

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>Athénopis</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

LA FAMIGLIA E LE CASE:
ALTHÉNOPSIS DI FABRIZIA RAMONDINO

Il contributo si focalizza sul primo romanzo di Fabrizia Ramondino, Althénopsis (Einaudi, 1981). Il testo, frutto di una fusione tra due parti scritte in momenti diversi, narra la vita di una donna dall'infanzia alla maturità, legata strettamente a quella della madre e dei suoi familiari. L'obiettivo è mostrare come l'autrice utilizzi la famiglia, gli spazi e le fonti (tra cui La cognizione del dolore di Carlo Emilio Gadda) per realizzare un'opera sperimentale il cui tema principale è la formazione della protagonista.

Parole chiave: *famiglia, casa, spazio, Bildung, sperimentalismo, scrittura femminile*

The contribution focuses on Fabrizia Ramondino's first novel, Althénopsis (Einaudi, 1981). This work, which consists of two parts written in different times, narrates a life of a woman from childhood to maturity, drawing connections between the protagonist's experiences and the stories of her mother and of her family. This article aims to highlight how the author uses family, spaces and sources (including La cognizione del dolore by Carlo Emilio Gadda) to create an experimental coming of age novel.

Keywords: *family, house, space, Bildung, experimentalism, women's writings*

Althénopis, pubblicato da Einaudi nel 1981, può essere considerato un romanzo di famiglia *sui generis*, dal momento che non racconta propriamente una saga familiare e non presenta molte delle caratteristiche che la critica attribuisce a questo genere di testi. La narratrice, parlando in prima persona, compie un percorso di formazione personale e artistica accompagnato e, a seconda dei casi, frenato o stimolato dai membri della famiglia, in particolare la madre e la nonna, e poi gli zii. Un tratto peculiare dell'opera è l'importanza attribuita allo spazio, soprattutto alle case, punti di incontro tra le generazioni e luoghi simbolici che assumono di volta in volta significati diversi. Questo contributo mira ad analizzare il ruolo svolto dalla compagine familiare nello sviluppo della protagonista, tenendo conto dell'impatto esercitato sull'autrice dalla sua fonte dichiarata, *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda, uscita in volume nel 1963. Ramondino scrive alcune pagine negli anni Sessanta dopo la lettura dell'opera gaddiana, divenute in seguito l'ultima sezione di *Althénopis*, le cui due parti precedenti verranno composte tra il 1977 e il 1979. Tale operazione, tuttavia, non segue «la logica del patchwork¹» – riprendendo un'affermazione di Silvio Perrella – ma è un progetto consapevole e meditato. La scrittrice, infatti, raccontando il declino economico e sociale del suo nucleo familiare in concomitanza con la maturazione del personaggio principale, organizza la materia narrativa in modo da farla culminare nella morte della madre. Analizzando le parti scritte in prima persona, inoltre, si noterà come *La cognizione* sia stata una fonte anche per queste, in cui ritornano – oltre alla descrizione della figura materna – temi e stilemi gaddiani, come la critica alla borghesia e alle apparenze e l'uso del paratesto.

1. *Althénopis*, romanzo familiare *sui generis*

La scrittura di Fabrizia Ramondino prende le mosse quasi sempre dall'autobiografia, tuttavia, l'autrice non si limita semplicemente a raccontare il proprio vissuto o quello di altre persone realmente esistite. Si può osservare che nella sua produzione narrativa la realtà funge da canovaccio su cui l'immaginazione lavora costruendo personaggi ed eventi finzionali, facilmente riconducibili alla biografia dell'autrice empirica. *Althénopis* si presenta come una *fiction* già dal titolo – la città che si cela dietro lo pseudonimo è Napoli – e, come già ricordato, è frutto di una lunga gestazione e di un audace assemblaggio di testi. Gli spaccati biografici inseriti nella trasposizione letteraria si riferiscono al periodo compreso tra il 1944 e il 1948 quando, a seguito della carcerazione a Tangeri di Ferruccio Ramondino – padre dell'autrice – la madre Pia Mosca con i tre figli si trasferì da Maiorca a Santa Maria di Massa Lubrese (Santa Maria del Mare nel romanzo), località nei pressi di Sorrento, per sottrarsi ai bombardamenti. In seguito, si parla degli anni 1950-1954, in cui la famiglia tornò a Napoli

dalla Francia dopo la morte improvvisa del padre e venne ospitata da vari zii, fino alla partenza di Fabrizia per la Germania. Nel 1958 l'autrice rientrò in Italia e andò a vivere a Napoli con sua madre, che morì nel 1965²; tale evento luttuoso e la lettura de *La cognizione del dolore* di Gadda la spinsero a sublimare la sofferenza nella scrittura.

Ripercorrendo le più recenti teorie elaborate dalla critica, è possibile evidenziare alcune peculiarità che differenziano l'opera di Ramondino dal romanzo familiare *tout court*. Stefano Calabrese individua quattro caratteristiche fondamentali del *family novel*: porzioni di tempo narrato assai ampie, segnate dal susseguirsi di tre o quattro generazioni, un'accentuata ricorsività dei riti familiari, declino e conflittualità intra-familiare, equilibrio tra dimensione diacronica (intergenerazionale) e sincronica (intragenerazionale³). Facendo riferimento a questa efficace sintesi, si può affermare che *Althénopis* è un romanzo di famiglia particolare, in quanto le generazioni non sono al centro della narrazione, non vi è una ricorsività di riti e l'unico conflitto realmente preso in esame è quello tra madre e figlia. Inoltre, il narratore non è onnisciente, come accade in celebri saghe come *I Buddenbrook*, ma – almeno nelle prime due parti dell'opera (*Santa Maria del Mare* e *Le case degli zii*) – racconta in prima persona. Su quest'ultimo aspetto si esprime Elisabetta Abignente, affermando che si possono considerare romanzi familiari molti testi composti negli ultimi cinquant'anni in cui le caratteristiche del genere non sono interamente presenti. In particolare, opere che non parlano di più generazioni e in cui il narratore è un testimone interno alla diegesi il quale, pur non essendo il vero protagonista, si esprime in prima persona⁴. La studiosa definisce efficacemente tale tipologia di testi «romanzi familiari di stampo autobiografico», in cui le vicende della famiglia sono filtrate attraverso il punto di vista di uno dei suoi membri. Il narratore è quindi intradiegetico, prevalentemente eterodiegetico, e si utilizza la focalizzazione interna, coincidente in molti casi con il suo punto di vista. Queste caratteristiche, individuate da Abignente prendendo come modello *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg, sono riscontrabili nell'opera di Ramondino, in cui lo sviluppo della personalità della narratrice – caratteristico della scrittura autobiografica – è preponderante, ma si racconta anche la storia del nucleo familiare, colto nella propria dimensione plurale e comunitaria⁵. Si può notare che in *Althénopis* la famiglia, presentata sia come gruppo sia tramite i singoli membri, viene valorizzata nella misura in cui incide sulla formazione della protagonista.

Altro tratto tipico del romanzo familiare è la coscienza generazionale dei personaggi. A tal proposito, Rossana Chianura sostiene che ogni membro ha la consapevolezza di essere l'anello di una catena parentale di cui spesso si cerca di ritrovare l'origine nel momento in cui un'epoca si sta chiudendo, e sottolinea l'importanza dell'inizio e della fine in tale tipo di

narrazione⁶. Nell'opera di Ramondino non è vi è alcuna indagine o tentativo di ricostruire le radici del nucleo familiare, ma si mette in risalto prettamente la linea femminile. All'inizio della diegesi, infatti, si parla della nonna, che dà il titolo al primo capitolo, e la narrazione si chiude sulla morte della madre, evento considerato punto di cesura tra un prima e un dopo e passaggio fondamentale nella formazione dell'autrice. Per Fabrizia Ramondino la scrittura, profondamente legata al ricordo e alla memoria, non è solo un modo per tenere in vita il passato, ma ha anche una funzione terapeutica in quanto permette di elaborare il lutto e disciplinare le emozioni e l'immaginazione⁷. Un'ulteriore differenza tra l'opera ramondiniana e altri romanzi di famiglia è costituita dall'uso della lingua. In *Lessico familiare*, ad esempio, vengono riproposti nello scritto tratti tipici dell'oralità, mediante l'utilizzo di anacoluti, ripetizioni lessicali, frasi ridondanti, pronomi allocutivi e la prevalenza all'interno dei dialoghi della funzione fatica e conativa⁸. Al contrario, in *Althénopis* il linguaggio, nonostante presenti termini dialettali e parole appartenenti a lingue straniere, è particolarmente curato, i dialoghi e il discorso diretto non hanno un particolare rilievo ed è prevalente la mimesi, in particolare la descrizione degli spazi interni.

Ulteriore elemento caratterizzante il *family novel* messo in evidenza da Rossana Chianura è la dimora familiare. La studiosa osserva che, quando il romanzo si concentra sulla fine di un'epoca, spesso la casa viene rappresentata disforicamente, ad esempio tramite la vendita o la cessione ad un altro nucleo familiare, il protrarsi di uno stato di abbandono, la riprogettazione continua e irrazionale degli spazi comuni, il progressivo allontanamento dei membri della famiglia a seguito di trasferimenti, morti o matrimoni⁹. Anche su questo punto l'opera di Ramondino presenta delle peculiarità. In *Althénopis* non si parla di una sola casa, ma delle tante abitazioni in cui la narratrice, la madre e i fratelli vengono ospitati per poi uscirne e cercare un altro posto dove abitare. Il senso di sradicamento, che permea l'intero testo, è riconducibile ai tanti trasferimenti del nucleo familiare, ma assume anche una connotazione psicologica legata alla prematura scomparsa della figura paterna. A fronte di ciò, si può inferire che l'autrice considera la scrittura come un mezzo per ridare solidità alla compagine familiare, tramite il ricordo delle abitazioni dei parenti che vengono descritte dettagliatamente.

La critica ha rilevato, inoltre, che spesso nel *family novel* vi è una pluralità di registri espressivi, difatti il racconto delle origini della famiglia è caratterizzato da un tono prevalentemente epico, mentre per le storie delle ultime generazioni si utilizza un tono riflessivo e psicologico¹⁰. Domenico Scarpa ha distinto le diverse modalità narrative impiegate da Ramondino: nella prima parte l'autrice utilizza una «lingua fluente e cromatica»,

che riveste la realtà di «un'aura concreta e volatile, terrosa e mitologica», nella seconda parte viene adottato «uno stile-spola in cui persone e abitazioni si infilano una dopo l'altra», mentre nell'ultima vi è un «periodare breve, contratto e scheggiato» che indicherebbe il gelo sceso sul rapporto tra madre e figlia¹¹. Pur condividendo queste osservazioni, ritengo che la varietà stilistica possa essere spiegata tenendo conto sia del tempo della scrittura, sia del tempo della storia. Come già ricordato, il romanzo viene pubblicato nel 1981 ma è frutto della fusione tra un blocco testuale scritto *post* 1965 – anno della morte di Pia Mosca – e altri due composti circa dieci anni dopo. È ovvio che la distanza cronologica comporti necessariamente un mutamento nello stile autoriale, ma si deve altresì considerare che nella prima parte la voce narrante assume il punto di vista di una bambina, nella seconda, invece, a raccontare è un'adolescente da poco orfana di padre, alle prese con tutte le paure e insicurezze tipiche di quel delicato periodo di vita, mentre nell'ultima parte l'autrice tenta di sublimare la morte della madre, utilizzando la terza persona e distaccandosi dal proprio vissuto scegliendo come personaggi due figure archetipiche (Madre e Figlia).

2. La scrittura femminile e gli spazi interni: il ruolo delle case nel romanzo di Ramondino

Per raccontare la sua vita e alcuni spezzoni della propria storia familiare Ramondino sceglie di descrivere le case, riportando sulla pagina i mobili, gli arredi e gli oggetti. È significativo che nel suo primo romanzo l'autrice dia particolare rilievo agli interni, in quanto la scrittura femminile, fin dai suoi esordi, si è focalizzata sul racconto dell'intimità, dell'interiorità e degli spazi chiusi. Il passo che meglio chiarisce il connubio donna/spazio domestico si legge in *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf¹². L'autrice inglese sostiene che gli interni sono pervasi dalla creatività femminile e che questa deve necessariamente prendere forma in un testo, in un dipinto o nell'impegno politico; ciò accade perché le donne hanno storicamente abitato le stanze. È interessante notare come nella sua concezione la reclusione forzata non sia stata soltanto un limite, ma anche uno stimolo per sviluppare le proprie doti artistiche. Le opere di Ramondino sono spesso ambientate in luoghi chiusi (case, ville) o separati (isole) che hanno un legame con la narrazione: ad esempio, Ventotene ne *L'isola riflessa* viene paragonata al quaderno su cui si scrive, mentre in *Guerra di infanzia e di Spagna* la bambina protagonista trascorre molto tempo in cucina ad ascoltare le storie della balia maiorchina Dida e delle altre persone di servizio. Elisabetta Rasy, parlando dei generi letterari “riservati” alle donne fino al tardo Ottocento (lettera, autobiografia, diario, romanzo sentimentale), sottolinea come in essi vi sia un richiamo immediato all'esperienza cardine

della vita femminile, quella del chiuso, del privato, riconducibile all'intimità stessa:

Nel momento in cui le donne vengono legittimate dall'ufficialità letteraria, questa scrittura privata, cioè scrittura dell'interno, funziona dentro ciascuna di loro come una vera e propria tradizione collettiva. Vive in ogni donna scrittrice esattamente come la creatività orale o tutte le altre esperienze (la cura dei bambini e dei morti, la cottura dei cibi, il tessere e il ricamare, truccarsi e vestirsi) che da secoli formano l'orizzonte del femminile¹³.

Anche Paola Blaloch adotta la stessa linea interpretativa, sostenendo come sia fisiologico per un'autrice descrivere gli spazi chiusi e circoscritti, poiché nel corso dei secoli le donne hanno condotto in quei luoghi una vita segregata. La stanza, la soffitta, la cella del convento rappresentano un mondo separato, una negazione imposta dalla società e dalla cultura maschile, ma anche un luogo da cui partire per ritrovare una propria peculiare identità¹⁴. Tra gli esempi portati dalla studiosa sul rapporto donne/scrittura/interni è interessante un passo tratto da *L'approdo invisibile* di Grazia Livi, in cui l'autrice afferma che la stanza è l'unica misura a lei congeniale, quella a cui anela da sempre poiché è la sola che sappia «difendere, preservare, fondere l'ignoto e il noto nella penombra di uno stile di vita», «l'unica che si sposi realmente alla donna e al suo profondo bisogno di raccogliersi, misurando tutti i significati dell'esistenza sulla conchiglia dell'io¹⁵». Le scrittrici, una volta raggiunta l'emancipazione, hanno dato voce alle esperienze di tutte le donne confinate negli interni, sono divenute attente investigatrici dell'interiorità tramite le scritture dell'io, utilizzate come strumenti per dimostrare il loro talento artistico. La riflessione di Blaloch si può applicare ad *Althénopsis*, in cui l'autrice racconta la propria formazione personale, intellettuale ed emotiva all'interno della famiglia, dando particolare risalto alla creatività. La narrazione, infatti, si sofferma su personaggi che hanno doti artistiche o abilità manuali. Novella Bellucci, in particolare, ha rilevato la presenza di questo doppio percorso di crescita, affermando che la trama romanzesca, caratterizzata da una lunga gestazione, è nata dalla necessità di dare forma a vissuti psichici molteplici, complessi e contraddittori – quelli dei familiari – che dovevano essere narrati e compresi «per acquistare possibilità di vita feconda, sia nella generatività biologica (diventare madre) che nella generatività letteraria (diventare scrittrice¹⁶)».

Ne *La poetica dello spazio* Gaston Bachelard afferma che la casa ha un valore simbolico strettamente legato alla custodia, alla protezione e al sogno, in quanto l'individuo, prima di entrare a contatto con il mondo esterno, nasce in una abitazione che fa le veci della culla. Man mano che il soggetto cresce, l'immaginazione (*rêverie*) e la memoria lavorano insieme e

tendono a costruire «muri», pertanto, la casa diventa il luogo dei ricordi e delle fantasie della persona, protettrice delle *réveries*, e viene rappresentata con una serie di immagini. Accanto alla dimora reale, quindi, con le persone, le stanze e gli oggetti, ne esiste una simbolica, che si può evocare solo tramite un atto creativo¹⁷. Ramondino nella sua opera di esordio sembra dare forma concreta a queste riflessioni teoriche. Descrivendo le varie abitazioni occupate nel secondo dopoguerra con il supporto dei ricordi e dell'immaginazione, la scrittrice riesce a trasformare i luoghi reali in uno spazio narrativo in cui dare sfogo alla propria creatività.

Partendo dalle soglie del romanzo, si può riflettere sul tono e sull'andamento della narrazione. Ognuna delle tre parti in cui il testo è diviso presenta un titolo e una frase in esergo. L'autrice ha dichiarato di aver ripreso da Savinio l'utilizzo delle epigrafi, le quali hanno il compito di «aprire la vita» del libro che ci si accinge a leggere¹⁸. *Santa Maria del Mare* è introdotta da una citazione in spagnolo tratta dal *Don Chisciotte* di Cervantes¹⁹. Novella Bellucci sottolinea l'uso della lingua dell'infanzia, vista come età dell'oro e tempo perduto che solo l'atto della scrittura può far rivivere²⁰. La sezione *Le case degli zii* parla dell'adolescenza ed è introdotta da una frase tratta da *Le mille e una notte*: «Allah mi trasse a riva per serbarmi ad altri naufragi²¹». Come sostiene Ritter-Santini, il naufragio simboleggia sia il periodo adolescenziale in genere, sia l'età adulta, in cui alcuni pezzi di sé andranno perduti²². Il titolo («Prepara la tua casa») e l'epigrafe della terza parte sono entrambi in lingua tedesca e sono tratti rispettivamente dalla *Cantata op. 106* di Bach e dal *Requiem tedesco* di Brahms. L'immagine della casa introduce la descrizione degli interni di un'ultima abitazione, in cui avverrà «l'altro naufragio» – come si legge nell'*incipit*²³ del primo capitolo (*Ritorno dal Nord*) –, la morte della madre, preparata dal *Requiem*, un verso del quale viene scelto come titolo dell'ultimo capitolo del libro. Si può notare che nel romanzo vi è una tendenza al “restringimento”, corrispondente al raggiungimento della piena maturità della protagonista. L'inizio è caratterizzato dall'ampiezza, infatti il titolo della prima parte indica una città (di cui vengono descritte le ville, i sentieri, la piazza), nella seconda invece la voce narrante parla di luoghi chiusi – le abitazioni di vari parenti – che indicano un'itineranza reale ma anche la ricerca di una propria identità nell'età dello sviluppo, fino ad arrivare all'ultima dimora in cui la madre in un certo senso partorisce di nuovo, segnando il passaggio della figlia all'età adulta.

3. **Santa Maria del Mare: l'infanzia tra la madre e la nonna.**

L'infanzia è un periodo spensierato per la narratrice, che ricostruisce il passato a distanza di anni, ripercorrendo i suoi ricordi. Tra i giochi, le bravate, le avventure di un gruppo di bambini emergono due figure: la madre e la nonna. Quest'ultima, che tornerà in

altre opere di Ramondino, apre il libro – il primo capitolo è intitolato *La nonna* – ed è l'unico personaggio di cui viene raccontata la vita dall'inizio alla fine. Come osserva acutamente Novella Bellucci, la nonna è una figura della dismisura perché caratterizzata dagli eccessi, dall'estro, dagli sprechi e le stravaganze²⁴, mentre la madre è emblema di equilibrio e razionalità. Le due donne incarnano agli occhi della bambina il principio di piacere e quello di realtà, dal momento che la nonna rappresenta gli impulsi e il desiderio, la madre, invece, tiene a freno tutti gli istinti ed è assalita dalle preoccupazioni²⁵ (i pensieri); il primo confronto tra loro viene fatto parlando del diverso odore delle mani²⁶. Fin dall'inizio si comprende come la narratrice si identifichi maggiormente con la nonna²⁷ e ciò crea una scissione tra lei e la figura materna, con cui si instaura immediatamente un conflitto. L'attrattiva esercitata dall'anziana sulla nipote è legata principalmente all'infrazione delle regole, al prevalere in lei della dimensione corporea e della creatività. La nonna ha il dono di modificare la realtà, ad esempio tramite il cucito²⁸ – attività etimologicamente collegata all'atto della scrittura (*texĕre / textus*) – ma è anche in grado di comporre canzoni al pianoforte e poesie in dialetto napoletano, passioni per le quali viene criticata. Fondamentale per la formazione della futura scrittrice sono i racconti della nonna, che hanno ad oggetto i santi, in particolare i martiri, le storie di famiglia e i poveri. Oltre a questo, la donna rappresenta la libertà dai vincoli ed è una creatura totalmente corporea: considerata dai parenti peccatrice e colpevole perché non ha avuto un rapporto sereno con il marito, è guardata con sospetto per i suoi eccessi di affetto verso il nipote prigioniero e verso il fratello, o perché legge i versi d'amore di de Musset e li postilla in francese con frasi ambigue. A questo personaggio "carnale", dalla spiccata emotività, si contrappone la madre. La donna viene descritta come anaffettiva, vittima delle apparenze, ossessionata dal risparmio e priva di capacità immaginative («Costretta a difendere con puntiglio quotidiano la vita, era diventata così prosaica, da non credere né alle favole né alla morte né all'amore²⁹»). Nell'accostamento della figura materna alla natura si percepisce una nota ironica:

Era diventata compagna della natura. [...] faceva scalate, contemplava i tramonti, manifestava curiosità o riverenza per la vita degli insetti; assaporava la bellezza dei fucelli e delle cortecce dei tronchi, andava incontro alle albe [...] e da quella natura minerale e vegetale entrò nella natura sanguigna, umorale e sudorosa degli amplessi, dei parti, del latte e delle ragadi. Sicché lei, nata da ascendenti vegetali, al cui orecchio si incurvava il capelvenere, dalle gambe di canna, nei cui occhi si riflettevano l'azzurro dei fiori, il grigio finissimo del muschio, e perfino a volte lo smeraldo ghiacciato del mare, era piombata nel terzo regno: il regno zoologico³⁰.

La freddezza e il rigore della madre, descritta come una creatura «immateriale, aerea, lieve³¹», vengono simboleggiati dalle piante e dai minerali, e la vita matrimoniale della medesima è presentata come un evento traumatico. Come si nota facilmente, il conflitto con la figura materna – dominante nella terza parte del romanzo – viene messo in risalto fin dal principio tramite l'opposizione con la nonna. Le due donne, infatti, vivono un rapporto conflittuale e il loro antagonismo si ripercuote sulla bambina, che oscilla tra i due modelli³².

Un elemento oppositivo fondamentale è rappresentato dal corpo, che la madre sottrae alla vista a differenza della nonna³³. Nel testo vi sono spesso riferimenti al sangue mestruale, filo conduttore nella formazione della protagonista. La voce narrante afferma come, già nella fase dell'infanzia, fosse strano pensare che la madre potesse sanguinare:

C'erano nel gabinetto grandi bacili pieni di panni e acqua rossa, coperti da una tavoletta; sapevo che venivano da nostra madre, ma non riuscivo a trovare un legame tra quella barbarie e il suo corpo asettico e fragile. [...] Nostra madre poi, malgrado quel sangue, non aveva un corpo, aveva i gesti, ma soprattutto aveva i “pensieri”, aveva mal di testa [...] Di quel sangue invece sentivo l'odore, come una memoria sbiadita, sulle gonne della nonna³⁴.

La mancata percezione della fisicità materna inevitabilmente spinge la bambina verso una figura femminile più corporale, con cui si identifica maggiormente, riscontrando delle affinità. Questa scissione all'interno della coscienza genera il conflitto primigenio, che nel corso della narrazione si andrà acuendo, fino a ricomporsi nella parte finale.

4. **Gli zii e le loro case: l'adolescenza come momento di passaggio**

La seconda parte si apre all'insegna della decadenza, dovuta alla morte improvvisa del padre e all'impoverimento del nucleo familiare, costretto ad essere ospitato da vari parenti. La voce narrante perde i punti di riferimento, perché la nonna muore e la madre si chiude nel lutto e nelle preoccupazioni, diventando sempre più distante. La famiglia va a vivere a Napoli, ma dal testo non si potrebbe dedurre, dal momento che si parla soprattutto di ambienti interni e viene usato lo pseudonimo *Althénopis*. In una delle tante note che compongono il paratesto – segno di chiara influenza gaddiana – l'autrice scrive che questo nome fu coniato dai tedeschi perché la città era brutta e significava 'occhio di vecchia', mentre in origine il significato era 'occhio di vergine'; alcuni proponevano come interpretazione 'occhio di rosa' – dal nome della rosa alba – o 'occhio di saggio'³⁵. La seconda etimologia rimanda alla sirena Partenope, mitica fondatrice di Napoli, ma è interessante analizzare gli

altri significati proposti da Ramondino, in cui si possono cogliere temi e immagini che innervano tutto il romanzo: la verginità e il corpo inviolato (della bambina, che tra l'altro è del segno zodiacale della Vergine, e della madre eterea), la vecchiaia che rimanda alla nonna, la saggezza dell'età adulta e la rosa, metafora utilizzata più avanti per indicare i genitali femminili. In questa nota che spiega il titolo è possibile individuare la chiave di lettura del testo, che in effetti non parla di Napoli, né di una città simbolica, né utilizza la storia familiare per parlare dei mutamenti socioeconomici dell'Italia contemporanea³⁶, ma della complessa formazione di una donna in vari momenti della vita³⁷.

Costretta ad un ulteriore spostamento (dalla Francia a Napoli) nella delicata fase adolescenziale, la voce narrante inizia a scoprire la sua femminilità abitando le case degli zii. La storia dei parenti, seppur a sprazzi, è maggiormente raccontata in questa sezione. Il capitolo *La casa della zia Cleope* è quello in cui si parla delle origini della famiglia, in quanto l'abitazione era la casa dei nonni. In particolare, la camera da letto della nonna, poi diventata stanza matrimoniale della zia, riassume l'intera storia familiare. In quell'ambiente si parlava dei problemi di salute, dei dissesti economici, e si custodivano la corrispondenza, i regali, le bomboniere dei matrimoni e dei battesimi e la biancheria.

Tutta la biancheria era bianca, e mai in quella casa aveva il fresco odore di bucato, ma come il tanfo rassicurante di molte generazioni; su quei lini, alcune pallide macchie parevano il segno della marcescenza di quelle vite laboriose, come se ognuno avesse dovuto, nelle vicissitudini della famiglia, lasciare un segno prima del distacco³⁸.

Le generazioni vengono associate al cattivo odore e il segno lasciato da ogni parente ad una macchia sul lino; da ciò si deduce la concezione negativa dei destini familiari, in cui vi sono storie di abbandono, di tradimento, come il nonno che si era allontanato dalla moglie per una ballerina e poi era tornato a casa da anziano. Le figure dominanti sono le donne, che hanno il potere di cooptare nel gruppo³⁹, infatti il romanzo presenta «una discendenza declinata al femminile, profondamente radicata nel materno⁴⁰». Il non considerare la madre un punto di riferimento nella ricerca di sé stimola la protagonista a barcamenarsi tra varie figure, presentate con le caratteristiche che maggiormente catturano la sua attenzione e, soprattutto, all'interno delle loro case. Le abitazioni sono descritte nel dettaglio, con le stanze e i balconi, come pure i mobili e i tanti oggetti che conservano, e alle volte si riscontra una tendenza all'elencazione. Sergio Zatti afferma che «non ci può essere memoria senza cose» perché queste «materializzano la relazione uomo-mondo, incorporano i ricordi, fino a farne gli involucri sensibili del nostro tempo interiore⁴¹». Gli oggetti acquistano una valenza

simbolica («un'eccedenza di senso») e assolvono una diversa funzione per l'autrice empirica e per la voce narrante intradiegetica: Ramondino scrive l'opera in età adulta, pertanto, la minuziosa elencazione delle cose ha lo scopo di riportare in vita il passato, salvandolo dall'oblio; mentre per la narratrice adolescente rappresenta il tentativo di trovare delle nuove radici dopo il grande strappo dovuto alla scomparsa di un genitore.

In questa sezione del romanzo la componente onirica inizia ad assumere un'importanza maggiore, infatti, due sogni vengono messi in risalto. Appena arrivata ad Althénopis, la protagonista vive l'esperienza della sua prima mestruazione. Nel passo che segue si ricrea nuovamente l'opposizione tra la madre e la nonna; se l'una, infatti, è sempre più chiusa in se stessa e simboleggia la decadenza economica e sociale della famiglia, l'altra è come se rinascesse incarnandosi nella nipote:

Mi piaceva sentire il grasso che si scioglieva, e in quell'acqua, grigia e maleodorante mi pareva d'intravedere i torbidi segreti della vita. Era quello un mio modo di interpretare il mistero della resurrezione dei morti, ché tra i vapori, le acredini e i sudori della cucina vedevo comparire le sembianze della nonna, di cui in quel mestruato inizio di adolescenza con più forza avvertivo la mancanza. Quando in quei giorni infatti ebbi le prime mestruazioni sognai la resurrezione della nonna nel mio sangue, mentre vivevo la perdita di nostro padre solo come un fatto sociale, perché da ricchi eravamo diventati poveri, dall'estero eravamo tornati in patria, e la nostra mamma da puerile e felice era diventata vecchia e triste⁴².

Il binomio oppositivo utilizzato è vita-morte, in quanto una delle donne muore gradatamente al mondo e l'altra rinasce nel sangue della giovane. Durante le peregrinazioni tra una casa e l'altra la narratrice matura fisicamente e il suo corpo cambia, ma al contempo avverte in lei un qualcosa che tende a decadere e a rimpicciolirsi. L'elemento misterioso è certamente la sessualità, simboleggiata dall'organo riproduttivo della donna. L'autrice non si esprime mai in maniera esplicita, ma utilizza vari nomi allusivi (vida, videcita, Principio Vegetale, Principio, Rosa, Rosa iniziale). Il raggiungimento della consapevolezza avviene in modo particolare. La protagonista si trova in un giardino e sta osservando le piante e le statue delle ninfe seminude, ad un certo punto prende un libro e inizia a percorrere un sentiero in salita. L'episodio riprende chiaramente l'ascesa al Monte Ventoso della *Fam.* IV, 1 di Petrarca e infatti alla fine vi sarà una svolta fondamentale nella vita del personaggio. Dopo aver fatto un po' di strada, la ragazza si ferma sotto un carrubo e si addormenta; sogna una donna dai capelli scuri che le porge la statuetta di una dea dal ventre cavo e un libro su cui è scritta una frase in francese: «*La clef que tu cherches n'est pas là: jette-toi dans la vie et tu la trouveras*». Quando

si sveglia, la protagonista comprende che quelle parole erano rivolte al suo Principio, che da allora chiamerà Rosa iniziale. In questo punto della narrazione i riferimenti alla sessualità sono palesi, perché si parla del desiderio e di mani che insidiano il fiore, probabile riferimento alla masturbazione che tornerà alla fine del libro («Mi vedevo con la forza del desiderio mani di vetro, non due, ma cento, che circuivano la rosa con gesti di meraviglia e di festa⁴³»). Le suggestioni letterarie che potrebbero aver ispirato questo passo e i metaforizzanti sono varie, dal *Roman de la rose* di Guillaume de Lorris e Jean de Meung al quadro di Courbet *L'origine del mondo*, ma è interessante sottolineare che la scoperta del desiderio e della fisicità inizia a partire da un giardino di piante e statue, il mondo vegetale e minerale della madre, sempre più chiusa in se stessa, mentre la narratrice comprende che deve “gettarsi nella vita”.

A livello tematico, la sezione *Le case degli zii* potrebbe essere paragonata al volume della *Recherche* – opera di cui si parla esplicitamente nel testo – *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in cui l'io narrante scopre il sentimento amoroso per Albertine e matura un interesse per l'arte grazie al pittore Elstir. Anche la narratrice di *Althénopis* nella fase di passaggio dall'adolescenza all'età adulta è attratta da varie figure legate alla creatività, in particolare dalla zia Callista, lo zio Alceste e lo stagnaio. La zia è una pittrice, allieva di un celebre artista napoletano, e la sua casa – prima abitazione in cui la famiglia soggiorna – è descritta come una sorta di atelier pieno di oggetti che vengono trasformati in nature morte. È interessante una nota in cui l'autrice spiega la tecnica con cui la zia lavorava⁴⁴: afferma che ella non amava il verismo, ma nemmeno la distorsione totale dell'immagine, infatti, il suo maestro trasformava i modelli in divinità, mentre lei solo in gentiluomini. Letta con attenzione, questa sembra quasi un'allusione alla scrittura di Ramondino. L'autrice, infatti, ispirandosi a persone e a eventi reali, costruisce personaggi e trame realistici, ma con un singolare intarsio di elementi finzionali. Lo zio Alceste compare nella prima parte del libro e gli viene dedicato un capitolo. Simbolo dell'intellettuale dedito allo studio e alla scrittura, questi attira la nipote per la raffinatezza, la cura minuziosa del corpo e l'equilibrio⁴⁵. Tra i libri posseduti da questo *dandy*, figura a metà tra Andrea Sperelli e il narratore proustiano⁴⁶, vi è la *Recherche*, su cui lo zio ha scritto un saggio. Lo stagnaio Gennaro, invece, ha un'abilità nel lavorare la latta e nel creare oggetti, che vengono minuziosamente elencati⁴⁷, ma ad un tratto l'arrivo sul mercato della plastica lo costringe a chiudere e ad emigrare a Milano o in Germania. È significativo che l'autrice si paragoni a lui quando parla della sua decisione di partire per il Nord agli inizi degli anni Cinquanta.

5. La morte della madre e la fonte gaddiana all'interno del romanzo

Fabrizia Ramondino trascorre un periodo a Milano negli anni Sessanta, dove legge *La cognizione del dolore* e compone la terza parte di *Althénopis*, come lei stessa ha dichiarato in un'intervista a Franco Sepe pubblicata su «Nuovi Argomenti» nel 2008⁴⁸. Secondo quanto afferma Beatrice Alfonzetti, è «il tormentato rapporto tra il figlio e la madre del romanzo gaddiano⁴⁹» ad aver ispirato l'autrice, che inizia a scrivere dopo la morte di Pia Mosca. Tuttavia, Gadda è fonte di ispirazione non solo per la rappresentazione letteraria del conflitto madre-figlia, già presente nelle parti precedenti, ma anche per altri temi. Il romanzo viene ripreso dieci anni dopo la stesura di quella che sarebbe divenuta la terza parte a causa di un sogno, come afferma l'autrice nel racconto *Guide*, facente parte del libro *In viaggio* (1995). Ramondino racconta di aver sognato la nonna, la quale l'aveva spronata a raccontare tutte storie che lei non aveva potuto narrare per mancanza di cultura. Svegliatasi, iniziò a scrivere il capitolo a lei dedicato (*La nonna*)⁵⁰. I tratti gaddiani presenti nell'opera sono ravvisabili, prima di tutto, nell'attenzione alla veste letteraria data alla realtà. Nelle parti scritte in prima persona Ramondino avrebbe potuto utilizzare i nomi reali dei luoghi, dal momento che racconta la sua infanzia, invece preferisce sostituire Althénopis, Corento, Santa Maria del Mare a Napoli, Sorrento e Santa Maria di Massa Lubrense. È lo stesso espediente utilizzato da Gadda, che inventa gli stati del Maradagàl e del Parapagàl, ma anche altri nomi fittizi, come quello di Lukònes, dietro cui si cela la località di Longone. Importante è la presenza delle note, di cui l'autore milanese fa largo uso nelle sue opere in chiave auto-esegetica e satirica⁵¹. Ramondino costruisce un apparato di annotazioni con varie funzioni. Alcune note hanno carattere integrativo-esplicativo, perché servono a narrare parti non inserite a testo, completando la storia di un personaggio, come quando si racconta la vita del nonno materno o della zia Callista. Alle volte le note hanno carattere linguistico, poiché spiegano l'etimologia delle parole – spesso inventata, come nel caso del titolo *Althénopis* – o voci dialettali traslitterate (gattò, sbariare, ecc.). Sono infine presenti delle annotazioni in cui si parla della società, come quando si dice che al Caffè Gambrinus un tempo andava Leopardi a mangiare il gelato, mentre attualmente vi si trovano le collaboratrici domestiche somale, etiopi e filippine, o quando si parla dell'installazione del telefono a casa delle zie.

Gli elementi distintivi dell'ultima sezione si possono inquadrare nel passaggio dalla prima alla terza persona e nella presenza di parole con la lettera maiuscola, che indicano o figure archetipiche, principalmente Madre e Figlia, oppure periodi della vita, condizioni sociali e stati d'animo (Vedovanza, Maniere, Rappresentanza, Solitudine). L'autrice tenta di distaccarsi dalla propria vicenda personale, dando voce al conflitto tra genitori e figli e al

distacco che ad un certo momento si crea tra loro. Innanzitutto, è gaddiana la descrizione della figura materna, ripresa dal capitolo V della *Cognizione*. Nel romanzo del '63 la madre di Gonzalo è paragonata ad un'ombra e rappresentata sola all'interno dello spazio domestico, come si nota dalla triplice ripetizione di *Vagava, nella casa*⁵². Entrambe le madri condividono la vecchiaia, la povertà delle vesti, la frugalità dei pasti e, soprattutto, l'impossibilità di comunicare con i propri figli perché provate dei lutti:

Ormai non si parlavano più con parole, la Figlia e la Madre, ma per segni. E i segni erano torbidi, un Logos maligno, escresciuto alla ragione, alla temperanza. [...] Su quella porta, impiallacciata di fresco, fu tagliato per la seconda volta il cordone ombelicale; bisognava imparare a respirare in modo diverso, e la Figlia si ammalò nel respiro. [...] Vi regnava [in salotto] negli ultimi anni, quelli della Solitudine, ostinato e freddamente deciso a perpetuare la salottiera entità, il volto sempre più diafano della madre⁵³

Vagava, sola, nella casa. Ed erano quei muri, quel rame, tutto ciò che le era rimasto? di una vita. [...] Vagava, nella casa, come cercando il sentiero misterioso che l'avrebbe condotta ad incontrare qualcuno: o forse una solitudine soltanto, priva d'ogni pietà e d'ogni imagine. Dalla cucina senza più fuoco alle stanze, senza più voci: occupate da poche mosche. [...] E si sminuiva in sé, prossima a incenerire, una favilla dolorosa del tempo: e nel tempo ella era stata donna, sposa e madre. [...] Il figlio la salutò appena, come ogni volta, stanco. Neppure le sorrise. Ella non insisté a cercarne lo sguardo⁵⁴.

La colpa delle due donne, tuttavia, è di non aver amato abbastanza la prole, imponendo sacrifici e privazioni pur di salvare le apparenze. La madre di Gadda, in effetti, aveva educato severamente i figli per mantenere la proprietà della villa di Longone in Brianza, mentre in *Albénopis* la figura materna è ossessionata dal denaro⁵⁵ e dal risparmio, ed è vittima dei «pensieri». Nell'ultima parte del romanzo il salotto diventa l'emblema del tempo passato, della ricchezza e felicità ormai svanite. Come sostiene Lanzilao, in questa sezione le vicende esistenziali si condensano nella casa-cronotopo, in cui lo stato psicologico dominante è la depressione della madre, che «trasferisce nel grigio nitore di una casa piccolo-borghese quell'assurda ricerca di razionalità con cui aveva invano cercato di dare risposta alla solitudine della sua vita di moglie e di vedova⁵⁶»:

Una pomposa simmetria bilaterale da varie generazioni tracciava lo schema del Salotto, celebrando i riti dell'ordine; e la concezione che presiedeva a quell'ordine intendeva rappresentare, anche se solo salottieramente, la posizione al centro dell'universo, non dell'Uomo, ma della Famiglia.

[...] Ormai adolescente, la Figlia dolorosamente rilevava come lo spazio destinato alla Rappresentanza inghiottisse quello destinato a lei – che aspirava con passione ad una sua stanzetta [...] perché quello che contava era il loro [dei mobili] essere in “stile”, a rappresentare non tanto la Famiglia qual era, ma i suoi fasti passati, e quelli a venire, sicché il Salotto valeva come ammonimento ai figli della necessità di affermarsi socialmente e di uscire dalle ristrettezze del tempo della Vedovanza⁵⁷.

La famiglia viene richiamata non con i suoi membri, ma tramite i mobili che rappresentano solo un'ideale e non la concreta realtà, ormai divenuti simboli di decadenza. Il salotto di Ramondino e la villa Pirobutirro sono accomunati dal desiderio di affermazione sociale delle madri:

La Idea Matrice della villa se l'era appropriata quale organo rubente od entelechia prima consustanziale ai visceri, e però inalienabile dalla sacra interezza della persona: quasi armadio od appiccapani di De Chirico, carnale ed eterno dentro il sognante cuore dei lari [...] Tali donne, anche se non sono isteriche, impegnano magari il latte, e la caparbieta di tutta una vita, a costituire un thesaurum certo, storicamente reale, un qualsiasi prodotto d'incontro dell'umana stupidaggine [...] diploma grande, villa, sissignora, piumacchio⁵⁸.

Tuttavia, mentre il sentimento di Gonzalo verso la madre è di profondo astio, in *Althénopis* la Figlia prova pietà verso la genitrice divenuta adulta. Se nella *Cognizione* l'incomunicabilità è totale, al punto che Gadda adombra il matricidio, Ramondino «trasmette una problematica fiducia nella vita, anche attraverso la maternità⁵⁹». Il conflitto è causato dalla negazione della corporeità da parte della figura materna, dal suo non lasciare spazio agli istinti. Il sesso, infatti, «finché era possibile, non esisteva; quando non si poteva fare a meno di accorgersi delle sue malefatte, veniva subito brutalizzato e isolato da ogni possibile commistione con il pensiero o con il sentimento; era una specie di bestia selvatica che bisognava tenere in gabbia⁶⁰». Tuttavia, durante l'ultima settimana di vita, la Madre agonizzante inizia a masturbarsi e a chi le dice di non farlo risponde di essere una bambina. Questo gesto, interpretato dalla Figlia come un istinto sepolto che finalmente si palesa, ricuce lo strappo e segna un passaggio di testimone.

La bambina che era stata sua Madre rinasceva negli ultimi giorni della sua vita. Che ognuno di noi ha un altro se stesso sepolto, che attende, con coperte faville, il suo giorno. Ella aveva ora il suo atto – e quasi sempre sono atti di Satana, e a volte il contrario [...] Quel gesto, che per tanti anni era rimasto sepolto, venne ad adagiarsi su quel grembo, a reclamare i suoi diritti e a dichiararli, a

separarsi dal vecchio corpo morente per entrare nell'anima di chi lo intese, togliere il divieto e fecondarla, affinché vedessero la luce altri nati di donna⁶¹.

La Madre, assimilata in precedenza ai vegetali e ai minerali, torna bambina, rivelando spontaneamente i suoi istinti e la sua corporeità, e da questo momento la Figlia comprende che può diventare madre a sua volta. Nel sogno fatto sotto il carrubo la statuetta data alla narratrice dalla donna bruna aveva un incavo nel ventre, ora il gesto materno che «si adagia sul grembo» colma simbolicamente quello spazio vuoto, ricomponendo il conflitto. Nel saggio *Non è da tutte. L'indicibile fortuna di essere donne* Luisa Muraro afferma che il rapporto madre-figlia è un'alchimia in grado di trasformare il dispositivo biologico della vita nell'amore tra due persone di sesso femminile, creando la possibilità – non solo biologica – per la figlia di essere madre. Lanzilao ritiene che questa riflessione possa essere il commento teorico al finale di *Althénopis*⁶². È opportuno concludere con un'osservazione di Domenico Scarpa, il quale afferma che alla fine del romanzo la figlia viene partorita una seconda volta, ma il parto è gemellare, poiché porta alla nascita di una nuova donna e di una scrittrice, il cui prodotto è il romanzo⁶³.

6. Conclusioni

A fronte di queste riflessioni, si può dire che in *Althénopis* le memorie familiari sono funzionali a raccontare il percorso formativo della narratrice / Figlia. La famiglia si muove sullo sfondo, dal momento che protagonista del romanzo non è il gruppo compatto dei parenti, ma sono i singoli elementi, che vengono portati in primo piano dalla voce narrante di volta in volta per descrivere le loro peculiarità e caratteristiche, o per narrare episodi della loro vita. Invece, la trama principale – se così la si vuole definire – ruota attorno ai temi dell'infanzia, dell'adolescenza e dell'età adulta della narratrice. Si può osservare ancora che, a differenza di *Lessico familiare*, caratterizzato dall'iteratività di dialoghi, parole e situazioni, *Althénopis* racconta eventi diversi in ogni capitolo portando sempre in avanti, salvo qualche rara analessi, la linea temporale della narrazione. Inoltre, le tappe principali nella vita della narratrice non sono scandite da grandi eventi (matrimoni, nascite o morti), ma da riflessioni, impressioni, sensazioni legate alla psiche e all'emotività. Ad esempio, come si è visto, Ramondino affida ai sogni un ruolo fondamentale nello sviluppo del suo personaggio, raccontando una maturazione intima e personale.

La vita privata, vissuta insieme a parenti e amici, è quasi totalmente rappresentata all'interno di spazi chiusi. Presenti in tutte le sezioni del testo – menzionate anche nei titoli e

nelle epigrafi – le case vengono considerate da alcuni personaggi simboli di una certa posizione sociale, ma per l'autrice empirica sono soprattutto luoghi da far rivivere tramite la narrazione, per non abbandonarli all'oblio e perché all'interno di quelle abitazioni lei ha imparato a conoscersi grazie al contatto quotidiano con le persone e gli oggetti. Analizzando *Althénopis* come un romanzo di famiglia, si può affermare che il libro di esordio di Ramondino è un testo audace e sperimentale, frutto dell'ibridazione tra le memorie familiari e il romanzo di formazione.

ALESSANDRO GERUNDINO

Note

- ¹ S. Perrella, *Prefazione*, in F. Ramondino, *Althénopis*, Torino, Einaudi 2016, p. vii.
- ² Esperienze fondamentali nella formazione di Ramondino furono il soggiorno in vari paesi e la conoscenza di varie lingue (italiano, dialetto maiorchino, francese e tedesco). Cfr. E. Lanzilao, *Fabrizia Ramondino: il racconto delle donne e di se stessa*, in A.A.V.V., *Le forme del comico*. Atti delle Sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2019, p. 1352
- ³ S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in AA. VV., *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. IV, Torino, Einaudi 2003, p. 635.
- ⁴ E. Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, in «Enthymema», XX, 2017, p. 7.
- ⁵ Ivi, pp. 7-8.
- ⁶ R. Chianura, *La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»*, in «Allegoria», XXXIII, n. 84, 2021, p. 24.
- ⁷ «La scrittura è un modo per elaborare il dolore, per abbandonarsi alla gioia panica, per disciplinare emozione e immaginazione attraverso un paziente esercizio artigianale». Cfr. N. Bellucci, *Althénopis o della “dismisura”*, in a.a.v.v., *Fabrizia Ramondino*, a cura di B. Alfonzetti e S. Sgavichia, «L'illuminista», n. 43-44-45, a. xv, 2015, pp. 126.
- ⁸ E. Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, cit., p. 12.
- ⁹ R. Chianura, *La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»*, cit., p. 25.
- ¹⁰ Ivi, p. 26.
- ¹¹ D. Scarpa, *La pietà e la storia*. Althénopis, in AA. VV., *Fabrizia Ramondino*, cit., pp. 357-358.
- ¹² «Una donna entra nella stanza...ma dovremmo dar fondo a tutte le risorse della lingua inglese, intere ghirlande di parole dovrebbero illegittimamente spiccare il volo verso la nascita, prima che una donna possa dire cosa accade quando entra in una stanza. Le stanze sono così diverse; sono tranquille o tempestose; aperte sul mare, o al contrario sul cortile di un carcere; c'è il bucato steso, oppure splendono opali e sete; sono dure come il crine o soffici come le piume... Basta entrare in una stanza qualunque di una qualunque strada perché ci salti agli occhi quella forza estremamente complessa della femminilità. Come potrebbe essere altrimenti? Le donne sono state sedute in queste stanze per milioni di anni, cosicché perfino le pareti sono pervase dalla loro forza creativa, che infatti soverchia talmente la capacità dei mattoni e della malta, che per forza deve attaccarsi alle penne, ai pennelli, agli affari e alla politica. Ma questa forza creativa è molto diversa dalla forza creativa degli uomini». Cfr. V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Roma, Newton Compton, 2016, p. 103.
- ¹³ E. Rasy, *Le donne e la letteratura. Scrittrici, eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Roma, Editori Riuniti 1984, p. 94.
- ¹⁴ P. Belloch, *Quel mondo dei guanti e delle stoffe...: profili di scrittrici italiane del '900*, Verona, Essedue 1987, p. 143.
- ¹⁵ Ivi, p. 147.
- ¹⁶ N. Bellucci, *Althénopis o della “dismisura”*, cit., p. 130.
- ¹⁷ «Il luogo dei ricordi ben dettagliati, agevolmente protetti dai nomi delle cose e degli esseri che hanno vissuto nella casa natale, può tuttavia essere studiato dalla psicologia corrente. Più confusi, meno ben profilati sono invece i ricordi dei sogni che soltanto la meditazione poetica può aiutarci a ritrovare. [...] La casa, la camera, la soffitta in cui si è stati soli, forniscono gli scenari di una interminabile *rêverie* che soltanto la poesia, con un'opera, potrebbe portare a termine, compiere. [...] Questa casa onirica, come dicevo, è la cripta della casa natale». Cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo 2015, pp. 33-35, 43.
- ¹⁸ F. Ramondino, *Il maestro e io*, in AA. VV., *Fabrizia Ramondino*, cit., pp. 45-46.
- ¹⁹ «Sancho amigo, has da saber que yo nací, por querere del cielo, en nuestra edad de hierro, para resuscitar en ella de oro». Cfr. F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 3.
- ²⁰ N. Bellucci, *Althénopis o della “dismisura”*, cit., pp. 128-129.
- ²¹ Per il riferimento a Sharazade e al racconto come opposizione alla morte e all'oblio. Cfr. L. Ritter Santini, *Althénopis. Kosmos Einer Kindheit*, in AA. VV., *Fabrizia Ramondino*, cit., pp. 308-309.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ «La Figlia ritornò dal Nord all'improvviso nella casa di altri ritorni, di altre peripezie, preparata per altri naufragi» Cfr. F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 253.
- ²⁴ N. Bellucci, *Althénopis o della “dismisura”*, cit., p. 131.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ «L'odore della mano della nonna, di incenso, olio, polvere, cera e fiori, mi calmava; la mano di nostra madre invece era inquietante, pareva sempre cancellare “sciocchezze”, lavare via qualcosa, fresca e odorosa di sapone». Cfr. F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 8.
- ²⁷ In un'intervista pubblicata su «Il Mattino» il 17 ottobre 2001, quando la giornalista Titti Marrone chiede all'autrice se il personaggio della nonna rappresenti l'incarnazione di Napoli, Ramondino risponde così: «Sì, e anche della fantasia. Era caritatevole, considerata stravagante, come in fondo lo sono io stessa. È un

personaggio importantissimo per me». Cfr. T. Marrone – F. Ramondino, *Occhi di bambina*, in AA. VV., *Fabrizia Ramondino*, cit., p. 83.

²⁸ «Cuciva portapettini, portaspecchi, portapenne, portafogli, portacarte, portamonete, fodere di libri, di diari, di libri mastri, portaspilli; e uno ce n'era di damasco rosso in forma di cuore, porta che cosa? Li cuciva per un suo nipote diletto, prigioniero nelle Indie; li riponeva gelosa, in un cassetto, dopo avermeli mostrati». Cfr. F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 5.

²⁹ Ivi, p. 45.

³⁰ Ivi, pp. 41-42.

³¹ N. Bellucci, *Althénopis o della "dismisura"*, cit., pp. 131-132.

³² *Ibidem*.

³³ «Tuttavia mi rallegrava immaginare che un giorno quelle nudità fossero state esposte, perché la mamma si lamentava sempre di essere vecchia, e noi invece volevamo una mamma giovane. Ed io scherzando le dicevo: "Togliti il bolero", ma solo quando eravamo entrati nel recinto delle ville, e lei si schermiva come una giovinetta col fidanzato». Cfr. F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 75.

³⁴ Ivi, p. 8.

³⁵ Ivi, p. 10.

³⁶ R. Lapia, *Parlare d'altro. Il romanzo di famiglia e i mutamenti socio-economici nell'Italia contemporanea*, in «Narrativa», n. 42, 2020, pp. 120-121, 139.

³⁷ N. Bellucci, *Althénopis o della "dismisura"*, cit., p. 137.

³⁸ F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 206.

³⁹ «Era una famiglia di donne. Gli uomini infatti vi morivano presto, o non contavano. Entravano però a far parte a pieno diritto della famiglia le mogli dei pochi maschi generati, anzi diventavano, per così dire, molto più strette parenti dei loro mariti. [...] I loro mariti tentavano, almeno agli inizi del matrimonio, di allentare i legami con tutte quelle donne, perché non riuscivano forse più a districare i tratti dell'amata da quelli delle altre e pareva loro di essere come inghiottiti da quella promiscua mescolanza». Cfr. Ivi, pp. 120-121.

⁴⁰ N. Bellucci, *Althénopis o della "dismisura"*, cit., p. 130.

⁴¹ S. Zatti, *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*, Macerata, Quodlibet 2024, pp. 145-146.

⁴² F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 192.

⁴³ Ivi, pp. 238-239.

⁴⁴ «Non amava la zia Callista il verismo o naturalismo in pittura. Mentre il maestro althenopeo trasformava gli uomini in dèi, la zia Callista si limitava a trasformarli in gentiluomini». Cfr. *Ibi*, pp. 184.

⁴⁵ «Ogni atto della sua giornata lo zio pareva non lo compisse, ma lo officiasse, e non come il prete distratto frettoloso, grossolano o retorico, ma come i maghi dei castelli. [...] Non c'era parte di quel corpo che non fosse come lavorata e incivilita non solo per l'opera quotidiana dei massaggi e della ginnastica [...] ma anche per gli umili e silenziosi servigi di una digestione perfettamente controllata, conforme al detto della scuola salernitana "Mens sana in corpore sano"». Cfr. Ivi, pp. 109, 111-112.

⁴⁶ Ramondino in una nota parla dell'ammirazione per Proust e per D'Annunzio dello zio Alceste e fa le differenze tra lui e Monsieur de Charlus della *Recherche*. Cfr. Ivi, p. 123.

⁴⁷ «Gennaro non lavorava il rame, l'ottone o altri metalli pregiati; lavorava invece la latta. [...] Confezionava vari oggetti, oliere, misurini, tazze, ciotole, bicchieri, lumini, portacandele, perfino portaceneri; aveva poi esposto su una mensola della bottega un bellissimo calice di chiesa e un ostensorio che pareva d'oro. Per i bambini poi costruiva vari tipi di giocattoli». Cfr. Ivi, p. 230.

⁴⁸ F. Sepe-F. Ramondino, «*Questi vetruzzzi finiti sulla spiaggia mi sembrano tante vite umane, chissà da dove vengono...*», in a.a.v.v., *Fabrizia Ramondino*, cit., pp. 75-76.

⁴⁹ B. Alfonzetti, *Scrivere o no in prima persona: le tre fasi*, in a.a.v.v., *Fabrizia Ramondino*, cit., pp. 101-102.

⁵⁰ Ivi, p. 109.

⁵¹ Sulla funzione delle note in Gadda, è opportuno citare un passo tratto da un saggio di Clelia Martignoni: «Si colloca su una linea affine, sotto il segno di complicazione e illusione di materiali disparati, la pratica delle note auto-esegetiche, congenita nell'officina gaddiana e fondata su impulsi umoristici di base. Ulteriore ricerca del deviante e del dettaglio, e insieme dell'interruzione, l'uso delle note si spinge a infrangere le sponde canonicamente testuali. [...] Alcuni caratteri in sintesi delle note gaddiane: nascono già nella scrittura privata del *Giornale di guerra e di prigionia*, esplicitando una vocazione originaria sia al chiarimento totalizzante sia alla diramazione; sono praticate in tutti i generi; vedono un acme creativo negli anni Trenta (nel 1934 Gadda legge decisamente Swift); e conoscono una dedizione organizzata negli anni Quaranta». Cfr. C. Martignoni, «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda: il «romanzo familiare» di una vita, in «Filologia e Linguistica», n. 153, 2019, p. 148.

⁵² C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti 2011, pp. 111-112.

⁵³ F. Ramondino, *Althénopis*, cit., pp. 254, 261.

⁵⁴ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 111-113, 123.

⁵⁵ Sulla preoccupazione della madre per il denaro, Ramondino scrive una nota in cui si coglie dell'ironia: «Attribuivo prima l'infelicità e i malesseri della mamma per così dire alla sua natura. Compresi allora che la causa era la mancanza di denaro e mi misi a riflettere sul denaro. Da questo passai a riflettere sulla frase di Cristo, che don Candido amava citare spesso al catechismo: "Non di solo pane vive l'uomo". Pensai: "Se non vive di solo pane, vuol dire però che il pane ci vuole". Soddisfatta da questa rivelazione, che era anche collegata alla comprensione dei misteriosi nessi sintattici dell'italiano, corsi a dirlo alla mamma. La quale rispose: "Ma ormai il pane lo hanno tutti!"». cfr. F. Ramondino, *Althénopis*, cit., pp. 174-175.

⁵⁶ E. Lanzilao, *Fabrizia Ramondino: il racconto delle donne e di se stessa*, cit., p. 1353.

⁵⁷ F. Ramondino, *Althénopis*, cit., pp. 257, 259-260.

⁵⁸ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 125.

⁵⁹ E. Lanzilao, *Fabrizia Ramondino: il racconto delle donne e di se stessa*, cit., p. 1355.

⁶⁰ F. Ramondino, *Althénopis*, cit., p. 263.

⁶¹ Ivi, pp. 281, 284.

⁶² E. Lanzilao, *Fabrizia Ramondino: il racconto delle donne e di se stessa*, cit., p. 1359.

⁶³ D. Scarpa, *La pietà e la storia*. *Althénopis*, cit., p. 359.