

RITA LIBRANDI (NAPOLI)

UNA LINGUA SILENZIOSA: IMMAGINARE IL DIALETTO NEGLI SCRITTI DI ELENA FERRANTE

ABSTRACT

A silent language: imagining the dialect in Ferrante's novels – Elena Ferrante's novels are not examples of plurilingual literature; in fact they do not mix diatopic varieties of Italian and dialect, even if, above all in the stories in *My Brilliant Friend*, Italian readers can perceive the sounds of the Neapolitan dialect. To achieve this effect, Elena Ferrante uses metalinguistic glosses, which alert the reader when the characters pass from one language to another. The essay examines the features of the glosses, which are cleverly inserted, do not hinder reading, and manage to transport the reader to among the houses and the sounds of Naples.

KEYWORDS: Ferrante's novels, Italian and Dialect, Women writings, Metalinguistic gloss, Naples sounds

1. SCELTE IN CONTROTENDENZA E INSERTI METALINGUISTICI

La letteratura italiana ha testimoniato fin dalle origini la ricchezza di immagini, di implicazioni e di effetti prospettici che possono derivare dal concorrere di più lingue: la possibilità, infatti, di attingere ai serbatoi dell'italiano e dei dialetti ha dato modo di produrre sfumature non replicabili in situazioni più omogenee dal punto di vista culturale e linguistico. Il plurilinguismo letterario si è manifestato in Italia in modi molteplici, piegandosi nel corso del tempo a esigenze differenti, che a partire dall'Otto-Novecento hanno perlopiù oscillato tra finalità espressive e ricerche di effetti mimetici e realistici. Negli ultimi decenni, tuttavia, la mutata situazione linguistica italiana si è ripercossa anche sulle modalità con cui dialetto e italiano regionale sono stati inseriti dagli autori tra le parole dei dialoghi o del narrato. Si palesa con maggiore frequenza la volontà o, talvolta, la necessità di riprodurre fedelmente la realtà linguistica contemporanea, fotografandone, anche all'interno di uno stesso dialogo, gli scambi repentini tra varietà e registri. Le commutazioni di codice, tuttavia, non sono più riconducibili con chiarezza a passaggi dal repertorio dell'italiano a quello del dialetto: le narrazioni plurilingui, infatti, tendono a rispecchiare la polifonia del quotidiano e il sovrapporsi fugace di varietà

non sempre circoscrivibili all'interno dell'uno o dell'altro repertorio. Da qui discende la costruzione di dialoghi spesso vicini a quelli cinematografici o televisivi, tanto più autentici nell'apparenza quanto più frutto di finzioni meticolosamente elaborate: la prosa narrativa appare progettata di frequente in vista di possibili copioni, dove gli inserti estranei all'italiano, anche quando non siano pienamente coincidenti con il dialetto, sono percepiti come tali, sia perché il contrasto con l'italiano continua ad apparire stridente, sia perché dialetto o italiano regionale sono quasi sempre ipercaratterizzati. Se ne accentuano cioè alcuni tratti e se ne cancellano molti altri, ottenendo un impasto di pura invenzione ma capace di garantire, al di là della complicità o del rifiuto che si intendono suscitare nel lettore, il riconoscimento identificativo di un luogo e di un ambiente (Librandi 2010).

Un caso particolare e in gran parte nuovo è rappresentato da Elena Ferrante, la cui scrittura pur non essendo ascrivibile alla letteratura plurilingue, non rinuncia a far sentire vivo e presente il dialetto dei suoi personaggi.

Su Elena Ferrante si è molto detto e discusso, soprattutto dopo il successo riscosso dalla quadrilogia dell'*Amica geniale* (2011–2014) sia in Italia sia, e ancor più, all'estero e in particolare in Inghilterra e nel Nord dell'America, dove si sono susseguiti articoli, dibattiti e recensioni autorevoli che hanno contribuito ad alimentare la cosiddetta *Ferrante fever*¹. L'accoglienza della critica italiana, però, non è stata sempre entusiastica, e ha anzi mostrato diffidenza soprattutto nei confronti della quadrilogia. Molte parole e persino indagini di natura economico-finanziaria sono state spese per svelare l'identità dell'autrice, formulando le ipotesi più varie e arrivando anche a supporre l'esistenza di una mano maschile dietro lo pseudonimo femminile². L'esercizio, talvolta privo di utilità, va in direzione opposta all'intento di chi, nascondendo la propria identità dietro il nome di Elena Ferrante, ha inteso fin dalla prima opera indirizzare l'interesse dei lettori solo sui testi, distogliendo ogni attenzione dalla propria persona³. Si tratta di una scelta in controtendenza, che ha ottenuto, però, l'effetto contrario, accrescendo, con la curiosità del pubblico, il successo delle vendite e generando inevitabili sospetti sulla sincerità delle intenzioni. Non è solo questo dubbio, tuttavia, ad aver smorzato l'entusiasmo dei critici italiani: la loro tiepida reazione è stata più probabilmente condizionata dai cedimenti della quadrilogia dell'*Amica geniale* alla tradizione

¹ Cfr., sulla nascita e la diffusione di questa espressione, De Rogatis 2018: 27–29.

² Un posto a parte occupa il lavoro di Cortelazzo e Tuzzi (2017), che fondano le loro ipotesi su una rilevante quantità di dati provenienti da ampi corpora testuali.

³ Nel libro la *Frantumaglia*, che raccoglie lettere, interviste e altri scritti, la Ferrante ritorna più volte sulle ragioni che la inducono a celare la propria identità; in particolare nella lettera indirizzata a Goffredo Fofi, e intitolato, nel libro, *Scrivere nascostamente*, l'autrice dichiara che "oltre ai tratti caratteriali" c'è sia "un desiderio un po' nevrotico di intangibilità" sia la volontà di far viaggiare il libro da solo, mentre i media vanno di solito in direzione opposta: "Aboliscono la distanza tra autore e libro, fanno in modo che l'uno si spenda a favore dell'altro, impastano il primo con i materiali del secondo e viceversa" (Ferrante 2016b: 54 e 56).

del *feuilleton* e, come è stato acutamente osservato⁴, dalla scansione dell'unico, lunghissimo racconto in blocchi temporali molto ampi, omologabili a quelli delle serie televisive.

Non andava nella stessa direzione, a dire il vero, l'esordio della Ferrante né con *L'amore molesto* (1992, 1° ediz.) né con gli altri due romanzi, *I giorni dell'abbandono* (2002) e *La figlia oscura* (2006), che anticipano in alcuni punti i temi narrativi sviluppati nella quadrilogia (De Rogatis 2015). Il racconto, soprattutto nel primo dei tre, era asciutto, segnato da un rigore formale che non dava spazio né a sbavature né a ridondanze. È anche vero, però, che nella tetralogia dell'*Amica geniale* gli elementi che rinviano alla letteratura di consumo sono immessi in un complesso ordito narrativo, segnato da strutture articolate e da giochi di simmetrie e opposizioni che se pur talvolta ipertrofiche mostrano grande perizia nel rappresentare i contrasti della contemporaneità.

Anche per quanto riguarda le scelte linguistiche, oggetto principale del nostro contributo, le soluzioni trovate dalla Ferrante seguono, come si è detto, una strada singolare, per nulla collimante con la letteratura plurilingue ma neppure del tutto coincidente con la scrittura neutra dell'italiano senza interferenze. Tanto nei primi tre romanzi, infatti, quanto nella quadrilogia il dialetto non appare, ma si comporta come una presenza silenziosa e al tempo stesso ingombrante, di cui l'autrice riesce a farci immaginare il rumore, il brusio o anche l'urlo sguaiato. Ciò si ottiene cadenzando la prosa dei romanzi, soprattutto quelli di ambientazione napoletana come l'*Amore molesto* e la quadrilogia dell'*Amica geniale*, con inserti metalinguistici che si susseguono, in modo più o meno fitto, in base al procedere della narrazione⁵:

- (1) fui raggiunta da un fiotto di oscenità in dialetto (AM: 20);
- (2) io dicevo alla mia in dialetto: Tina, mettiti la corona di regina se no prendi freddo (AG: 26).

Le notazioni sono costituite prevalentemente dall'espressione *in dialetto*, con valore avverbiale, come in (1), o dalla sequenza formata da verbo (non necessariamente un *verbum dicendi*) + *in dialetto* (2). Una situazione analoga si ha per l'italiano, per il quale tuttavia si ricorre con netta prevalenza alla sequenza verbo + *in italiano*, spesso inframmezzata o seguita da avverbi o aggettivi:

- (3) Lila si confuse e disse in fretta in italiano: "Sono Cerullo [...]" (AG: 304);
- (4) passò a borbottare in un italiano incerto (SB: 53).

⁴ Prima da Gambaro (2014: 1–2) e poi da De Rogatis (2015: 292 e 2016: 127).

⁵ Pur essendo molto più numerosi, per motivi di spazio, si daranno solo pochissimi esempi per ogni tratto analizzato. Per facilitarne il riconoscimento, mi riferirò ai romanzi da cui sono tratte le citazioni con le sigle AM (*L'amore molesto*, Ferrante 2016a); AG (*L'amica geniale*, Ferrante 2011); SN (*Storia del nuovo cognome*, Ferrante 2012a); SF (*Storia di chi fugge e di chi resta*, Ferrante 2013); SB (*Storia della bambina perduta*, Ferrante 2014) seguite dal numero delle pagine.

Le notazioni metalinguistiche riferite all'italiano sono in numero sensibilmente inferiore, anche perché non è necessario, o almeno non lo è con la stessa frequenza, giustificarne l'uso all'interno di una narrazione che si svolge nella stessa lingua; le qualificazioni inoltre con cui si specifica il tipo di italiano usato dai personaggi tendono a sottolinearne la qualità buona o incerta, la correttezza maggiore o minore, il grado di formalità più o meno elevato, notandone a volte l'inadeguatezza rispetto alla situazione comunicativa, ma riducendone, al contrario di ciò che accade con il dialetto, le connotazioni di valore negativo. Nel primo romanzo della tetralogia, *L'amica geniale*, solo in un caso, *dialetto* è sostituito senza un motivo apparente da *napoletano* che, come in altri casi analoghi, è seguito dall'aggettivo *sguaiato* (5). La sostituzione non è funzionale alla collocazione geografica della storia, la cui ambientazione è ben chiara fin dall'inizio, ma si lega più probabilmente alla scena particolare in cui si trova, la rappresentazione cioè della lite violenta affrontata senza successo da Lila, amica geniale della protagonista che fa da voce narrante, per strappare al padre il consenso a continuare gli studi. Il dialetto diviene in questo caso, insieme ai gesti, ai rumori, agli oggetti, l'unico sfondo possibile per lo svolgersi di un'azione di particolare drammaticità:

- (5) Sentii con chiarezza che era in atto qualcosa che mi atterrava. Dalle finestre arrivava un napoletano sguaiato e il fracasso di oggetti spaccati [...]. Insistevo, quindi, nel chiamare Lila anche per tirarla fuori da quella tempesta di grida, di oscenità, di rumori della devastazione [...]. All'improvviso le grida cessarono e pochi attimi dopo la mia amica volò dalla finestra, passò sopra la mia testa e atterrò sull'asfalto alle mie spalle (AG: 77–78).

2. IL RUOLO DI UNA LINGUA SILENZIOSA

Se ci interroghiamo sui diversi ruoli che un dialetto privo di parole gioca, insieme con l'italiano, nei romanzi della Ferrante, possiamo individuarne alcuni più prevedibili, come la caratterizzazione dei personaggi o delle situazioni, e altri più originali e meno percepibili connessi alla struttura del racconto.

La prima e più evidente funzione si lega alla descrizione di alcuni personaggi, per i quali la lingua in cui si esprimono diventa elemento essenziale per circoscriverne la natura:

- (6) Nel viso di biondo, però, tutto chiaro, sopracciglia e ciglia bionde, occhi blu, c'era ancora un residuo del bambino ribelle con cui avevamo avuto a che fare. Per il resto, Enzo era di pochissime parole tranquille, tutte in dialetto (AG: 144).
- (7) Certo, Nino non aveva l'auto rossa decappottabile. Certo era uno studente di seconda liceo, non aveva una lira. Ma era alto venti centimetri più di me, mentre Stefano era qualche centimetro più basso di Lila. E parlava in un italiano da libro stampato, volendo

[...] mentre Stefano viveva chiuso nella sua salumeria, parlava quasi esclusivamente in dialetto (AG, p. 250).

- (8) Si destreggia [Rinuccio, figlio di Lila] con oggetti e fantasmi di oggetti, col fuori e col dentro. Sa mangiare da solo con cucchiaino e forchetta. Manipola le cose e le forma, le trasforma. Dalla parola è passato alla frase. In italiano. Non dice più lui, dice io. Riconosce le lettere dell'alfabeto (SN: 455).

Anche dai pochi esempi riportati appare chiaro che, accanto ai tratti fisici, interiori o comportamentali, il modo di esprimersi, in dialetto o in italiano, dei personaggi assume un valore particolare: può contrassegnarne, per esempio, la posizione sociale (Nino e Stefano in 7) o il carattere solido (Enzo in 6), o anche il contrasto con l'ambiente in cui si è nati, sottolineato in (8) dall'isolamento della nota metalinguistica ("In italiano") tramite il punto fermo. La voce narrante, infatti, nel meravigliarsi della capacità del figlio dell'amica di esprimersi, per volontà della madre, in italiano, nonostante l'ambiente in cui si trova a crescere, sembra anticipare le conseguenze negative che alcune contraddizioni avranno sulla sua esistenza.

Le osservazioni metalinguistiche con cui il dialetto riesce a risuonare delineano i luoghi e gli ambienti della quotidianità, il brusio di sottofondo di alcuni quartieri napoletani e anche di alcuni periodi della nostra storia contemporanea:

- (9) Strisciai lungo la parete rovente dell'Orto Botanico fino a piazza Cavour, in un'aria resa più pesante dai gas delle automobili e dal ronzio di suoni dialettali che decifravo malvolentieri. Era la lingua di mia madre, che avevo cercato inutilmente di dimenticare insieme a tante altre cose sue (AM: 21).
- (10) [...] sentii voci alte, nel mio dialetto, come quando al rione le donne litigavano da una finestra all'altra (SN: 438).
- (11) Dal mio balcone vedevo Napoli distendersi fino ai bordi del riverbero gialloceleste del mare. [...] l'aria, i colori, i suoni del dialetto per le vie (SB: 104).

La tecnica si può osservare in tutti gli scritti della Ferrante di ambientazione napoletana, ma è particolarmente evidente nell'*Amore molesto*, dove il ritorno della protagonista, Delia, nella città natale è segnato da situazioni, persone, cultura da cui, come lei stessa spiega in (9), è volontariamente fuggita. La lontananza però non ha favorito alcuna riconciliazione né con la città e gli ambienti verso i quali ha maturato risentimento e disprezzo né con la lingua in cui aveva vissuto gli anni dell'infanzia. In dialetto peraltro era stata pronunciata la frase violenta che le era stata rivolta da bambina e che con il passare del tempo aveva rimosso, cancellando anche il dramma in cui inconsapevolmente aveva coinvolto la madre. Anche Lena, protagonista della tetralogia, si allontanerà dalla propria città per compiere una scalata sociale che le consentirà di diventare una scrittrice di successo, ma la partenza non è il frutto di vicende traumatiche e lo sfondo segnato dal dialetto non è costante, anche se affiora qua e là (esempi 10 e 11) quando le case, i quartieri, le strade in cui si muovono i personaggi devono essere pienamente caratterizzati.

- [...] ero spaventata, mi turbinava in testa un dialetto sanguinario (SF: 70).
- Da cui presto venne fuori Dede in un flusso di spintoni, urla e insulti in dialetto (SB: 226).

C'è un solo caso, d'altro canto, in cui le parole dialettali si compongono improvvisamente sotto i nostri occhi ed è quello in cui l'autrice decide di riprodurre il turpiloquio senza il filtro delle espressioni metalinguistiche. Non sono più di due o tre le parole che in queste circostanze si ripetono senza essere mai segnalate dal corsivo (15), con l'eccezione di una scena di particolare teatralità (16), in cui la frase precedentemente tradotta in italiano è riproposta, per maggior forza espressiva, nella sua forma autentica ed è riprodotta in corsivo per sottolinearne l'estraneità alla lingua neutra della narrazione:

- (15) [...] poi aggiunse: "Hai sentito ca chillu strunz m'ha chiamato tàmmaro? Tàmmaro a me? Tàmmaro?". (AG: 190)⁷.
- (16) Non mi voglio calmare, gridò, strunz, riportami subito a casa mia, quello che hai detto adesso lo devi ripetere davanti a quegli altri due uomini di merda. E solo quando pronunciò quell'espressione in dialetto, *uommen'e mmerd*, si accorse di aver spezzato la barriera dei toni compassati di suo marito (SN: 30).

Le potenzialità possedute dal dialetto per esprimere aggressività e veemenza o per segnare situazioni sgradevoli è sottolineata, almeno una volta, nell'*Amore molesto* da un inserto metalinguistico più ampio, che si sofferma anche sugli aspetti fonetici delle parole:

- (17) In effetti avevano prodotto all'unisono un vocìo di insulti in dialetto, un lungo elenco di parole che finivano in consonante, come se la vocale finale fosse precipitata in un abisso e il resto della parola mugolasse sordamente di dispiacere (AM: 114).

Vi si descrive implicitamente il tratto napoletano della vocale finale indistinta, connesso in modo immaginifico a sensazioni spiacevoli, così come in modo immaginifico è descritto il passaggio dei suoni e delle parole attraverso il cavo orale nel primo episodio della cosiddetta *smarginatura* vissuto da Lila:

- (18) Le era montata la nausea, il dialetto aveva perso ogni consuetudine, le era diventato insopportabile il modo secondo cui le nostre gole umide bagnavano le parole nel liquido della saliva (AG: 86).

⁷ *Tammaro* ha il significato di 'villano', ma con il tempo è passato anche a indicare una 'persona spregevole' (D'Ascoli 1993: s.v.).

3. LE LINGUE DELLA DUPLICITÀ

L'indicazione insistente della lingua in cui si esprimono i personaggi non si motiva solo con la necessità di incastonare le loro vicende nella storia sociopolitica e culturale dell'Italia⁸, ma anche con la volontà di segnare l'impianto narrativo, sottolineandone le svolte più rilevanti nel procedere dell'azione. Gli esempi sono molti, ma basteranno due passi tratti dall'*Amica geniale* per esemplificare questo modo di procedere:

- (19) Trattenni la disperazione, la trattenni sul bordo degli occhi lucidi, tanto che Lila mi disse in dialetto: “Non te ne importa?”. Non risposi. Provavo un dolore violentissimo, ma sentivo che più forte ancora sarebbe stato il dolore di litigare con lei (AG: 50).
- (20) Disse in dialetto, col suo solito tono scabro: “Le lezioni non te le possiamo pagare, ma puoi provare a studiare da sola e vedere se superi l'esame”. La guardai incerta [...]. Aggiunse: “Non sta scritto da nessuna parte che non ce la puoi fare” (AG: 101).

Si tratta di due passaggi cruciali per lo svolgersi della vicenda: il primo marca l'inizio dell'amicizia tra Lena e Lila, un'amicizia profonda ma conflittuale, fatta di solidarietà e contrasti, di piccole prevaricazioni e invidie ma anche di generosità e sostegno; il secondo indica il momento in cui per la prima volta Lena prende coscienza delle proprie capacità grazie all'intervento della madre. In entrambi i casi non sarebbe stato necessario ribadire che le battute erano state pronunciate in dialetto: altri inserti metalinguistici, infatti, avevano già chiarito al lettore che nella quotidianità sia Lila sia la madre della protagonista si esprimevano in dialetto; è solo la necessità di sottolineare il passaggio che induce la scrittrice a riproporre l'indicazione.

Nei romanzi che compongono la serie dell'*Amica geniale*, tuttavia, gli inserti metalinguistici svolgono una funzione ancor più rilevante per la costruzione “di una macchina narrativa duplice e speculare” (Gambaro 2014: 170), che è dunque percorsa in più punti dall'antichissimo tema del doppio. Rispetto alla tradizione letteraria che, com'è noto, ha creato nella comicità e nel dramma innumerevoli personaggi duplici, l'originalità della tetralogia sta nell'aver rappresentato la duplicità in un'amicizia tra donne, cogliendola nell'ambivalenza della competizione e del riconoscimento reciproco, della complementarità alternativa e della fusione (De Rogatis 2015: 293; 2016: 128–129). Più che di sdoppiamenti, nella scrittura della Ferrante, sarebbe opportuno parlare di scissioni, di separazioni da ciò che si ritiene riprovevole anche al proprio interno. Il processo appare evidente nell'*Amore molesto*, dove Delia e sua madre finiscono con il diventare due volti della stessa persona: si sono scisse per un episodio drammatico molti anni prima, ma si ricompongono inaspettatamente

⁸ Si spiegano solo così, al contrario, gli interventi metalinguistici dell'autrice nel saggio dell'antropologa Cavanaugh 2016, che peraltro ripercorre la storia linguistica italiana del Novecento in modo piuttosto schematico.

dopo la morte della madre. Anche i loro due nomi si sovrappongono alla fine della storia (De Rogatis 2015: 296; Mazzanti 2016), ed è quasi banale osservare la forte assonanza che li lega (*Delia – Amalia*), allo stesso modo in cui si legano nella quadrilogia i nomi di *Lena* e *Lina*, che tuttavia sarà sempre chiamata dall'amica, e solo dall'amica, *Lila*. Duplici, d'altro canto, non sono solo il modo di reagire delle protagoniste di fronte alla vita, ma anche i comportamenti dei loro amici, le raffigurazioni dei volti di Napoli, la sensibilità con cui si guarda all'Italia e alle vicende politiche, i continui, espliciti riferimenti al dialetto e all'italiano in cui si esprimono i personaggi. L'italiano e il dialetto, infatti, sono complementari: se il primo è la lingua in cui sono scritti i testi, il secondo è l'idioma che, a dispetto del suo silenzio nella scrittura, è parlato dalla gran parte dei personaggi nella realtà immaginata dal lettore. La scelta tra le due lingue da adottare per la narrazione si rivela sofferta anche per la protagonista/scrittrice dell'*Amica geniale*, che non sa quale dose assegnare all'uno o all'altro nella composizione di un libro ponderoso:

- (21) [...] l'autrice del libro ponderoso che stavo limando – o a volte riscrivendo – e che sarebbe uscito presto. Nella prima versione – mi dicevo – ho messo troppo dialetto. E cancellavo, rifacevo. Poi mi pareva di averne messo troppo poco e ne aggiungevo (SB: 256).

Italiano e dialetto si escludono e si completano a vicenda sia nella vita dei personaggi sia nell'esposizione degli avvenimenti: sono molte, per esempio, le note metalinguistiche che nella tetralogia delineano la storia dei rapporti tra le due lingue a partire dalla seconda metà del Novecento. Anche in questo caso la realtà è duplice: da un lato il salto sociale che generazioni nate in famiglie poco agiate tra la fine degli anni '40 e la fine dei '50 hanno potuto compiere, dall'altro la poca permeabilità di ambienti, mondi, modi di vivere e sentire troppo distanti tra loro:

- (22) [...] nei suoi dettati non c'era nemmeno un errore, [Lila] parlava sempre in dialetto ma all'occorrenza sfoderava un italiano da libro, ricorrendo anche a parole come *avvezzo*, *lussureggiante*, *ben volentieri* (AG: 44).
- (23) Provai una doppia umiliazione: [...] e mi vergognai per la differenza tra la figura armoniosa, dignitosamente abbigliata della professoressa, tra il suo italiano che assomigliava un poco a quello dell'*Iliade*, e la figura storta di mia madre, le scarpe vecchie, i capelli senza luce, il dialetto piegato a un italiano sgrammaticato (AG: 89).
- (24) Mi resi conto subito che parlavo un italiano libresco che a volte sfiorava il ridicolo, specialmente quando, nel bel mezzo di un periodo fin troppo curato, mi mancava una parola e riempivo il vuoto italianizzando un vocabolo dialettale: cominciai a faticare per correggermi (SN: 347).

In (22) il contrasto tra dialetto e italiano evidenzia l'eccezionalità di una ragazzina di bassa estrazione come Lila, il cui lessico appare ricercato alle orecchie dei compagni di scuola: *avvezzo* e *lussureggiante* non erano, per le persone colte, parole rare o arcaiche, e ancor oggi rientrano, secondo la classificazione del *Grande*

dizionario dell'uso di Tullio De Mauro, nel lessico comune (GRADIT: s vv.); non appartengono però alle parole più frequentemente usate del *Vocabolario di base* né sono o erano abituali nel parlato. Quanto all'espressione *ben volentieri*, è una formula che già il Tommaseo, nel *Dizionario dei sinonimi* (1830), considerava molto più formale rispetto a *molto volentieri* (Tommaseo 1973: I.219) e che non può non risultare estranea ai coetanei di Lila. Nel secondo esempio (23) le lingue usate dall'insegnante e dalla madre di Lena sono su poli opposti: la prima parla con le parole dell'Iliade, probabilmente quelle usate da Vincenzo Monti nella traduzione adottata all'epoca in tutte le scuole, mentre la seconda si esprime in una varietà substandard, che mescola inconsapevolmente repertori e registri. Anche l'italiano di cui faticosamente la protagonista si impadronisce non possiede, almeno all'inizio, la fluidità di chi lo aveva sempre adoperato: si presente al tempo stesso libresco e insufficiente all'ingresso nelle aule dell'università (24).

Nel corso degli anni le due lingue si spartiscono ordinatamente gli ambiti comunicativi e le funzioni: se nell'adolescenza Lena si renderà conto che, anche parlando con l'amico più caro, solo l'italiano può garantire la corretta trasmissione di alcuni contenuti (25), divenuta adulta continuerà a sentire il dialetto come uno strumento ancora in grado di camuffarla e difenderla dall'ostilità del vecchio quartiere (26):

- (25) Ma quando cercavo di riflettere con lui sui *Promessi Sposi* [...], o persino sullo Spirito Santo, si limitava ad ascoltare [...]. In più, mentre nelle interrogazioni usava un buon italiano, a tu per tu non usciva mai dal dialetto e in dialetto era difficile ragionare sulla corruzione della giustizia terrena, come ben si vedeva durante il pranzo in casa di don Rodrigo, o sui rapporti tra Dio, lo Spirito Santo e Gesù (AG: 255).
- (26) Appena scendevo dal treno, mi muovevo con cautela nei luoghi dove ero cresciuta, badando a parlare sempre in dialetto come per segnalare *sono dei vostri, non mi fate male* (SF: 17).

L'ultimo volume della quadrilogia si spinge fino ai nostri giorni e registra la situazione linguistica italiana sensibilmente mutata a seguito dei cambiamenti socio-culturali che hanno caratterizzato il paese:

- (27) Nel 2005 andai a Napoli, incontrai Lila [...]. Nel vedere africani, asiatici a ogni angolo del rione, nel sentire odori di cucine sconosciute, si entusiasmava [...]. A Torino ormai era lo stesso [...]. Ma solo al rione mi resi conto di come il paesaggio antropico si era modificato. Il vecchio dialetto aveva subito accolto, secondo una consolidata tradizione, lingue misteriose e intanto stava facendo i conti con abilità fonatorie diverse, con sintassi e sentimenti una volta distanti (SB: 438–39).

Come si vede, il ritorno, dopo alcuni anni, al vecchio rione dell'infanzia colpisce la protagonista per i mutamenti antropici che sono riusciti a estendersi anche alla lingua del luogo: il dialetto da un lato accoglie le parole dell'immigrazione e dall'altro fa i conti con i suoni, la sintassi e i "sentimenti" dell'italiano un

tempo così distante. Gli scambi e le trasformazioni, però, sono ormai sfociati nell'incomunicabilità tra le due amiche:

- (28) Mi venne in mente che fosse ormai una questione linguistica. Lei ricorreva all'italiano come a una barriera, io cercavo di spingerla verso il dialetto, la nostra lingua della franchezza. Ma mentre il suo italiano era tradotto dal dialetto, il mio dialetto era sempre più tradotto dall'italiano e parlavamo entrambe una lingua finta (SB: 344).

Un tempo il dialetto era la lingua degli affetti e della franchezza e l'italiano la lingua del sapere da conquistare; nel momento in cui trasmigrano l'uno nell'altro perdono in autenticità, allo stesso modo in cui perde di spontaneità il rapporto tra Lena e Lila.

4. SI PUÒ PARLARE DI TRADUZIONE?

Se nei romanzi della Ferrante il dialetto c'è ma è silenzioso, è perché la narrazione si affida interamente all'italiano, che solo in alcuni casi del dialogato può lasciar pensare a una traduzione dal dialetto, una traduzione che peraltro annulla o quasi la lingua di partenza per dare totale autonomia a quella di arrivo. Le battute di cui si dice esplicitamente che sono state pronunciate in dialetto sono riprodotte in un italiano neutro, spesso non marcato o segnato qua e là da poche tracce ascrivibili ora alla variazione diamesica ora a generiche influenze regionali:

- (29) Poi disse in dialetto: "Vuoi che ti dica la verità?". "Sì". "L'intenzione è quella, ma non lo so come andrà a finire" (AG: 234).
- (30) A tu per tu, nella casa silenziosa [...] e passammo al dialetto [...]. Azzardai: "Forse dovette mettere un po' d'ordine: Lina non può esagerare con la fatica" (SF: 272).
- (31) Le bambole non c'erano. Lila ripeteva in dialetto: non ci stanno, non ci stanno, non ci stanno (AG: 52).
- (32) Ma Antonio [...] disse in dialetto: "No, Lenù, io questa cosa la voglio fare come si fa con una moglie, non così" (SN: 24).
- (33) Una mattina mi disse in dialetto: da piccola lo sapevo che si moriva, l'ho sempre saputo (SB: 193).
- (34) Cosa ti ha messo nella testa tua madre, le disse in dialetto [...]. Poi le gridò: cara mia, credi di essere chissà chi e invece sei una zoccola (SB: 408)
- (35) Lina, le disse in dialetto con toni accorati [...]: qui noi lavoratori non siamo stati mai neanche dentro le zone salariali, stiamo fuori da tutte le regole, stiamo sotto zero (SF: 127).

Si va, come si può osservare, dalle frasi in cui nulla lascia trasparire la base dialettale (29) a quelle in cui affiora qualche regionalismo semantico, riconducibile a un'ampia area meridionale, come *fatica* per 'lavoro' (30) o *stare* per 'essere'

(31 e 35), a quelle appena caratterizzate da tratti del parlato indipendenti dalla collocazione geografica, come i più frequenti fenomeni della sintassi marcata (dislocazioni a sinistra, "questa cosa la voglio fare" 32, e a destra, "lo sapevo che si moriva" 33). Anche il turpiloquio, che come abbiamo visto è il solo in grado di spezzare il silenzio del dialetto, può essere tradotto in italiano (34), mentre non è facile immaginare il dialetto retrostante quando il dialogo si arricchisce di termini specialistici appartenenti solo al vocabolario dell'italiano (*zone salariali* 35).

Non è dunque del tutto legittimo parlare di traduzione per un testo concepito in un italiano che da tempo è in grado di piegarsi, attraverso le varietà e i registri del suo repertorio, a qualsiasi situazione comunicativa, anche quella più trascurata e informale. Sono in realtà sia le notazioni metalinguistiche sia il ricorso ai caratteri dell'italiano regionale (e non del dialetto) a farci percepire i dialoghi come se fossero pronunciati nella lingua del luogo, dandoci l'idea infondata che basterebbe solo un adattamento fonetico per avere la frase nella sua forma originaria.

L'effetto è ovviamente voluto dalla scrittrice, ma si compie a pieno solo per il lettore italiano, trasformandosi al contrario in un problema di difficilissima soluzione per i traduttori in lingua straniera, soprattutto quando si pensi che l'ostacolo non deriva dalla necessità di trasporre il dialetto o di rendere nella lingua d'arrivo frequenti dialettismi e regionalismi ma dal far capire al lettore straniero che il libro è scritto interamente in italiano. È quasi impossibile trovare una soluzione accettabile, a meno di non ricorrere a ciò che i teorici della traduzione definiscono la sconfitta del traduttore, ovvero una nota esplicativa che specifichi il procedimento seguito dal narratore. Ann Goldstein, eccellente traduttrice in inglese dei romanzi della Ferrante, mostra in qualche caso il proprio disagio, come si può vedere nell'unico esempio che riproduciamo e in cui si decide di non tradurre un termine italiano:

[...] si arrivava spesso alla disperazione (parola che in dialetto significava aver perso ogni speranza, ma anche, insieme, essere senza un soldo) e quindi alle mazzate (AG: 79) > [...] people often reached the point of *disperazione* – a word that in dialect meant having lost all hope but also being broke – and hence of fights (Ferrante 2012b: 130).

L'osservazione metalinguistica appare come un'incursione della narratrice/protagonista, che ha necessità di spiegare la diversa accezione in dialetto di un termine italiano quasi coincidente con il napoletano *desperazione*. La Goldstein probabilmente sceglie di non tradurre per non lasciare senza giustificazione la glossa lessicale, anche se ciò accresce l'equivoco per il lettore inglese, che sarà indotto a ritenere il termine *disperazione* come parola del solo dialetto.

I tanti luoghi in cui si spiega che questo o quel personaggio hanno parlato in dialetto possono convincere il lettore straniero che buona parte dei dialoghi della quadrilogia e dell'*Amore molesto* si svolgono veramente in dialetto. È però una questione rilevante solo per lo studioso o per il critico letterario, mentre lo è molto meno per il comune lettore straniero, che grazie agli inserti metalinguistici riesce

a immaginare il dialetto molto più degli italiani. Il silenzio del dialetto può essere riempito da suoni immaginati o autentici in base al modo in cui si legge l'opera, come ci conferma la trasposizione cinematografica dell'*Amore molesto*, dove il regista Mario Martone non ha potuto non far parlare in dialetto i propri personaggi. In una lettera pubblicata nella *Frantumaglia* e indirizzata al regista dopo aver letto la sceneggiatura del film, la stessa Elena Ferrante dichiara di aver ricevuto una forte emozione dall'aver ritrovato un dialetto cui lei aveva negato la parola:

Per necessità di cose lei ha occupato pienamente lo spazio verbale lasciato vuoto dal mio racconto: il dialetto. Lo ha fatto con tale naturalezza che – credo – sia uno degli elementi che contribuisce a farmi leggere il suo lavoro con emozione. Mi immagino che anche i rumori di fondo, le battute non scritte, contribuiranno a creare quella marea dialettale che Delia sente come un segnale minaccioso [...] (Ferrante 2016b: 30–31).

Si tratta dunque, al pari dell'ignota identità della scrittrice, di *uno spazio verbale vuoto*, che ciascuno di noi, lettore ignaro, studioso, traduttore o regista che sia, può riempire nel modo che riterrà più efficace.

BIBLIOGRAFIA

- ALFONZETTI, G. (2018): *Il dialetto "molesto" in Elena Ferrante*. In MARCATO, G. (ed.), *Dialetto e società*. CLEUP, Padova 303–314.
- BENEDETTI, L. (2012): Il linguaggio dell'amicizia e della città, *Quaderni d'italianistica* XXXIII, 171–188.
- CAVANAUGH, J.R. (2016): *Indexicalities of Language in Ferrante's Neapolitan Novels: Dialect and Italian as Markers of Social Value and Difference*, in RUSSO BULLARO, G., LOVE, St.V. (ed.), *The Works of Elena Ferrante*, Palgrave Macmillan, New York: 45–70.
- CORTELAZZO, M., TUZZI, A. (2017): *Sulle tracce di Elena Ferrante: questioni di metodo e primi risultati*, in PALUMBO, G. (ed.), *Testi, corpora, confronti interlinguistici: approcci qualitativi e quantitativi*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, 11–25.
- D'ASCOLI, F. (1993): *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Adriano Gallina Editore, Napoli.
- De ROGATIS, T. (2015): *Elena Ferrante e il made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano*, in BALICCO, D. (ed.), *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea*, Palumbo, Palermo, 288–317.
- De ROGATIS, T. (2016): "Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'*Amica geniale*", *Allegoria* XXVIII, 123–137.
- De ROGATIS, T. (2018): *Elena Ferrante. Parole chiave*, Edizioni e/o, Roma.
- FERRANTE, E. (2011): *L'amica geniale*, Edizioni e/o, Roma.
- FERRANTE, E. (2012a): *Storia del nuovo cognome*. Edizioni e/o, Roma.
- FERRANTE, E. (2012b): *My Brilliant Friend* (Translation by Ann Goldstein), Europa Editions, New York.
- FERRANTE, E. (2013): *Storia di chi fugge e di chi resta*. Edizioni e/o, Roma.
- FERRANTE, E. (2014): *Storia della bambina perduta*. Edizioni e/o, Roma.
- FERRANTE, E. (2016a): *L'amore molesto*, Edizioni e/o, Roma.
- FERRANTE, E. (2016b): *La frantumaglia*. Edizioni e/o, Roma.

- GAMBARO, E. (2014): “Il fascino del regresso. Note su *L'amica geniale* di Elena Ferrante”, *Enthymema* (<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/index>) XI.168–81.
- GRADIT (1999): DE MAURO, T., *Grande dizionario italiano dell'uso*, Utet, Torino.
- LIBRANDI, R. (2010): *Nuovi plurilinguismi nella letteratura meridionale?*, in P. DEL PUENTE (ed.), *Dialetti: per parlare e parlarne*. Editrice Ermes, Potenza, 77–92.
- MAZZANTI, R. (2016): *Madri e figlie in Elena Ferrante*, in CRISPINO, A.M., VITALE, M. (ed.), *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, Iacobelli Editore, Roma.
- SCARINCI, V. (2014): *Elena Ferrante*, Doppio zero (epub), Milano.
- TOMMASEO, N. (1973): *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*. Vallecchi, Firenze, 4 voll.