

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 1/2 2025

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società.
Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di
S. Gioacchino di Wolfgang Huber
(1480-1549)

IL VELTRO
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA
Organo di ITALIA NEL MONDO
Rivista fondata nel 1957
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

•
COMITATO SCIENTIFICO:
Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti; Guido
Cimino; Renato Cristin;
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;
Francesco Guida; Danijela Janjic';
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra; Bernardo
Piciché; Giovanni Pocaterra;
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin; Paolo
Tondi

REDAZIONE:
Giovanni Barracco, Capo redattore
letteratura e filosofia;
Camilla Tondi, Capo redattore arte,
scienze mediche e biologiche;
Veronica Tondi, Capo redattore
diritto ed economia.
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

CLAUDIA CAPPELLETTI
Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI
Direttore responsabile

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

DIREZIONE, REDAZIONE,
AMMINISTRAZIONE
Via Giuseppe Gioachino Belli, 86
00193 Roma info@ilveltrorivista.it
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle
discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è
classificata nelle fasce ANVUR vengono
sottoposti a un procedimento di revisione tra
pari a doppio cieco (*double blind*).

• Abbonamento ordinario:

Italia € 90,00,
Europa € 120,00, Altri
Paesi € 160,00,
Sostenitore € 200,00.
Conto corrente postale 834010.

•
© 2025

Edizioni Studium

Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

Autorizzazione del Tribunale di Roma
N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali Via
dell'Artigianato, 19
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A. Spedizione in
abb. post. D.L. 353/2003 (conv. in L.
27/02/2004 n. 46)
art. 1 comma 1 CN/FC

SOMMARIO

PERCORSI DEL PENSIERO SCIENTIFICO BIOLOGICO E MEDICO

di Vincenzo Cappelletti

Introduzione di Guido Cimino

Unità e storia della scienza (1983)

Sapere specialistico e sapere storico (1987)

Un percorso della ragione scientifica (2010)

Sulla dinamica dei paradigmi scientifici (1986)

Duplice rivoluzione della scienza (2000)

Scienza dell'umanesimo e scienza illuministica (1977)

Evoluzionismo, creazionismo, neodarwinismo (2009)

Ontogenesi della vita (2007)

Il genoma umano: panorama storico e problemi etici (1998)

Morgagni e Virchow (1987)

Momenti della biologia tedesca: da Virchow a Driesch (1982)

Biomedicina del XX secolo (2003)

Medicina scientifica e medicina applicata (1999)

Sommario della Estensione online del Fascicolo 1-2/2025

LETTERATURA

Collaborazione redazionale di Massimo Castiglioni e Alessandro Gerundino

DOSSIER

VERISMO IN RETE. VERGA, CAPUANA, DE ROBERTO TRA LESSICOGRAFIA, FILOLOGIA E CRITICA

A cura di Antonio Di Silvestro e Liborio Pietro Barbarino

Marina Paino, Andrea Manganaro, Antonio Sichera, Antonio Di Silvestro, Liborio Pietro Barbarino, Introduzione 8

A. LETTURE

Liborio Pietro Barbarino, Scrivere su un margine virtuale. Per un commento digitale ai *Malavoglia* di Giovanni Verga (capitolo I) 14

Ottavia Branchina, La colica, il cane, il corvo. Commentare il *Mastro-Don Gesualdo* tra carta e digitale 34

Christian D'Agata, Per una lettura apocalittica di *Viceré e Imperio* di Federico De Roberto: Risorgimento, crisi, fine del mondo 57

Eliana Vitale, Di mutrie, mutismi e male parole: la parola antirelazionale nei *Viceré* di Federico De Roberto 79

B. VARIANTI

Mariagiusti Polizzi, Appunti per una nuova edizione de *Il Marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana 108

Miryam Grasso, Il laboratorio compositivo del Capuana "fantastico": *Il Dottor Cymbalus* dalla rivista all'edizione a stampa 121

Elisa Conti, La ricerca di una nuova lingua in *C'era una volta*. Per uno studio del laboratorio variantistico di Luigi Capuana 143

Denise Bruno, La «concretezza» e il «fantastico»: la dàrsena filologica del Capuana per ragazzi 159

C. LESSICO

Antonio Di Silvestro, Per un dizionario tematico del Verismo: storia di *bozzetto* 175

Gabriella Alfieri, Stephanie Cerruto, Marco Biffi, Giovanni Salucci, Verso il vocabolario digitale dell'italiano verista (VIVer): *corpus*, metodi e prospettive 198

DOSSIER

IL ROMANZO DI FAMIGLIA ITALIANO: NUOVE INDAGINI E PROSPETTIVE

A cura di Giovanni Barracco e Lorenzo Mecozzi

Giovanni Barracco, Lorenzo Mecozzi, Introduzione 224

Mauro Distefano, *I Malavoglia*: romanzo familiare tra modernità e attualità 228

Andrea Sartori, Genealogie familiari. *I Viceré* (1894) 'dopo' *I Buddenbrook* (1901) 250

Luigi Gussago, Genio e sregolatezza. Percorso narrativo di una famiglia disgregata in *I divoratori* (1911) di Annie Vivanti 270

Emanuele Delfiore, Elisa filologa romanzesca: l'epistolario di Anna ed Edoardo in <i>Menzogna e sortilegio</i>	289
Lucia Faienza, Ricostruire l'albero. Il romanzo di famiglia di Natalia Ginzburg, tra dissolvimento e connessioni intertestuali	305
Silvia Annavini, <i>Homely/Unhomely</i> : il perturbante familiare. Natalia Ginzburg tra spazio domestico e scrittura minore	319
Alessandro Gerundino, La famiglia e le case: <i>Althénopis</i> di Fabrizia Ramondino	337
Marco Marzi, Aria di famiglia nel contesto brigatista	357
Giuseppe D'Angelo, «Nessuna resa dei conti». Il <i>family novel</i> di Antonio Franchini	374
Sonia Glauser, <i>L'abusivo</i> e <i>Il fuoco che ti porti dentro</i> di Antonio Franchini: un raffronto tra famiglie e generi	395
Serena Cianciotto, Romanzi multigenerazionali oggi	414
ALTRA CRITICA	
Paolo Puppa, Abramo in scena	435
Antonella De Blasio, Due romanzi post-millennial di Sally Rooney	451
Elena Grazioli, Finzioni biografiche e pubbliche conferenze: la ricezione della Beatrice dantesca nell'Ottocento	472
STORIA DELLA DIPLOMAZIA	
Massimo Spinetti, La cultura e la lingua italiana nell'azione diplomatica di Costantino Nigra	491
CULTURA E SOCIETÀ	
Elisabetta Vaccarone, Franco Pistono, Valerio Ciarocchi, Musica, mito, ambiente e intelligenza artificiale: una riflessione	504
CINEMA	
Enrico Procentese, Tra assurdo e assenza: L'eclisse e l'attesa di Godot. Intervista a Gianni Massironi	521
RECENSIONI	
GEOPOLITICA	
Mario Boffo, <i>Houti – Vengono da lontano, guardano al futuro</i> (di Athanasia Andriopoulou)	532
LETTERATURA	
Gabriele d'Annunzio, <i>Il fuoco</i> (di Giovanni Barracco)	535
Angelo Conti, <i>La beata riva. Trattato dell'oblio</i> . Preceduta da un «Ragionamento» di Gabriele d'Annunzio (di Giovanni Barracco)	540

LETTERATURA

**IL ROMANZO DI FAMIGLIA ITALIANO:
NUOVE INDAGINI E PROSPETTIVE**

a cura di Giovanni Barracco e Lorenzo Mecozzi

«NESSUNA RESA DEI CONTI».

IL *FAMILY NOVEL* DI ANTONIO FRANCHINI*

Il presente saggio indaga Il fuoco che ti porti dentro di Antonio Franchini, collocandolo all'interno della tradizione del family novel e mettendone in luce la densa stratificazione autobiografica. Al centro dell'opera vi è il complesso rapporto tra madre e figlio, raccontato attraverso un intreccio di memoria personale e riflessione letteraria. L'analisi si concentra su quattro aspetti fondamentali: il realismo narrativo, il ruolo dei rituali familiari, la centralità del conflitto generazionale e la rappresentazione della memoria. Con un linguaggio evocativo e una scrittura fortemente introspettiva, Franchini dà vita a un'opera che trascende la dimensione del racconto personale, trasformandosi in un'indagine sulla perdita, sull'identità e sul valore della scrittura come strumento per ricostruire il passato.

Parole chiave: *Antonio Franchini, family novel, memoria, conflitto generazionale, autobiografia, realismo narrativo*

This essay examines Il fuoco che ti porti dentro by Antonio Franchini, a novel that fits within the family novel tradition through an intense and autobiographical narrative. The novel explores the complex relationship between mother and son, intertwining personal memory and literary reflection. The analysis focuses on four key aspects: narrative realism, the role of family rituals, the centrality of generational

conflict, and the representation of memory. Through evocative language and deeply introspective writing, Franchini crafts a work that transcends personal storytelling, becoming an investigation into loss, identity, and the role of writing as a means of reconstructing the past.

Keywords: *Antonio Franchini, family novel, memory, generational conflict, autobiography, narrative realism*

1. Introduzione

Negli ultimi mesi, la pubblicazione de *Il fuoco che ti porti dentro* di Antonio Franchini ha riscosso un ampio successo, suscitando unanimi consensi sia nel pubblico che tra i critici, tanto da meritare il premio Campiello. Questo romanzo – nel quale l'autore narra la vita e la morte della madre Angela, descritta come una donna dal carattere impossibile, incarnazione di molti aspetti negativi dell'Italia contemporanea, come il qualunquismo, il razzismo e il rancore – si configura sin da subito come un affresco denso e stratificato nel quale si intrecciano la ciclicità dei riti familiari, il declino e le tensioni interne al nucleo domestico. In altre parole, l'ultima prova narrativa dello scrittore napoletano si può inserire nel filone del cosiddetto *family novel*¹.

Va da sé che l'ampiezza dell'opera e la scelta di concentrarsi prevalentemente su una sola generazione escludano quel sovrapporsi tra romanzo genealogico e romanzo-saga, evidenziato con acutezza da Elisabetta Abignente²; tuttavia, è indubbio che il lavoro di Franchini si inserisca nelle più ampie coordinate di questo genere. In particolare, il rapporto tra vissuto individuale e opera letteraria consente al lettore di rileggere la tradizione familiare del suo tempo attraverso una narrazione intensa e profondamente autobiografica. Specie se lo si considera sotto la specola ermeneutica del cosiddetto *récit de filiation*³, un'opera come *Il fuoco che ti porti dentro* si configura anzitutto come un'indagine che scaturisce da una frattura, da un'interruzione nella catena della trasmissione generazionale. È un vuoto originario, una lacuna che non si limita a essere vissuta come una mancanza, ma si fa motore di ricerca, spinta a colmare l'assenza attraverso un movimento a ritroso, una risalita del tempo che si oppone alla linearità rassicurante del racconto biografico tradizionale. In questo percorso controcorrente, la narrazione si apre – come emblematicamente accade nel romanzo di Franchini – con la figura della madre, che funge da soglia, da punto di innesco del viaggio memoriale. È dal presente, da uno spazio esistenziale segnato da interrogativi e inquietudini, che il narratore intraprende un'opera paziente e meticolosa di raccolta: frammento dopo

frammento, memoria dopo memoria, storia dopo storia. I ricordi, le narrazioni ricevute, gli oggetti materiali e simbolici si offrono come indizi sparsi, tessere enigmatiche di un mosaico incompleto, strumenti per tentare di ricostruire un passato sfuggente, opaco, mai del tutto afferrabile. Ma è proprio in questa dinamica erratica e combinatoria – che la plasticità⁴ del genere consente di accogliere e valorizzare – che si rivela una dimensione interstiziale e feconda: uno spazio sospeso tra l'individuale e l'universale, tra il privato e il pubblico, tra il personale e il collettivo, tra l'uno e il molteplice. In questo senso, si dischiude forse uno dei nuclei più vitali e problematici di quel genere che Abignente⁵ ha definito “memorie di famiglia”: un territorio letterario e affettivo al tempo stesso, nel quale la scrittura si pone come gesto riparatore e interrogativo, capace di dar voce alle assenze, di illuminare le ombre, di ricucire le fratture senza mai cancellarne la dolorosa irriducibilità.

Riprendendo e riattando al diverso contesto i quattro elementi individuati nello studio pionieristico di Yi-Ling Ru⁶ – 1) realismo, 2) attenzione ai riti domestici tramandati nel tempo, 3) centralità dei conflitti e 4) rapporto con le generazioni precedenti – emerge con chiarezza come l'ultima opera di Antonio Franchini si inserisca pienamente nel *family novel* ed è appunto partendo da questa tassonomia quadripartita che s'intende sviluppare il presente saggio.

La marcata impronta autobiografica⁷ che percorre il romanzo consente di collocarlo all'interno di una più ampia cornice narrativa, inscrivendolo a pieno titolo in quelle esposizioni – avvertite e consapevoli – della storia delle proprie origini. Un simile gesto narrativo potrebbe apparire, a un primo sguardo, come un ritorno alla tradizione, quasi un nostalgico omaggio a un'istituzione – quella familiare – sottoposta nel corso degli ultimi decenni a una radicale e profonda messa in discussione. E tuttavia, pur muovendosi entro i confini di quelli che vengono intesi come «romanzi familiari di stampo autobiografico»⁸, l'opera in questione sembra rivelare, dietro l'apparente adesione a un modello consolidato, una tensione diversa, uno scarto significativo rispetto a un intento meramente celebrativo o commemorativo. Un simile percorso conoscitivo si configura, in definitiva, come uno sforzo teso a penetrare le ragioni più profonde del proprio essere, attraverso una sorta di indagine anatomica condotta sul nucleo originario e fondante della struttura sociale da cui si proviene: la famiglia. Non si tratta, allora, di un itinerario ripiegato su sé stesso, né di un semplice esercizio introspettivo; al contrario, si apre a un orizzonte analitico più ampio, offrendo al lettore una trama intertestuale densa e articolata, all'interno della quale si possono cogliere le diramazioni, le ramificazioni e le sottili connessioni che intessono questo complesso e appassionato romanzo familiare. Come osserva a questo proposito Donatella La Monaca, la

tendenza all'autobiografismo «non cancella l'evento reale, il 'vissuto', ma lo scandisce, lo esplora, lo ripensa fino a rifondarlo in una trama inventiva e interpretativa della realtà personale ed epocale»⁹. Allo stesso modo, Franchini, con il suo stile evocativo e raffinato, consegna al lettore un libro capace di coniugare introspezione e universalità, dando vita a un racconto che, pur radicato nella dimensione privata, si apre a una riflessione più ampia sulla memoria, sul tempo e sulle dinamiche affettive che segnano ogni esistenza.

2. **Realismo, finzione e falsificazione**

Uno degli aspetti più affascinanti e coinvolgenti di questo filone narrativo risiede – come già accennato – nella capacità di intrecciare due dimensioni che, lungi dall'essere inconciliabili, si rivelano invece profondamente complementari: da un lato, l'intimità della sfera familiare, plasmata da storie personali e ricordi radicati nell'esperienza individuale; dall'altro, una dimensione culturale e letteraria che attinge alla tradizione e alla memoria collettiva, trasformandosi in un patrimonio condiviso e in continua evoluzione.

Al centro di questa fusione si colloca quella «tensione realistica vera» su cui ha molto insistito Raffaele Donnarumma. Questa tensione si traduce in «una volontà di strappare la materialità dell'esperienza alla falsificazione»¹⁰, che non si limita a raccontare, ma che cerca di restituire una verità cruda e senza mediazioni. Il testo si costruisce attraverso una serie di digressioni e aneddoti carichi di significato, il cui ruolo è quello di evocare un passato ormai lontano, facendo così del racconto un processo attivo di conservazione della memoria.

Un approccio del genere alla scrittura ha portato in tempi recenti Dominique Viart a riprendere alcune delle più note considerazioni di Lucien Goldmann¹¹ e sostenere che «*le roman thématise volontiers dans ces fictions quelque chose de la situation dans laquelle il se trouve [...] dans le champ culturels*»¹². Queste considerazioni teoriche – che è bene ricordare sono molto debitrice del pensiero lukácsiano in materia di realismo¹³ – non fanno che rafforzare l'idea che il romanzo possa diventare uno strumento privilegiato per sondare le trasformazioni sociali e culturali in atto, rendendo omaggio alla complessità dei rapporti interpersonali. A completare questo quadro, Laurent Demanze ha sottolineato che, a partire da alcuni stravolgimenti sociali degli anni '80 e in concomitanza con le riflessioni sulla condizione postmoderna di Lyotard¹⁴, la narrativa contemporanea abbia trovato nella rappresentazione dei rapporti familiari una chiave di lettura privilegiata. Secondo lo studioso francese, questo approccio ha messo in luce le ragioni per cui «*l'écriture de soi cède [...] à un souci archéologique, qui ausculte les survivances du passé et dévoile une part insue de soi*»¹⁵, suggerendo in questa maniera che l'atto di narrare sé stessi diventa al contempo una ricerca del passato e una affermazione della propria

identità. Parallelamente, la crisi delle forme romanzesche – una crisi di vasta portata, caratterizzata da una costante ridefinizione dei confini tra realtà e finzione¹⁶ – viene interpretata in relazione a un modello familiare che, un tempo considerato solido e coeso, si trasforma oggi in un'entità sempre più fluida e frammentata.

Nel panorama della narrativa contemporanea, l'ultimo romanzo dello scrittore napoletano si configura come un raffinato strumento di indagine interiore, un'opera che affonda nelle profondità della memoria per interrogare il senso della perdita. *Il fuoco che ti porti dentro* si offre così come un viaggio nella rielaborazione del lutto, una tessitura di ricordi in cui la parola diviene al contempo esplorazione e ricomposizione. In questa prospettiva, Franchini si dedica a un'indagine quasi archeologica della vicenda umana della madre – e della propria storia familiare –, scandagliando il labirinto del passato e restituendo al lettore il ritratto complesso e sfaccettato della propria esperienza esistenziale. Ma è soprattutto la dimensione riflessiva a conferire al romanzo la sua cifra peculiare: un'inclinazione alla speculazione che, in più momenti, si traduce in un impulso metanarrativo, sospingendo il testo verso le forme ibride del romanzo-saggio¹⁷:

Un romanziere non ha cose che non sa perché le inventa, e se sembra che non sappia qualcosa è perché finge. Un memorialista può ignorare l'attendibilità di ciò che non lo riguarda direttamente perché filtra tutto attraverso i propri occhi, e la preoccupazione più importante per lui è restituire un vivido ritratto dell'anima sua¹⁸.

Di fronte a un realismo tanto radicale quanto intriso di un'indifferente adesione alle ambiguità della finzione, la figura materna si mostra in maniera prorompente: irruenta, violenta, scurrile e indomita, essa non è soltanto il fulcro affettivo della narrazione, ma una presenza pervasiva, capace di plasmare e sovrastare l'intero orizzonte del racconto. La sua essenza sembra riecheggiare, con una potenza quasi archetipica, le parole di Leonardo Sciascia in una celebre – e talvolta fraintesa – intervista rilasciata nel 1974 a «L'Espresso», nella quale l'autore siciliano affermava che «la Sicilia è un matriarcato»¹⁹. Un'osservazione che potrebbe applicarsi con eguale pregnanza a Napoli, città dove Angela si impone come autentica protagonista; tuttavia, il suo personaggio trascende il semplice ruolo di donna autoritaria: ella incarna piuttosto una guida “a-morale”, emblema di una forza primordiale e indocile, svincolata da convenzioni e dettami etici, nella quale si riverberano le energie più profonde e ancestrali della realtà che la circonda.

Questa figura paradigmatica si ripropone in altre opere di Franchini, come egli stesso sottolinea: «Non è la prima volta che scrivo di Angela, che ha attraversato altre mie storie,

sempre come un'ombra negativa. Laddove compare sta lì a esprimere qualche forma di disvalore»²⁰. L'autore ha, infatti, fatto ricorso a sua madre in almeno quattro opere – in *Quando scriviamo da giovani*, *Quando vi ucciderete, maestro?*, *Acqua, sudore e ghiaccio* e, in maniera particolarmente incisiva, nell'*Abusivo* – costruendo libro per libro una fisionomia precisa e mai sfumata. Si delinea così il ritratto di una tipica matrona napoletana, la cui figura, costruita su tratti all'apparenza stereotipati, raggiunge il livello di archetipo, incarnando un modello materno profondamente radicato nella cultura popolare. Questo archetipo si manifesta attraverso la marcata enfasi riservata alla cura del corpo, privilegiando la dimensione fisica a discapito di quella spirituale, e si completa con una dedizione maniacale al cibo. A rafforzare questo ritratto, l'uso di un linguaggio disinvolto e talvolta crudo – in netto contrasto con le raffinatezze tipiche della borghesia – viene evidenziato in episodi memorabili, come la serie di insulti: «Sputalo 'n faccia, si 'o vidi, a chillu strunz!»²¹ – pronunciati in *Acqua, sudore e ghiaccio* – oppure dalla *vaiassata* gridata davanti ai maggiorenti del Circolo della Stampa di Napoli nell'*Abusivo*: «Ci pensò lei, ci andò lei sopra al Circolo della Stampa a fare bordello [...]. Urlò – si vantò di aver urlato, perché non si pensasse che il gesto di aver presentato la domanda fosse stato del tutto inutile»²².

Fin dalle prime pagine del *Fuoco che ti porti dentro* emerge l'impegno narrativo nel dar voce alla vita di Angela e nel sondare il complesso rapporto che essa intreccia con l'io-narrante. Questa relazione, che costituisce il fulcro della vicenda, si sviluppa su più livelli, come dimostra l'ammissione di colpa del narratore, il quale riconosce le «pesanti implicazioni psicanalitiche»²³ della sua scrittura e, sebbene il racconto prenda le mosse dalla morte della madre, ben presto si trasforma in un bilancio accorato e sofferto sul mutare della dialettica madre-figlio. Il progressivo deterioramento delle condizioni fisiche di Angela diventa così il motore della narrazione, alimentandone la tensione emotiva e strutturandone l'intreccio:

La detesto da sempre, da quando la mia vita ha cominciato a staccarsi dalla sua e si è aperta sul mondo, perché ci ho messo poco a capire che il mondo giusto – quel luogo inesistente che i giovani sognano e alcuni adulti idealisti si impegnano a fargli credere che esista – faceva, diceva, pensava tutto ciò che mia madre non faceva, non diceva, non pensava²⁴.

Il narratore, in questa maniera, mette in luce un confronto che si sviluppa tra le maglie di una marcata polarità: la morte della madre – lo si diceva poc'anzi – si configura come il culmine di un lento processo di deperimento, che trascende il mero invecchiare, conducendo il protagonista a una sorta di capovolgimento prospettico, quasi a sancire un'inversione

definitiva dei ruoli. È proprio attraverso una percezione inedita e trasformata della figura materna che l'autore si interroga sui rapporti con i propri figli, ponendosi uno spiazzante interrogativo: «Che ne sanno di noi i nostri figli quando non sono più i bambini con gli occhi rivolti a noi e non ancora gli adulti costretti a misurarsi con la nostra decadenza e fine?»²⁵.

Questa riflessione – è bene evidenziarlo – non rappresenta un'acquisizione recente nella poetica di Franchini. Già nel lontano 1996, nella sezione omonima di *Quando vi ucciderete, maestro?*, l'autore aveva affrontato questo tema, illustrando le conseguenze che scaturiscono dal manifestarsi della sofferenza fisica della madre: «a un certo punto mi sono dovuto chiedere se a indispormi era il tuo rinunciatario ricevimento alla sofferenza o se era tutta colpa del mio non capire chi patisce»²⁶. Di fronte a un progressivo sconvolgimento dei rapporti, pur sempre intrisi di avversione, rabbia e incomprendimento, il narratore intreccia con maestria il proprio “romanzo di famiglia”, concentrandosi sull'unicità quasi antonomastica della figura materna. In sostanza, è proprio nell'irriducibilità e nella forza di carattere della madre che Franchini delinea il ritratto di un personaggio emblematico e di un'intera generazione, capace di incarnare una precisa esigenza ordinatrice: «Uno solo è il fine dell'essere umano secondo questa visione: vivere, fino all'ultimo, finché si può, a qualsiasi prezzo»²⁷. Questa morale, più volte ribadita da Angela nel corso del romanzo, si impone al lettore attraverso il risentito distacco del narratore, che appare quasi inerme di fronte a un personaggio – e al peso dei ricordi che porta con sé. La madre, anziché piegarsi passivamente alla narrazione, la plasma e la trasforma, generando un interessante cortocircuito narrativo:

Si è ribellata a tutto, ma, per essere e rimanere fino in fondo personaggio, mai all'arbitrio di un autore che la storia la racconta come vuole lui. Tanto, la letteratura sfiora la verità solo quando lo scrittore dice, alla fine, il contrario di quello che voleva dire all'inizio²⁸.

Franchini, dunque, ribadisce con rinnovata incisività uno dei principi cardine della sua poetica, che ha permeato l'intero suo percorso letterario: il processo compensatorio della memoria, concepito come un'indagine archeologica o speleologica nei meandri del ricordo, non si può esaurire in un mero strumento di autoanalisi²⁹. Al contrario, esso si configura come il fulcro stesso dell'atto creativo, il fondamento ultimo in virtù del quale la letteratura può ambire a sfiorare la verità e a gettare luce sulle miserie dell'esperienza umana. In questo quadro, l'autore si trova necessariamente a operare in senso attivo sulla propria narrazione, non limitandosi a registrare passivamente i fatti o a riprodurre fedelmente la realtà, ma piegando e orientando il proprio realismo verso una direzione diversa da quella comunemente intesa come semplice adesione al vero. La sua scrittura si carica di una tensione

metanarrativa, trasformandosi in una riflessione sullo stesso strumento narrativo: la prosa di Franchini, intrisa di una consapevolezza acuta dell'irriducibilità dell'argomento trattato – la propria famiglia, e in particolare la madre – diventa il luogo in cui il linguaggio si misura con il limite dell'indicibile, e la narrazione si configura come un tentativo incessante di avvicinarsi a ciò che inevitabilmente sfugge, pur nella consapevolezza di non poterlo mai pienamente afferrare:

È come se avvertissi, senza esserne consapevole fino in fondo, un disagio potente e oscuro, indicibile, tutto mio. Lo sento ma non ho i concetti per elaborarlo né le parole per esprimerlo; solo di una cosa sono certo, che una sensazione del genere non posso condividerla con nessuno³⁰.

L'autore si mostra pienamente cosciente della possibilità che ciò che egli sta narrando possa finire per rivelarsi – più che agli occhi del lettore, ai suoi stessi – come una mistificazione, un racconto infedele, forse persino apertamente falso. Non a caso Franchini aveva già messo in guardia i propri lettori, nel già citato *Quando vi ucciderete, maestro?*, ricordando come i «ricordi giocano strani scherzi, depositano materiali spuri, fanno passare sogni per accadimenti»³¹. In tal senso, l'autore non si limita a raccontare, ma si trova costretto a operare attivamente sulla propria narrazione, a orientare il proprio realismo non verso un'adesione immediata e totale al reale, bensì verso una forma di realismo riflessivo e critico, consapevole della propria parzialità e delle inevitabili distorsioni del linguaggio e della memoria. La letteratura, dunque, non si pone come mera restituzione del vissuto, ma come campo di tensione e di scavo, dove la ricerca di senso passa necessariamente attraverso il riconoscimento dei propri limiti e delle proprie mediazioni.

3. **Ontologie fondative**

Yi-Ling Ru, nel suo studio pionieristico sul *family novel*, conduce un'analisi minuziosa delle ritualità insite in ogni ambiente e nucleo familiare, interpretandole come autentiche ontologie fondative: in altri termini, la descrizione meticolosa dei riti domestici è adoperata «as a way of uniting people and strengthening the sense of community»³². Queste pratiche rituali delineano, infatti, un complesso intreccio di abitudini che costituiscono il cuore pulsante della narrazione domestica, un tessuto vivo e in continua trasformazione, capace di modellare le relazioni e l'identità dei personaggi. In una prospettiva complementare, Clotilde Pontecorvo e Francesco Arcidiacono dedicano particolare attenzione al topos del pasto in famiglia³³, definendolo «luogo ideale di socializzazione e co-costruzione di significati»³⁴. Il momento del

pasto si configura così come un microcosmo denso di simbolismi, in cui il cibo – e il discorso attorno ad esso – si fa emblema di una specifica identità e di un'appartenenza ben definita.

In quest'ottica, *Il fuoco che ti porti dentro* eleva le “scene” in cui si descrive e si assiste a un pasto a una funzione cardinale e determinante. Franchini, nel riportare le parole della madre o nel tratteggiarne i comportamenti, torna più volte sul suo rapporto con il cibo e con il nutrirsi: «Talmente intimo è il legame tra lei e il mangiare che adesso il suo corpo esausto trascina nella rovina anche il cibo che prepara»³⁵. È il pesce però la pietanza che più ricorre nel testo, diventando l'oggetto di una vera e propria venerazione, capace di offrire un'immagine quasi oleografica, se non addirittura stereotipata, della *gourmandise* tipica del Mezzogiorno.

Questo rapporto intimo con il cibo – e in particolare con il pesce – emerge già nei romanzi precedenti. Nell'*Abusivo*, per esempio, la figura materna, insieme alla nonna, si confronta più volte su questo tema, alternando discussioni, litigi ed esaltazioni del pesce fresco. Numerosi sono i riferimenti al consumo di alici e calamari³⁶ che conferiscono a questi alimenti una valenza che va oltre la mera sfera nutrizionale, trasformandoli in oggetti di culto. Questa vera e propria «religione del pesce»³⁷ si traduce in una fede sentita e profonda, che richiama quasi una teologia personale in cui l'esuberanza e la vitalità che contraddistinguono Angela si riflettono nella sua venerazione per questa prelibatezza: il pesce diventa un marchio di fabbrica, un simbolo di appartenenza e persino un credo, capace di definire l'identità del nucleo familiare, distinguendolo da coloro che, secondo Angela, ne restano esclusi.

Emblematico è il modo in cui la protagonista esprime la sua disistima nei confronti del genere. Essendo buddista, egli si astiene dal consumo di carni, pesce compreso, incarnando così tutto ciò che è opposto a lei. Pertanto, tra i tanti motivi di disprezzo verso quest'uomo – buono, pacato e mansueto – non può che esserci il seguente:

Io so' cattolica apostolica e romana, ma so' cattolica a modo mio... Tutte 'e religioni so' belle... Comm'agli indiani, che se vanno a purificà dint' 'o Gange... Nun è bello 'e se purificà? Comm' 'a tuo cognato, che si purifica, ma chillo è buddista... Che fanno 'e buddisti? Nun magnano 'a carne... Ma chillo mò ha levato 'a mezo pur 'o pesce, e pure 'e ppummarole...³⁸

Questa vibrante professione di fede, che evidenzia la contiguità tra pratiche religiose e abitudini alimentari, dimostra come il consumo del pesce sia strettamente legato a un complesso codice simbolico e identitario: il cibo è un vero e proprio discrimine tra chi è percepito come affine e chi, invece, le è estraneo. Un ulteriore esempio emerge dalla breve presentazione che Angela fa di sé: nell'elencare ciò che ama, non esita a citare le sue

predilezioni culinarie – «La frittura di pesce, alghe e cecenielli», «Gli spaghetti a vongole», «I gamberi, le alici e le triglie» e «Le cozze»³⁹. Questo inventario, simile a un catalogo di piaceri gastronomici, sottolinea il ruolo centrale del pesce nella definizione della personalità della protagonista. Il cibo, come evidenziato da Demanze, si configura a tutti gli effetti come «*une pratique identitaire*»⁴⁰.

Parallelamente, laddove ogni altra forma di dialogo tra madre e figlio fallisce, il discorso sul pesce riesce a infrangere il muro dell'incomunicabilità, divenendo l'unico terreno comune in cui le tensioni si placano e il rapporto si esprime in modo autentico. In questo contesto, mangiare pesce non è solo un rito domestico o una predilezione personale, ma diventa il canale privilegiato attraverso cui essi riescono a parlarsi. Proprio in prossimità della morte della madre, quando l'autore la convince a trasferirsi a Milano, vicino a casa sua, il pesce – spesso portatole in dono dal figlio – si afferma come l'unico linguaggio d'amore tra madre e figlio:

Quando le porgo il pacchetto con il pesce prezioso che ho trovato il sabato mattina è l'unica volta che sento di fare per lei qualcosa che abbia un senso. “Che m'è purtato?” mi chiede speranzosa, e se sono i gamberi di Mazara dal rosso di sangue appena sprizzato dalle vene, i ricci di mare dagli aculei d'ebano, i moscardini rosa come le più segrete delle mucose o il calamaro fresco bianco come la particola consacrata e lucido neanche fosse ancora immerso nella teca di un mare scintillante, nella voce le vibra una gratitudine incapace di durare, ma, come tutte le cose che non durano, miracolosa⁴¹.

Il legame con il pesce, intrecciato a una costellazione di aneddoti familiari che a esso si riconnettono, si carica di un pregnante valore sociale. È emblematico, del resto, che uno dei racconti fondativi della famiglia del narratore si articoli proprio attorno a questo alimento: e sebbene la narrazione assuma talora contorni sfumati, a tratti favolistici, e non manchino scarti rispetto alla concretezza del quotidiano domestico, essa finisce col coinvolgere, nel senso più profondo e strutturante del termine, ciò che si configura come patrimonio condiviso e cifra rappresentativa del nucleo familiare dell'autore:

La Luciana possiede un posto a Porta Capuana, 'o *Capitano*, un ristorante popolare che serve zuppa di cozze e brodo di purpo, ragion per cui nel palazzo la si vede poco e si può incontrarla solo all'alba, quando rincasa, e quasi è un'apparizione, con la sua capigliatura spagnolesca, elaborata e tenuta su dalla pettinessa, e gli orecchini d'oro, carica di gioielli come una formidabile Madonna stanca. Angela ha sempre amato ripetere una serie di episodi di nessuna importanza, ma che a lei apparivano fatali, e tra questi c'è il ricordo della volta in cui la Luciana l'ha salvata da una brutta figura con ospiti di riguardo arrivati all'improvviso quando aveva il frigo vuoto. Avventura inusitata, perché

a casa nostra di ospiti non ne vengono mai, e tanto meno inaspettati, e meno ancora di riguardo. La Luciana comunque in quel frangente ha mandato due ceste colme di tutto, compresi i piatti scintillanti e i tovaglioli candidi, e la zuppa di pesce e il purpo e le cozze, mostrando non solo grandi capacità culinarie, ma arte dell'accoglienza, e facendole fare bellissima figura⁴².

In questa prospettiva, anche il sentimento di deferente ammirazione che la protagonista di questa mitologia domestica, Luciana – la quale, significativamente, non porta neppure realmente tale nome, poiché esso deriva dal quartiere d'origine, Luciana «significa abitante del quartiere di Santa Lucia, sul mare. Pescatori: l'aristocrazia dei popolani»⁴³ – suscita in Angela, l'unica vicina per la quale nutra un sincero rispetto, si rivela un elemento cruciale, rafforzando ulteriormente il valore simbolico di questa pietanza e dei convivi in cui essa è servita, fino ad assurgere a vera e propria ontologia fondativa. Quando la relazione interpersonale si lascia mediare dal cibo – e, in particolare, dal pesce – sembra sottrarsi alla consueta dinamica di astio e collera: «Con il pesce le regole sono molto più chiare e non generano risentimenti, con le altre manifestazioni della vita no, e questo innesca la sua rabbia senza fine»⁴⁴. L'investitura etica del cibo trova così la sua espressione più alta nel pesce, simbolo di valori che dissolvono ambiguità e definiscono le relazioni umane. La centralità di questo alimento emerge nell'esperienza di Angela, che, dopo un complesso intervento chirurgico che le ha deturpato il ventre, riceve dal professor Monaldi, in segno di completa guarigione, il permesso di gustare una frittura di pesce. Questo gesto, apparentemente semplice, racchiude un potente valore simbolico, condensando in sé le sue ossessioni: «quella per il cibo, e tra i cibi per il pesce, e tra i modi di cucinare il pesce per la frittura»⁴⁵. L'episodio evidenzia come ogni dimensione dell'esistenza di Angela sia intimamente intrecciata all'universo alimentare. Il pesce assurge a metafora dell'identità familiare, divenendo un catalizzatore per la ricostruzione di un'identità segnata dal conflitto e un rituale di sopravvivenza. Il “culto del pesce” si configura dunque come una delle ontologie fondative della famiglia dell'autore e specialmente della madre, il cui carattere eccessivo e strabordante emerge con forza. L'intreccio tra ritualità alimentare e identità familiare si pone così come una chiave di lettura privilegiata per esplorare le dinamiche relazionali e culturali restituite dalla scrittura di Franchini.

4. **Famiglia e conflitto**

L'eccesso e l'iperbole non si limitano alla sola sfera alimentare, ma permeano numerosi aspetti della quotidianità domestica nel *Fuoco che ti porti dentro*, contribuendo a tracciare un contesto intriso di tensioni latenti e contrasti esasperati. In questa luce, come

sottolineato da Christopher Flint, la peculiarità di tale impianto narrativo risiede nella rappresentazione vivida delle dinamiche emotive e delle tensioni che segnano la vita familiare:

*The entire process of life is sentimentalized and exhaustively amplified. [...] The ordinary is elevated to the status of the heroic; everyday life is transformed into a desirable philosophical objective*⁴⁶.

L'insistenza sulla conflittualità domestica allontana il modello familiare tratteggiato dall'autore da qualsiasi concezione di armonia e conforto, trasformandolo invece in un'arena di scontri, dove forze contrapposte si misurano. È proprio in questa chiave che si inserisce il riferimento alla sceneggiata napoletana *'O Zappatore*, un elemento che Franchini adopera per mettere in luce quella che definisce la «vergogna dei giovani meridionali per i genitori cafoni»⁴⁷. Oltre all'allusione alla sceneggiata di Libero Bovio, Franchini attinge esplicitamente anche alla sua riduzione cinematografica diretta da Alfonso Brescia, con Mario Merola nel ruolo del protagonista. Nella versione filmica del 1980, il contrasto generazionale tra padre e figlio si traduce in un'esplosione di tensione drammatica, culminando in un confronto tanto fisico quanto metaforico all'interno di una sala da ballo. Questo spazio, che richiama la struttura di un ring o di un tatami, diventa il palcoscenico ideale per l'inevitabile scontro di due sistemi valoriali inconciliabili. L'accurata disposizione degli elementi scenici e il celebre verso conclusivo – «*Addenocchiate e vasame 'sti mmane!*» – conferiscono al momento una valenza rituale, suggellando la sottomissione del figlio come un atto definitivo di umiliazione. Franchini orchestra questi riferimenti con grande abilità, evidenziando come proprio quella battuta rappresenti «la più perentoria richiesta di umiliazione a noi nota»⁴⁸.

L'autore, allora, intreccia il tema delle relazioni familiari con quello del conflitto, tratteggiando i legami parentali come un'arena in cui la lotta non si configura come mero caos, bensì come un confronto disciplinato, scandito da codici rigidi e rituali precisi. Emblematica, in tal senso, è la riflessione contenuta nell'incipit de *Il vecchio lottatore*, racconto pubblicato nel 2020, in cui Franchini stabilisce un parallelismo tra famiglia e combattimento:

L'uso di chiamare “famiglia” un gruppo di lottatori che si allenano insieme è di origine brasiliana. Non avrebbe saputo spiegarne la ragione. Forse perché laggiù i legami di sangue si allentano presto [...] e può apparire di conforto che esista un'altra idea di famiglia, fondata sulla libera scelta di un gruppo di uomini uniti dal sacrificio e dalla fatica⁴⁹.

Questa prospettiva suggerisce un'affinità tra il rapporto genitore-figlio e quello tra maestro e discepolo: entrambi sono governati da una dialettica di obbedienza e ribellione, apprendistato e sfida. Il confronto tra le parti non è mai fine a sé stesso, ma risponde a una

logica precisa, in cui il contrasto non è soltanto inevitabile, ma costitutivo della crescita e della definizione identitaria. La famiglia, dunque, si configura come un campo di forze in cui il riconoscimento reciproco passa attraverso il confronto, sublimando il conflitto in una disciplina che struttura i legami e ne delinea i confini.

È dunque in quest'ottica che la figura di Angela viene introdotta fin dalle primissime battute del romanzo:

Detestare è il verbo più preciso. Non so se la odio, anche se spesso ho pensato di odiarla, ma forse erano sentimenti più miseri e meno radicali quelli che mi ispirava: irritazione, o rabbia. La detesto, neanche l'aborro, nel verbo aborrire c'è un'idea di fiera opposizione della quale il mediocre orrore che lei mi suscita non è degno. Nel detestare è invece implicita una presa di distanza, da un essere umano come da un'idea, e il desiderio di non volerci avere a che fare, di volersi spostare da ogni possibile linea di collisione. Un movimento evasivo facile, se la persona da tenere lontana non è la propria madre⁵⁰.

Già in *L'abusivo*, estendendo tali riflessioni alla figura della nonna – il Locusto – Franchini aveva assimilato l'ambiente familiare a una struttura camorristica⁵¹, dominata da logiche di potere, rancore e maldicenza. Similmente, nel romanzo del 2024, il dialogo con la madre si riduce a una continua contrapposizione di monologhi, intrisi di violenza verbale e di un'inarrestabile volontà di sopraffazione, dove ogni tentativo di comunicazione è destinato a fallire: «[...] ma io lotto con Angela già da molto, da quando ho coscienza di me, e alterno alla foga cieca una passività rassegnata, perché so che parlare con lei non serve»⁵². In questo teatro di conflitti irrisolti, la malattia e la morte si impongono come un'interruzione improvvisa, aprendo un varco nella narrazione. La scrittura non nasce come atto di liberazione o riconciliazione, ma come necessità inevitabile, una reazione alla dissoluzione di un antagonismo che aveva scandito l'intera esistenza del narratore:

Per una volta, scoprendola nella sua postura di cosa abbandonata, mi sono reso conto che è mia madre e che sta morendo e che tutto ciò contro cui ho lottato per tutta la vita si dissolverà con lei, nel vuoto, in un niente⁵³.

La parola scritta non si configura come il mero prolungamento di una battaglia protratta nel tempo, bensì come la traccia di un confronto già consumato, sottraendosi così alla logica di una ricomposizione postuma. L'assenza di una resa dei conti finale è affermata con determinazione: «Non ho cercato nessuna resa dei conti postuma: non è leale battersi coi morti, si lotta contro i vivi, e noi da vivi ci siamo battuti a lungo»⁵⁴.

5. Scrittura e memoria

Se la scrittura svolge una funzione cruciale nell'evocare e rielaborare i ricordi, configurandosi come un autentico museo d'ombre, un diorama della memoria, allora appare evidente come alla rappresentazione che enfatizza il deperimento fisico e la fragilità dell'essere – tratto distintivo della figura materna – si contrapponga quella paterna, che assume connotati differenti e instaura con essa una tensione dialettica. Quest'ultimo si presenta come un uomo calmo e portatore di una cultura solida sebbene ormai in parte obsoleta, «commercialista [...] e però svagato, intellettuale, inconcludente, più interessato alla legatura dei libri e alla voce dei classici che alle maniere con cui la politica fiscale dei governi ricade sui beni e sugli affari dei suoi assistiti»⁵⁵, i cui modi, raffinati e quasi dandistici, gli conferiscono un'aura di discreta eleganza. Pur appearing spesso in secondo piano – come avviene anche nell'*Abusivo* – il padre viene ricordato soprattutto in relazione alla sua morte o collocato in una dimensione eterea, contrapposta in maniera netta alla presenza intensamente materica e terrena della madre. Ad esempio, si consideri il breve sogno riportato in *Acqua, sudore e ghiaccio*, in cui l'io-narrante afferma: «L'ultima immagine che mi rimase di quel sogno atroce era mio padre ritto con la pagaia nell'ombra che calava sul fiume, azzurra, blu, nella nebbia che dal fiume saliva, bianca come il vapore del regno dei morti»⁵⁶.

La scrittura di Franchini instaura con la morte un legame curioso e, in particolar modo, con i luoghi dove la memoria familiare non solo si conserva, ma si cristallizza, assumendo una forma esemplare. Non sorprende, dunque, che l'autore focalizzi la sua attenzione sul rapporto con la tomba del padre, rivelando una marcata idiosincrasia per i cimiteri:

[...] non sono mai andato al cimitero a trovare mio padre, non mi è mai piaciuta l'idea di leggere il suo nome su un cassetto in alto in un colombario. Il culto dei morti dalla mia generazione in poi è cambiato, al cimitero noi ci andiamo meno dei nostri padri. O non ci andiamo affatto⁵⁷.

È importante sottolineare che, al di là del rifiuto di visitare la tomba paterna – che ricorre anche in *Cronaca della fine*⁵⁸ e nella prima delle brevi prose contenute in *Leggere possedere vendere bruciare*⁵⁹ –, anche il rapporto con il padre si iscrive in dinamiche di incomunicabilità, segnate da una distanza che, pur diversa da quella instaurata con la madre, si traduce in profonde fratture relazionali. Tuttavia, mentre la relazione materna è dominata da rabbia e disprezzo, il legame con il padre è attraversato da una tenera e consapevole comprensione. Un episodio particolarmente emblematico, in tal senso, è quello in cui il narratore e il padre, di ritorno da una cena trascorsa in una casa di riposo, viaggiano insieme in macchina. Durante

il tragitto, il padre manifesta una certa insofferenza, spingendo il narratore a reagire con un'osservazione in apparenza innocente: lo accusa di non sopportare nulla e di non essere abituato alle contrarietà. Dopo un breve silenzio, il padre risponde con chiarezza: «Che ne sai tu 'e chello c'aggio supputato io dint' 'a vita mia...»⁶⁰. Queste parole, concise e cariche di significato, colpiscono il narratore con la forza di uno schiaffo, suscitando in lui una consapevolezza improvvisa. Il rossore sulle guance e il gonfiore degli occhi non sono più semplici reazioni fisiologiche, ma il segno tangibile di un'emozione profonda e inattesa: Franchini è sorpreso e scosso dal dolore provato dal padre.

È altrettanto significativo considerare la grossa distanza anagrafica tra padre e figlio, che riflette l'esperienza di una generazione segnata dal periodo tra le due guerre e abituata a tacere il proprio dolore: «Mio padre non ha mai detto niente, per vent'anni, su di sé e i suoi lutti»⁶¹. Questa reticenza nell'esprimere il proprio vissuto emerge solo in rari momenti, rendendo complessa qualsiasi manifestazione emotiva nei confronti dei propri cari. Essa si palesa anche nella condivisione, spesso esitante e impacciata, di una lettera che assume un significato particolare, soprattutto perché riguarda lo zio dell'autore, Antonio, colui che portava il suo stesso nome:

Solo un giorno mi ha allungato una lettera datata 15 marzo 1961, proveniente da Gubbio. [...] È la lettera di un soldato fattosi frate che dopo diciassette anni chiede a mio padre una foto, un cartoncino funebre, un ricordo qualunque del suo fratello caduto. Sono passati molti anni da quando l'ha ricevuta, ma sento ancora la sua emozione nel farmela leggere⁶².

L'episodio costituisce un momento destinato a imprimere un segno indelebile nella vita dell'autore, come dimostra il racconto che dà il titolo alla raccolta *Quando scriviamo da giovani*⁶³, configurandosi così come un vero e proprio dispositivo di memoria. La remora – dove non si tratti addirittura di incapacità – a esprimere le proprie emozioni e di trovare le parole nei momenti cruciali si rivela una delle eredità più gravose che l'io-narrante si trova a gestire.

Le difficoltà comunicative si elevano a nodo cruciale ne *Il fuoco che ti porti dentro*, inscrivendosi come tema cardine all'interno del tessuto familiare e irradiando le loro conseguenze sino all'età adulta. Il linguaggio dell'affetto, lungi dall'essere innato, si configura come una competenza acquisita; in contesti permeati dal silenzio o lacerati dal conflitto, tale processo di apprendimento si rivela lacunoso, incerto, segnato da imperfezioni e frammenti incompleti:

Nelle questioni intime, nei momenti della verità, quando parlare non è più dialettica, ma

un'altra più dolorosa, più coraggiosa, più faticosa cosa, mi accorgerò di essere come mio padre con me quel giorno che mi convoca nel suo studio per parlarmi, ed è svuotato e inerme. Anche a me mancheranno le parole e non verranno i gesti. E anche quando saprò farli, mi resterà dentro il dubbio che non è detto che mi verranno sempre. Ci si mette molto per imparare a vivere, ma a disimparare si fa ancora più in fretta⁶⁴.

Le parole che il protagonista fatica a formulare, unite al desiderio ardente di un contatto fisico capace di colmare il vuoto lasciato dall'insufficienza del linguaggio, evidenziano una frattura profonda, una distanza che non è solo emotiva, ma anche strutturale. Il contrasto tra ciò che viene espresso e ciò che rimane represso o – peggio ancora – malespresso, mette in risalto la dualità tra il soggetto sociale e quello familiare.

Il romanzo familiare ordito da Franchini si configura, in tal modo, come il terreno ideale per esplorare gli ostacoli nella costruzione di un'identità affettiva autonoma, capace di spezzare il silenzio ereditato. Da ciò si può dedurre che, in contrapposizione all'insignificanza dei cimiteri – ridotti a meri depositi fisici della morte, privi della capacità di garantire una persistenza autentica del ricordo – Franchini attribuisce alla scrittura un valore immenso, elevandola a strumento privilegiato per dare senso e profondità alla memoria: la letteratura si impone come il mezzo più potente per costruirla e mantenerla viva nel tempo.

A tal proposito, un sottile nesso emerge osservando le intense pagine che l'autore ha dedicato a Renato Serra, caratterizzate da interrogativi di natura morale e da posizioni spesso ambigue. Esse richiamano quel bilancio a cuore aperto che lo stesso cesenate fece con il suo celebre pamphlet lirico *L'esame di coscienza di un letterato*. Tale accostamento non è casuale, poiché evidenzia il parallelo tra la tensione morale e la ricerca della verità che accomuna entrambi gli scrittori. In Serra, l'esame di coscienza rappresenta il tentativo di comprendere il ruolo dell'intellettuale di fronte alla guerra e alle proprie responsabilità; in Franchini, la medesima tensione si manifesta nella continua interrogazione sul valore della letteratura e sulla sua capacità di testimoniare il reale. Il dubbio che ne scaturisce non mira a fornire risposte definitive, bensì a mantenere viva la domanda, a stimolare un interrogarsi continuo senza adagiarsi su certezze preconfezionate.

Pertanto, se come afferma lo scrittore napoletano in *Un amore ironico e fedele* – prosa che introduce e commenta *Letteratura in conflitto* di Serra – «avere a che fare con una scrittura» equivale ad avere a che fare «con una vita»⁶⁵, è altrettanto vero che il ruolo che egli attribuisce alla letteratura è tra i più elevati e puri. Si tratta di una concezione della scrittura che non si limita alla sola dimensione estetica o comunicativa, configurandosi come un'esperienza esistenziale, un modo di abitare il mondo e di confrontarsi con la propria interiorità: essa non

è semplicemente uno strumento di comunicazione, ma rappresenta una forma di vita, un dialogo ininterrotto con sé stessi e con gli altri.

Si può allora richiamare l'aneddoto che Franchini affida alle pagine del breve romanzo *Signore delle lacrime*, in cui un padre morente lascia alla figlia un quaderno contenente un racconto ambientato all'epoca del suo concepimento: «Era un quaderno di poche pagine, il succo faticato di un uomo che non aveva confidenza con la scrittura ma la sensibilità di volersene servire per un caso eccezionale»⁶⁶. Questo episodio, nella sua apparente semplicità, racchiude una poetica della scrittura intesa come lascito, come eredità simbolica tramandata tra generazioni. Essa emerge non soltanto come un gesto di memoria, ma come un atto profondamente umano, un tentativo di imprimere significato all'esperienza e di lasciare una traccia che possa sopravvivere alla transitorietà della vita individuale. Tale prospettiva si innesta direttamente nella riflessione sul tema della memoria: laddove i cimiteri si rivelano incapaci di custodire autenticamente il ricordo, è la scrittura a ergersi quale strumento privilegiato, chiamato a preservare e trasmettere il senso profondo dell'esistenza. In questa direzione si può interpretare la strategia narrativa di Franchini, la quale sembra inscrivere entro un orizzonte di senso che trova una formulazione lucida nelle parole di Dominique Viart, il quale mette in luce una tendenza significativa della letteratura contemporanea:

Or, à cette intériorité désormais inaccessible, certains écrivains choisissent de substituer une enquête sur leur antériorité, respectant en cela la théorie psychanalytique elle-même, qui considère que le sujet se constitue aux premiers temps de la prime enfance, en héritant de ce que l'on appellerait aujourd'hui l'ethos parental⁶⁷.

Ci si interroga, pertanto, se la letteratura non rappresenti, in ultima istanza, un lascito – spesso doloroso e travagliato – che si perpetua attraverso il susseguirsi delle generazioni, la confluenza di quell'antériorità e interiorità sulla quale si è soffermato Viart. In tale prospettiva, la scrittura non si limita a configurarsi quale mero strumento di autoespressione, ma si erge a ponte tra le dimensioni del passato e del futuro, un dialogo muto e insieme vibrante fra colui che scrive e colui che leggerà, incarnando simultaneamente testimonianza e interrogazione, presenza e sottrazione, memoria e oblio. E tuttavia, per quanto possa apparire tale, essa non si declina mai come gesto terapeutico, né si propone quale tentativo di pacificazione interiore, né tantomeno si offre come narrazione di quella «ferita da medicare»⁶⁸. Al contrario, la letteratura si impone quale esercizio di nitida e impietosa consapevolezza, una pratica volta a sondare il dolore senza l'illusione di risolverlo, a conferire forma all'inafferrabile, a trattenere, sia pure per un breve istante, ciò che altrimenti scivolerebbe irrimediabilmente nell'oblio. In questa tensione tra il desiderio di fissare il

ricordo e l'impossibilità di renderlo definitivamente vivo, si compie il destino ultimo della scrittura: non un rifugio, ma uno strumento di confronto, un incessante interrogarsi sul senso dell'esistenza e sulla fragilità della memoria.

6. Conclusioni

In conclusione, definire *Il fuoco che ti porti dentro* un "romanzo di famiglia" non implica ridurlo a una mera cronaca intima o a un'evocazione del vissuto; al contrario, questa etichetta funge da lente che ingrandisce le fragilità dell'esistenza, scrutando le contraddizioni di un passato che continua a riverberare nel presente, intrecciate nel racconto di Franchini. È in questa doppia vocazione – testimonianza e interrogazione – che si radica la forza della sua scrittura: un tentativo di fare i conti con la vita, eppure inevitabilmente intriso delle stesse incertezze e vulnerabilità che si propone di esplorare. Invero, nel 2003 Franchini si lasciava sfiorare da un'amara consapevolezza circa l'inanità della letteratura di fronte all'implacabile trascorrere del tempo, quasi fosse destinata a soccombere laddove la tradizione le attribuisce il potere di resistervi:

Se anche la letteratura ha il suo tempo, se patisce alcune debolezze dell'umano, essa rischia, almeno per quanto mi riguarda, di essere perduta anche su un altro fronte dove invece, di solito, secondo la vulgata, riesce vittoriosa: quello di chiudere i conti con la vita⁶⁹.

Nondimeno, con quest'ultima prova narrativa, l'autore sembra superare la tentazione della resa per trasformare la scrittura in un atto che si fa gesto di memoria, strumento di confronto con il destino. La letteratura diventa così un ponte fragile, eppure imprescindibile, tra il dolore e l'esigenza ineludibile di conferire un senso all'esistenza. La parola scritta assume il valore di rito di passaggio, si fa materia viva che indaga le lacerazioni e le riconciliazioni che segnano il legame tra individuo e famiglia, tracciando un percorso ininterrotto di metamorfosi.

GIUSEPPE D'ANGELO

Note

* L'autore desidera ringraziare l'anonimo revisore per le penetranti e stimolanti osservazioni.

¹ Cfr. M. Robert, *Roman des origines, origines du roman* [1972], Paris, Gallimard, 2013; Yi-Ling Ru, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, New York, Peter Lang, 1992; S. Calabrese, *Cicli, genealogie e alter forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, vol. IV, 2003, pp. 611-640; M. Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», XIII, 2005, pp. 95-125; E. Abignente, *Rami nel tempo. memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Roma, Donzelli, 2021; F. Danelon, *Il nodo, il nido. Il romanzo matrimoniale dopo l'Unità d'Italia*, Venezia, Marsilio, 2022.

² A tal proposito, sono quanto mai utili le considerazioni contenute in E. Abignente, *Memorie di famiglia un genere ibrido*, in «Enthymema», XX, 2017, pp. 7-9.

³ Cfr. i recenti studi di D. Viart, *Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire*, in «Cahiers ERTA», 2019, n. 19, pp. 9-40 e Id., *Filiations familiales versus récit de filiation. Pour une topographie de la famille en littérature*, in *Écritures contemporaines, Le roman contemporain de la famille*, a cura di S. Coyault, Ch. Jérusalem, G. Turin, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015, pp. 17-35; nonché i contributi di L. Demanze, *Sang d'encre. Filiation et mélancolie dans la littérature contemporaine*, in *Écritures contemporaines, Le roman contemporain de la famille*, a cura di S. Coyault, Ch. Jérusalem, G. Turin, Paris, Lettres Modernes Minard, 2016, pp. 37-49 e Id., *Encres orphelins. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008, pp. 35-38.

⁴ Cfr. D. Viart, *Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire*, in «Cahiers ERTA», 2019, n. 19, p. 32: «la grande plasticité littéraire des récits de filiation, capables, comme le roman, d'accueillir des esthétiques et des pratiques diverses».

⁵ Cfr., oltre ai già menzionati saggi del 2017 e del 2021, il recente E. Abignente, «Par un trou dans le mur». *Memoria degli avi e quête identitaria in Fadéla M'Rabet, Nina Bouraoui e Igiaba Scego*, in «Status Quaestionis», XXIII, 2023, pp. 169-185.

⁶ Cfr. Yi-Ling Ru, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, cit., p. 2: «first, it deals realistically with a family's evolution through several generations; second, family rites play an important role and are faithfully recreated in both their familial and communal contexts; third, the primary theme of the novel always focuses on the decline of a family; and fourth, such a novel has a peculiar narrative form which is woven vertically along the chronological order through time and horizontally among the family relationships».

⁷ Sotto questo aspetto è importante notare come i nessi tra narrazione autobiografica e romanzo familiare finiscano per avere numerosi punti di intersezione. A tal proposito, si rimanda agli studi di Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986; U. Musarra-Schroder, *Narviso e lo specchio. Il romanzo moderno in prima persona*, Roma, Bulzoni, 1989; A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990; B. Anglani, *I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Roma-Bari, Laterza, 1996; M. Guglielminetti, *Dalla parte dell'io. Modi e forme della scrittura autobiografica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

⁸ E. Abignente, «Par un trou dans le mur». *Memoria degli avi e quête identitaria in Fadéla M'Rabet, Nina Bouraoui e Igiaba Scego*, op. cit., p. 170.

⁹ D. La Monaca, *Poetica e scrittura diaristica. Italo Svevo Elsa Morante*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2005, p. 7.

¹⁰ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, pag. 84.

¹¹ Cfr. L. Goldmann, *Per una sociologia del romanzo. Una ricerca esemplare sui rapporti tra letteratura e società*, Milano, Bompiani, 1981, pp. 7-32.

¹² D. Viart, *Filiations littéraires*, in «Écritures contemporaines», n. 2, 1999, p. 119.

¹³ La concezione sociologica di Goldmann si radica nella teoria del rispecchiamento estetico, fulcro del sistema marxista di György Lukács, e si sviluppa in continuità con la grande tradizione filosofica occidentale, trovando in Aristotele un riferimento imprescindibile. Al centro di questa visione si colloca il rifiuto di ogni interpretazione naturalistica dell'arte: il rispecchiamento non è una semplice riproduzione della realtà, ma un processo dialettico in cui l'artista, lungi dall'essere un mero copista, seleziona, interpreta e trasfigura l'esperienza oggettiva in forme artistiche dotate di senso. Tale principio, come attestano le riflessioni di Lukács (*Il significato attuale del realismo critico*, in *Scritti sul realismo*, Torino, Einaudi, 1978, vol. I, pp. 853-857), si impone con forza nell'architettura teorica di Goldmann, permeandola in modo quasi onnipresente.

¹⁴ Su tutti cfr., J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 2014.

¹⁵ L. Demanze, *Encres orphelins. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, cit., p. 9.

¹⁶ Cfr. E. Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in «Enthymema», XX, 2017, pp. 88-111.

¹⁷ Cfr. A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002 e S. Ercolino, *Il romanzo saggio*, Milano, Bompiani, 2017.

¹⁸ A. Franchini, *Il fuoco che ti porti dentro*, Venezia, Marsilio, 2024, p. 214. D'ora in poi si userà la sigla FPD.

¹⁹ L. Sciascia, *Le zìe di Sicilia* [27 gennaio 1974], intervista di F. Leosini, in «L'Espresso», 27 dicembre 2020, p. 80.

- ²⁰ FPD, cit., p. 214.
- ²¹ A. Franchini, *Ghiaccio*, in *Acqua, sudore e ghiaccio* [1998], 2^a ed., Venezia, Marsilio, 2003, pp. 244-245 (233-276).
- ²² Id., *L'abusivo* [2001], Venezia, Marsilio, 2020, p. 136.
- ²³ FPD, cit., p. 215.
- ²⁴ FPD, cit., p. 9.
- ²⁵ FPD, cit., p. 213.
- ²⁶ A. Franchini, *Quando vi ucciderete, maestro?* [1996], Venezia, Marsilio, 2019, p. 147.
- ²⁷ FPD, cit., p. 217.
- ²⁸ FPD, cit., p. 216.
- ²⁹ Cfr. F. Pellizzi, «In scrittura la materia della vita». *Antonio Franchini e Edoardo Albinati tra non-fiction e racconto*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», a. XXVII, n. 51, 2006, pp. 57-68.
- ³⁰ FPD, cit., p. 31.
- ³¹ A. Franchini, *Quando vi ucciderete, maestro?*, cit., p. 142.
- ³² Yi-Ling Ru, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, cit., p. 13.
- ³³ Sull'argomento cfr. anche E. Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, cit., pp. 127-144.
- ³⁴ C. Pontecorvo, F. Arcidiacono, *Introduzione*, in C. Pontecorvo, F. Arcidiacono (a cura di), *Famiglie all'italiana. Parlare a tavola*, Milano, Raffaello Cortina, 2007, p. xvi.
- ³⁵ FPD, cit., p. 215.
- ³⁶ Cfr. A. Franchini, *L'abusivo*, op. cit., pp. 201-203.
- ³⁷ FPD, cit., p. 194.
- ³⁸ FPD, cit., p. 149.
- ³⁹ FPD, cit., pp. 205-206.
- ⁴⁰ L. Demanze, *Encres orphelins. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, cit., p. 14.
- ⁴¹ FPD, cit., pp. 194-195.
- ⁴² FPD, cit., pp. 17-18.
- ⁴³ FPD, cit., p. 17.
- ⁴⁴ FPD, cit., p. 195.
- ⁴⁵ FPD, cit., p. 69.
- ⁴⁶ Ch. Flint, *Family Fictions. Narrative and Domestic Relations in Britain, 1688-1798*, Palo Alto (CA), Stanford University Press, 1998, p. 38.
- ⁴⁷ FPD, cit., p. 80.
- ⁴⁸ FPD, cit., p. 82.
- ⁴⁹ A. Franchini, *Il vecchio lottatore*, in *Il vecchio lottatore e altri racconti postemingueiani*, Milano, Enne Enne Editore, 2020, p. 191.
- ⁵⁰ FPD, cit., pp. 9-10.
- ⁵¹ Si tratta beninteso di una delle direttrici narrative che Franchini ha affidato all'*Abusivo*, e a riprova di ciò, cfr.: «L'intento era quello di mostrare come certi meccanismi di violenza, di sopraffazione, di amoralità fossero latenti nelle relazioni private della società meridionale, anche borghese, prima ancora che nella criminalità organizzata» (FPD: 214).
- ⁵² FPD, cit., pp. 90-91.
- ⁵³ FPD, cit., p. 10.
- ⁵⁴ FPD, cit., p. 215.
- ⁵⁵ FPD, cit., p. 53.
- ⁵⁶ A. Franchini, *Acqua*, in *Acqua, sudore e ghiaccio*, op. cit., p. 96.
- ⁵⁷ FPD, cit., pp. 212-213.
- ⁵⁸ Cfr. Id., *Cronaca della fine* [2003], Venezia, Marsilio, 2019, p. 212: «Io non sono mai andato sulla tomba di mio padre. Non me n'è mai venuta la voglia. Per me non significa niente».
- ⁵⁹ Cfr. Id., *I libri di mio padre*, in *Leggere possedere vendere bruciare*, Venezia, Marsilio, 2022, p. 11: «Nemmeno sulla tua tomba sono mai venuto. Non ci sei solo tu in quel falansterio di loculi – ho sempre pensato per assolvermi – è un condominio di ceneri e ossa».
- ⁶⁰ FPD, cit., p. 92.
- ⁶¹ FPD, cit., p. 92.
- ⁶² FPD, cit., p. 92.
- ⁶³ Cfr. Id., *Quando scriviamo da giovani*, in *Quando scriviamo da giovani* [1996], 2^a ed., Cava de' Tirreni (SA), Avagliano Editore, 2003, p. 245: «Era una lettera indirizzata a mio padre da un prete che, prima di chiudersi in convento, era stato commilitone del suo fratello morto in guerra. [...] Forse era il documento scritto più commuovente e

bello in cui la sua vita si fosse mai imbattuta. Cominciava con: caro signore, lei certo si chiederà chi sia quest'umile frate che le scrive da un convento dell'Umbria... chiedeva che mio padre gli mandasse un ricordo qualsiasi, un disegno, una lettera, di quel caduto che era stato suo amico».

⁶⁴ FPD, cit., pp. 93-94.

⁶⁵ Id., *Un amore ironico e fedele*, in R. Serra, *Letteratura in conflitto*, Milano, Claudio Gallone Editore, 1998, p. xxvi.

⁶⁶ Id., *Signore delle lacrime* [2010], Venezia, Marsilio, 2020, p. 82.

⁶⁷ D. Viart, *Le récit de filiation*, in *Héritage, filiation, transmission*, a cura di Ch. Chelebourg *et al.*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2011 (consultabile on-line all'indirizzo <https://books.openedition.org/pucl/4197>).

⁶⁸ FPD, cit., p. 214.

⁶⁹ A. Franchini, *Rileggersi da adulti*, in *Quando scriviamo da giovani*, cit., p. 253.