nella scrittura di viaggio, quindi, sembra suggerire Cazzato, in linea con Pfister, è da investigare come esito di un processo rappresentativo in cui le identità nazionali (quella rappresentata e quella auto-rappresentata) sono frutto di "performance" legate a modelli pre-esistenti e sedimentati nel tempo (2015: 88-89).

A mio avviso, da un lato, da parte di Wertenbaker non emerge alcuna volontà di inferiorizzare i "passionali meridionali", anzi il personaggio di Lila si esprime nel discorso diretto mostrando tutta quella fiera e feroce razionalità e capacità logica che nel romanzo viene spesso riportata dalla narrazione di Lena, questo potrebbe spiegare la scelta di dare una propria voce a Lila, un egual peso (sebbene la sua voce adulta sia una voce fuori campo che sembra giungere agli ascoltatori dalla mente di Lena). Dall'altro, gli elementi di sottofondo come la musica e i suoni sopra richiamati erano forse tesi a riequilibrare l'impossibilità di utilizzare la lingua italiana e la cadenza napoletana per un pubblico inglese (e da parte di autrici inglesi), recuperando un po' della coloritura locale, insomma una sorta di inevitabile compromesso con le attese del pubblico.

Allora si potrebbe ribadire che, nonostante il tentativo di rimarcare la "napoletanità" del dramma ricreando nell'uso delle voci, dei suoni di sottofondo e della musica, la realtà locale con le sue tensioni politiche e socio-economiche – spiegate dalla stessa Lila, sempre un passo avanti rispetto a Lena –, l'adattamento riesca ad affermarsi

¹⁰ Relativamente alla percezione della "meridionalità" italiana in Inghilterra, è interessante il punto di vista espresso da Enza De Francisci (2017). La studiosa di teatro offre una densa lettura dell'*Otello*, soffermandosi in particolare sulla ricezione della performance del primo attore italiano (siciliano) ad aver interpretato il ruolo del Moro di Venezia sui palchi di Londra, Giovanni Grasso (1910). Risulta stimolante e al contempo inquietante notare come la sicilianità di Grasso e della sua troupe sia divenuta oggetto di mitizzazioni romantiche e al contempo stigmatizzanti in termini di alterità. Un altro caso di rappresentazione della sicilianità con dinamiche interiorizzanti, come mostra Daniela Corona (2007), è quello di Samuel T. Coleridge che ha contribuito, sebbene in scritti di servizio collegati alla sua carica istituzionale come *Table Talks*, alla diffusione di una idea del Meridione d'Italia, nel suo caso si trattava di Siciliani appunto (con la loro posizione geografica unica), come la manifestazione più bassa della stirpe europea e quella più elevata dell'Africa.

per la sua capacità di riprendere in mano la storia e ricreare il legame esistenziale delle due giovani protagoniste, riuscendo a restituire seppure in uno spazio di necessità più limitato del romanzo una caratterizzazione a tutto tondo di Lena e Lila, che si giova dell'uso di dialoghi schietti ma profondi e dal ritmo serrato.¹¹

La qualità dei dialoghi di Wertenbaker fa sì che l'ascoltatore rimanga concentrato per un'ora senza perdere il filo e godendosi *L'amica geniale* nella sua nuova forma, crogiolandosi forse nel vizio di quell'identità culturale diffusa, con le canzoni di Carosone, le strade assordanti e le cucine chiassose, ma allo stesso tempo offrendo una rappresentazione realistica di una ragazza dall'intelligenza dolorosamente acuta, tesa a conoscere e comprendere il passato e il presente della sua città e del rione che è la sua casa, con una realtà di povertà e di violenza familiare e criminale affrontata da Wertenbaker evitando facili scorciatoie e senza indugiare su stereotipi di criminalità e omerosità napoletani.

¹¹ Tale prospettiva di lettura, che ritroviamo nei giudizi di O'Connel (2017) e Nagle (2017) per esempio, privilegia l'enfasi sulla trama e sui personaggi con la loro contestualizzazione in un ambiente povero, percepito quasi come universale, in cui gli individui e in particolare le donne sono vittime delle condizioni socio-economiche e culturali in cui si trovano. La loro posizione sul radiodramma sembra allinearsi al punto di vista che studiosi come Karen Bojar offrono sul successo del romanzo di Ferrante in aree del mondo in cui si stanno verificando ora i cambiamenti culturali e socio-economici rappresentati da Ferrante per Napoli nei decenni inclusi nei quattro romanzi (2018: 13-14). Proseguendo su questa linea di pensiero, infatti, Bojar cita Adam Kirsch e il suo saggio *The Global Novel: Writing the World in the 21st Century* nel quale lo studioso definisce la tetralogia di Ferrante come esempio di "romanzo globale". Tuttavia, Bojar si chiede se allo stesso tempo gli elementi "locali" che emergono con insistenza nei romanzi non abbiano contribuito al successo di Ferrante proprio per via di quel gusto dell'"esotico" che nutre l'immaginario collettivo inglese.

Riferimenti bibliografici

- ARCHER, J. (2016), «Elena Ferrante does for Naples what Dickens did for London», *The Independent*, 25.2.2016, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/jeffrey-archer-novelist-elena-ferrante-does-for-naples-what-dickens-did-for-london-a6895351.html> [data di accesso: 6.6.2018]
- BOJAR, K. (2018), *In Search of Elena Ferrante. The Novels and the Question of Authorship*, Jefferson, McFarland.
- BUSE, P. (2003), «Timberlake Wertenbaker», *British Council - Writers*, <https://literature.britishcouncil.org/writer/timberlake-wertenbaker> [data di accesso: 6.6.2018].
- BUSH, S. (2013), *The Theatre of Timberlake Wertenbaker*, London, Bloomsbury.
- CAZZATO, L. (2015), «Travelling South: Charles Lister, Henry Volian Morton, Patience Gray between Late Meridionism and Anti-Progressism», G. Mobley et al. (eds.), *Travelling Europe. Interdisciplinary Perspectives on Place and Space*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 86-95.
- CHISHOLM, K. (2016), «Why Elena Ferrante doesn't Work on radio», *The Spectator*, 6.8.16, <https://www.spectator.co.uk/2016/08/why-elena-ferrante-doesnt-work-on-radio/> [data di accesso:5.6.2018]
- CORONA, D. (2007), «Miraggi coloniali. L'altra Sicilia di Samuel Taylor Coleridge», *Fogli di anglistica*, n.s., 1, 135-147.
- DE FRANCISCI, E. (2017), «Giovanni Grasso: The *Other* Othello in London», E. De Francisci, C. Stamatakis (eds.), *Shakespeare, Italy, and Transnational Exchange. Early Modern to Present*, London-New York, Routledge, 195-207.
- FERRANTE, E. (2011), *L'amica geniale*, vol. I, Roma, Edizioni e/o, trad. inglese di Ann Goldstein (2012), *My Brilliant Friend*, book 1, New York, Europa Editions.

- HARVEY, M. (2016), «Ann Goldstein on Translating Elena Ferrante and the Inner Workings of *The New Yorker*», *Literary Hub*, 1.9.16, <https://lithub.com/ann-goldstein-on-translating-elena-ferrante-and-the-inner-workings-of-the-new-yorker/> [data di accesso: 23.5.2018].
- LUTTERBIE, J.H. (2002), «Timberlake Wertenbaker», V. Janik, D.I. Janik (eds.), *Modern British Women Writers*, London, Greenwood Press, 358-366.
- MILLING, J. (2012), *Modern British Playwriting. The 1980s: Voices, Documents, New Interpretations*, London, Methuen.
- NAGLE, L. (2017), «Elena Ferrante – The Story of a New Name», 29.1.17, <http://www.lambertnagle.com/elena-ferrante-the-story-of-a-new-name/> [data di accesso: 9.9.2018].
- O'CONNELL, A. (2017), «Elena Ferrante was more challenging than Tolstoy», *The Times*, 12.1.17, <https://www.thetimes.co.uk/article/elena-ferrante-was-more-challenging-than-tolstoy-6c7zbq6tf> [data di accesso: 25.5.2018].
- PFISTER, M. (1996), «Introduction» to *The Fatal Gift of Beauty. The Italies of British Travellers. An Annotated Anthology*, Amsterdam, Rodopi, 1-22.
- SMURTHWAITE, N. (2017), «Timberlake Wertenbaker: “My Plays aren't Getting Any Less Ambitious”», *The Stage*, 11.5.17, <https://www.thestage.co.uk/features/interviews/2017/timberlake-wertenbaker-my-plays-arent-getting-any-less-ambitious> [data di accesso: 28.5.2018].
- WERTENBAKER, T. (1996), *Timberlake Wertenbaker: Plays*, vol. I, London, Faber & Faber.
- WERTENBAKER, T. (2016), *My Brilliant Friend*, London, BBC Radio 4, manoscritto dell'opera gentilmente fornito dall'autrice.